



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
REGIONAL JATAÍ
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO – MESTRADO

KESI LINE DE MORAIS

**Dança e Indústria Cultural:
reflexões sobre a Pseudoformação
a partir do quadro Dança dos
Famosos**

Jataí
2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Kesi Line de Moraes

3. Título do trabalho

Dança e indústria cultural: reflexões sobre a pseudoformação a partir do quadro dança dos famosos

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Luís César De Souza, Professor do Magistério Superior**, em 11/09/2020, às 11:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **KESI LINE DE MORAIS, Discente**, em 11/09/2020, às 11:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1542375** e o código CRC **0D3035D8**.

KESI LINE DE MORAIS

Dança e Indústria Cultural: reflexões sobre a Pseudoformação a partir do quadro Dança dos Famosos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Regional Jataí da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de concentração: Formação Humana e Fundamentos da Educação

Orientador: Prof. Luís César de Souza

Jataí
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Morais, Kesi Line de

Dança e indústria cultural: reflexões sobre a pseudoformação a partir do quadro dança dos famosos [manuscrito] / Kesi Line de Moraes. - 2020.

CXXXV, 135 f.

Orientador: Prof. Luís César de Souza.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade Acadêmica Especial de Ciências Humanas e Letras, Programa de Pós-Graduação em Educação, Jataí, 2020.

Bibliografia. Apêndice.

Inclui lista de tabelas.

1. Dança. 2. Indústria Cultural. 3. Pseudoformação. 4. Dança dos Famosos. I. Souza, Luís César de , orient. II. Título.

CDU 37



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 022 da sessão de Defesa de Dissertação de Mestrado de Kesi Line de Moraes, estudante de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Goiás, Regional Jataí.

Ao vigésimo oitavo dia do mês de agosto de dois mil e vinte, a partir das 13h30min, por meio de webconferência, conforme recomendação da CAPES (**Portaria CAPES, Nº 36, DE 19 DE MARÇO DE 2020**), realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "Dança e indústria cultural: reflexões sobre a pseudoformação a partir do quadro dança dos famosos". Os trabalhos foram instalados pelo orientador, Professor Doutor Luís César de Souza (Membro interno - PPGE/UFG/REJ), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Cristiane Souza Borzuk (Membro interno - PPGE/UFG/REJ) e Professora Doutora Lílian Brandão Bandeira (Membro externo - UEG). Após arguição feita pelos membros da banca examinadora à candidata e à sua defesa, o orientador, com os pareceres dos avaliadores, encaminhados por escrito, proclamou o resultado, tendo sido a discente **aprovada (x) reprovada ()**.

Foi concedido um prazo de 30 dias, para a candidata efetuar as correções sugeridas pela Banca Examinadora e entregar o trabalho em sua redação definitiva. Foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Dança e indústria cultural: reflexões sobre a pseudoformação a partir do quadro dança dos famosos



Documento assinado eletronicamente por **Luís César De Souza, Professor do Magistério Superior**, em 28/08/2020, às 19:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristiane Souza Borzuk, Professor do Magistério Superior**, em 28/08/2020, às 20:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **LILIAN BRANDAO BANDEIRA, Usuário Externo**, em 28/08/2020, às 22:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1519537** e o código CRC **0FCABB53**.

Àqueles que não se conformam com o atual estágio do indivíduo e acredita que ele pode ser melhor. Aos amantes da dança, da arte... Aos educadores comprometidos com a emancipação do indivíduo. A todos os questionadores e curiosos; que este trabalho possa auxiliá-los na reflexão sobre as tensões da dança autêntica e a dança estandardizada e na compreensão da (im)possibilidade da formação cultural a partir da dança.

Agradecimentos

Primeiramente a Deus, por ter me dado plena saúde para eu seguir a vida sempre buscando mais. Mais conhecimento, mais amor, mais arte e mais vida.

Aos mestres (professores) com os quais eu tive o privilégio de aprender. Cada aprendizado, desde a fase inicial da minha formação até este momento, foi muito importante para que eu pudesse estar na condição de educadora hoje. Profissão que é digna de todas as honras. Por isso eu sou muito grata a todos os professores, que com maestria participam do processo de formação dos indivíduos.

Ao meu orientador, professor Dr. Luís César de Souza, primeiramente, por ter me concedido a oportunidade de conquistar um dos meus objetivos de vida - a busca do conhecimento a partir da formação continuada. Por ter compartilhado comigo muitos dos seus conhecimentos - os quais eu sei que foram adquiridos ao longo de uma vida comprometida e dedicada à verdadeira formação humana. E minha admiração extrapola o aspecto profissional, ela se estende a sua pessoa, a qual apresenta qualidades admiráveis: sensatez, educação, atenção, paciência...

A minha família, por todo o apoio, amor e carinho desprendidos ao longo da vida. Por cada palavra de incentivo, elogio e pela compreensão da minha ausência em momentos os quais não pude estar presente.

Ao Luiz Loja, pelo incentivo ao meu ingresso no curso, pelo carinho e apoio nas questões técnicas do desenvolvimento deste trabalho.

Aos meus amigos, que de forma direta ou indireta participaram desse processo. Alguns, velhos amigos; outros, que conheci nessa longa estrada do processo. Alguns incentivando o ingresso e outros dando força durante a caminhada.

Às professoras Cristiane Borzuk e Lílian Brandão pelas ricas contribuições para o aprimoramento deste trabalho.

Ao meu cão, companheiro fiel, Tohru, por ter permanecido ao meu lado em todas as manhãs, tardes e madrugadas em que estive desenvolvendo este trabalho.

Ao Instituto Federal Goiano, por incentivar a formação continuada dos servidores e ter me concedido o período de um ano de licença para que minha dedicação pudesse ser integralmente ao desenvolvimento da pesquisa.

À Universidade Federal de Goiás- Regional Jataí, pela oportunidade de oferta do curso e por disponibilizar profissionais tão competentes para nossa formação, dentre eles eu destaco a professora Laís Lene, a professora Michele Sacardo e tantos outros.

Aos meus alunos, que sempre me dão oportunidade de novos aprendizados, pois como já dizia Paulo Freire, "quem nasceu pra ensinar, nunca deve parar de aprender".

“Mostrem-me como dança um povo e eu lhes direi se sua civilização está doente ou tem boa saúde.”

(Confúcio)

Resumo

Morais, Kesi L.. **Dança e Indústria Cultural: reflexões sobre a Pseudoformação a partir do quadro Dança dos Famosos**. Jataí, 2020. 135p. Dissertação de Mestrado. Programa de pós graduação – mestrado, Regional Jataí, Universidade Federal de Goiás.

O presente trabalho tem como objeto de pesquisa, a dança. Desenvolvida desde os primórdios da existência humana, ela possui um elevado potencial formativo. No entanto, na sociedade administrada, a cooptação da dança pela indústria da cultura contribui para a instauração do processo da pseudoformação. A pseudoformação é a subjetividade determinada pelos termos do capital. Ela se baseia nos princípios da heteronomia e do conformismo. Este trabalho buscou identificar os elementos da indústria cultural que estão presentes no quadro Dança dos Famosos e apresentar a forma que este quadro participa do processo da pseudoformação do indivíduo. Para isso, foi realizada uma investigação social empírica, cujo processo inicial se deu a partir de uma análise geral deste quadro, seguida da observação sistemática de algumas de suas edições, para análises mais específicas. As edições escolhidas para essas análises foram: a edição de número 1, ocorrida no ano de 2005; a de número 9, realizada em 2012 e a de número 16, ocorrida no ano de 2019. O critério para essa seleção foi a consideração do período de quinze anos de existência do Dança dos Famosos. Portanto, o quadro foi analisado em sua fase inicial, intermediária e atual. Para a análise dos dados coletados foi utilizado o método empírico sociológico de produtos intelectuais. O embasamento teórico para a apropriação dos conceitos e reflexão do objeto de pesquisa é oriundo de estudos filosóficos crítico-social, sobretudo, a partir dos pressupostos da Teoria Crítica frankfurtiana e especialmente do pensamento de T. Adorno, M. Horkheimer, Benjamin e Marcuse. Para isso, foi necessário a realização de leitura analítica e fichamento das obras selecionadas. As análises e reflexões sobre o quadro mostraram que, nele, a dança é tratada como mercadoria, como produto para entretenimento das massas. Ela aparece de forma espetacularizada, banalizada e estandardizada, para atender os fins mercantis. Sendo assim, o seu potencial emancipador fica reduzido ou obstado. Por fim, o trabalho apresenta como possibilidade para o desenvolvimento da autonomia e emancipação do indivíduo, a experimentação da arte autêntica e a fruição estética.

Palavras-chave

Dança, Dança dos Famosos, Indústria cultural, Pseudoformação, Experiência
estética

Abstract

Morais, Kesi L.. **Dance and Cultural Industry: reflections on half education from the framework Dance of the Famous**. Jataí, 2020. 135p. MSc. Dissertation. Programa de pós graduação – mestrado, Regional Jataí, Universidade Federal de Goiás.

The present work has as object of research, the dance. Developed since the beginning of human existence, it has a high formative potential. However, in capitalist industrial society, the cooptation of dance by the culture industry contributes to the establishment of the pseudoformation process. Pseudoformation is subjectivity determined by the terms of capital. It is based on the principles of heteronomy and conformism. This work sought to identify the elements of the cultural industry that are present in the Dance of the Famous painting and to present the way that this painting participates in the process of the individual's pseudoformation. For this, an empirical social investigation was carried out, whose initial process was based on a general analysis of this situation, followed by the systematic observation of some of its editions, for more specific analyzes. The editions chosen for these analyzes were: edition number 1, which took place in 2005; the number 9, held in 2012 and the number 16, which occurred in 2019. The criterion for this selection was the consideration of the fifteen-year period of existence of Dança dos Famous. Therefore, the picture was analyzed in its initial, intermediate and current phase. For the analysis of the collected data, the empirical sociological method of intellectual products was used. The theoretical basis for the appropriation of concepts and reflection of the research object comes from critical-social philosophical studies, mainly from the assumptions of Frankfurtian Critical Theory and especially from the thinking of T. Adorno, M. Horkheimer, Benjamin and Marcuse. For that, it was necessary to carry out an analytical reading and file of the selected works. Analyzes and reflections on the painting showed that dance is treated as a commodity, as a product for the entertainment of the masses. It appears in a spectacular, banalized and mechanized way, to serve the commercial purposes. Thus, its potential emancipator is reduced or impeded. Finally, the work presents as a possibility for the development of the individual's autonomy and emancipation, the experience of authentic art and aesthetic enjoyment.

Keywords

<Dance, Dance of the Famous, Cultural Industry, Half Education, Aesthetic Experience>

Sumário

Lista de Tabelas	16
INTRODUÇÃO	17
1 Indivíduo e Sociedade: da Formação Cultural à Racionalidade Técnica Instrumental	21
1.1 A Formação do Indivíduo: o Esclarecimento Como Justificativa do Processo de Dominação	21
1.2 Indústria Cultural: a Mercadoria Cultural Como Expressão do Fetichismo	28
1.3 Pseudoformação (Halbbildung): a Antítese da Formação Cultural (Bildung)	41
2 A Arte e a Dança no Processo (de)formativo do Indivíduo	47
2.1 A Natureza e a Especificidade da Arte	47
2.2 A Relação do Homem com a Dança	52
2.2.1 Dançando com(o) os Deuses: a Dança na Pré-História e Antiguidade	53
2.2.2 O Fruto Proibido: a Dança na Idade Média	57
2.2.3 A Razão da/na Dança: a Dança na Modernidade	59
2.2.4 O Conto de Fadas do Mundo Aterrorizado: a Dança no Período da Dupla Revolução	61
2.2.5 Quebrando as Regras: a Dança no Século XX	66
2.2.6 A Dança na Sociedade Administrada	71
2.3 A Arte na Era da Técnica e da Tecnologia	76
3 Dança dos Famosos: do Encantamento ao Desvelamento	84
3.1 A origem do quadro Dança dos Famosos	84
3.2 Características Gerais do Quadro Dança dos Famosos	87
3.3 O Quadro Dança dos Famosos sob os Pressupostos da Teoria Crítica	91
3.4 A Dança dos Famosos sob os Pressupostos da Teoria Crítica	93
3.5 Os Participantes do Dança dos Famosos sob os Pressupostos da Teoria Crítica	100
3.5.1 Os Artistas e o “Dança dos Famosos”	100
3.5.2 O Público e o “Dança dos Famosos”	104
3.6 Possibilidades de Experiência Estética como Meio de Desenvolvimento da Emancipação do Homem	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
Referências	115
A Apêndice	120

Lista de Tabelas

3.1	Visibilidade dos Famosos na Mídia	102
A.1	Dados da Primeira Edição da Dança dos Famosos	120
A.2	Dados da Segunda Edição da Dança dos Famosos	121
A.3	Dados da Terceira Edição da Dança dos Famosos	122
A.4	Dados da Quarta Edição da Dança dos Famosos	123
A.5	Dados da Quinta Edição da Dança dos Famosos	124
A.6	Dados da Sexta Edição da Dança dos Famosos	125
A.7	Dados da Sétima Edição da Dança dos Famosos	126
A.8	Dados da Oitava Edição da Dança dos Famosos	127
A.9	Dados da Nona Edição da Dança dos Famosos	128
A.10	Dados da Décima Edição da Dança dos Famosos	129
A.11	Dados da Décima Primeira Edição da Dança dos Famosos	130
A.12	Dados da Décima Segunda Edição da Dança dos Famosos	131
A.13	Dados da Décima Terceira Edição da Dança dos Famosos	132
A.14	Dados da Décima Quarta Edição da Dança dos Famosos	133
A.15	Dados da Décima Quinta Edição da Dança dos Famosos	134
A.16	Dados da Décima Sexta Edição da Dança dos Famosos	135

INTRODUÇÃO

A dança é uma das linguagens artísticas mais presentes no cotidiano das pessoas. Ela pode ser encontrada nos espaços de lazer, de promoção de saúde, nas escolas de dança, nas praças públicas, nos espaços que promovem espetáculos, nas instituições religiosas, nas festas populares, nas mídias e outros. No entanto, é nas mídias que ela mais ganha destaque.

Por exigir a idealização, a capacidade reflexiva e intencional do indivíduo, a dança é um elemento cultural capaz de desenvolver diversas de suas potencialidades. Porém, na sociedade administrada ¹, a dança tem sido produzida segundo a lógica mercadológica.

Com o crescente processo de industrialização, o qual teve o auge no século XX, a cultura passou a ser produzida na forma de mercadoria. Esse processo de cooptação da cultura pela indústria ou mercado, foi denominado de indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Nesse processo, a dança passou a ser produzida de forma padronizada e em larga escala, a fim de que fosse consumida por um grande número de pessoas. Essa produção segundo a lógica mercadológica subtrai da dança a sua essência enquanto arte e a insere no rol dos produtos culturais.

A dança enquanto mercadoria cultural é introduzida nas massas de forma invasiva. Ao invés de o indivíduo adentrar o universo da dança, é ela que embrenha o universo do indivíduo e dificulta o desenvolvimento da sua autonomia e emancipação. Dessa forma, o indivíduo não experiencia a cultura, apenas os produtos criados e difundidos para a manutenção da sociedade administrada.

Com a consciência danificada, o processo de formação do indivíduo passa a ser o da pseudoformação. A heteronomia ² é a característica fundante do pseudoformado.

¹O termo sociedade administrada ou mundo administrado foi utilizado por Adorno e Horkheimer na obra *Dialética do Esclarecimento* para referir-se à sociedade cujas relações são controladas, planejadas e previstas para acontecer. É a sociedade caracterizada pelo princípio da inautenticidade, da falta de oposição. Sociedade em que as massas são manipuladas e o desenvolvimento do pensamento crítico é dificultado em todos os níveis de formação, segundo Matos (1993).

²Heteronomia é a contraposição da autonomia. Segundo Abbagnano (2007), autonomia é o termo introduzido por Kant para designar a independência da vontade em relação a qualquer desejo ou objeto de desejo e sua capacidade de determinar-se em conformidade com uma lei própria, que é a

Ele acredita ser um indivíduo culto, no entanto, ele se torna o apêndice da produção, ou seja, o sujeito coisificado.

Sabendo que a produção em massa das obras de arte foi possível devido ao desenvolvimento tecnológico, a discussão travada neste trabalho diz respeito a uma das dimensões da arte - a dança. A dança aparece na sociedade hodierna sendo difundida pelos diversos aparelhos de comunicação utilizados pela indústria cultural, principalmente pela TV, computadores e *smartphones*. Sendo assim, o objetivo dessa pesquisa foi promover uma reflexão a partir da dança produzida no quadro Dança dos Famosos do Programa Domingão do Faustão.

A justificativa para a escolha do tema deve-se ao fato da minha familiaridade com o objeto de pesquisa, pois a dança se faz presente em minha vida desde os meus primeiros anos de existência. Ela participou do meu processo de formação nas diversas modalidades que vivenciei em escolas de dança, espaços religiosos, festas, espaços públicos, na graduação, no curso técnico de dança contemporânea e atualmente ela é um dos conteúdos que ministro às turmas de Ensino Médio, em minhas aulas de Educação Física.

Essa escolha ultrapassa as justificativas pessoais, pois aquele que se compromete em participar da formação cultural do indivíduo deve refletir sobre a forma, o conteúdo, o significado, o estilo e as intenções subjetivas dos produtos culturais que têm chegado às pessoas. E a partir dessa reflexão, pensar sobre a maneira que esses produtos participam da formação da subjetividade desses indivíduos.

A revisão de literatura foi realizada em periódicos da CAPES, IBICT, SciELO, BDTD, Google Acadêmico e em bibliotecas físicas da UFG e UEG e encontramos alguns trabalhos científicos, cuja dança foi analisada sob a perspectiva da teoria crítica da Escola de Frankfurt, contudo, nenhum trabalho tratava especificamente do processo da pseudoformação a partir da produção da dança. Os termos utilizados para a busca foram: 1- dança e indústria cultural; 2- dança e pseudoformação; 3- dança dos famosos; 4- dança dos famosos e indústria cultural; 5- dança dos famosos e pseudoformação.

Para o termo de número 1(dança e indústria cultural) foram encontrados três trabalhos na CAPES, um na SciELO e um no Google Acadêmico. Estes trabalhos discutem os seguintes temas: a relação da dança com a indústria cultural; a relação da dança com as mídias e a dança das mídias e das escolas. Para o termo de número 2 (dança e pseudoformação), um trabalho foi encontrado no Google Acadêmico e abrange toda a área da Educação Física, não especificamente o ensino da dança. Na

da razão, enquanto que na heteronomia a vontade é determinada pelos objetos da faculdade de desejar. Esse conceito está desenvolvido no capítulo 1 deste trabalho.

busca do termo de número 3 (dança dos famosos), aparecem dois trabalhos no Google Acadêmico. O primeiro menciona o quadro dança dos famosos, no intuito de apontar os programas midiáticos que difundem a dança às crianças. O segundo, aborda a questão dos discursos midiáticos em torno da dança. Para os termos de número 3 (dança dos famosos e indústria cultural) e 4 (dança dos famosos e pseudoformação) não foi encontrado nenhum trabalho científico que aborde a temática. Portanto, essa pesquisa traz contribuições para a área da Educação Física e da Dança, ao se propor, de maneira ousada, a refletir sobre temas ainda pouco ou nada explorados nessas áreas.

A delimitação do objeto de pesquisa - o quadro Dança dos Famosos - se deu devido ao fato de ele apresentar a dança como principal atração; ser o mais antigo *talent show* de dança da televisão brasileira; ser exibido pela Rede Globo - a maior emissora de televisão do Brasil e a segunda maior do mundo - e ter um grande sucesso de público (é o quadro que eleva a audiência do Programa).

As análises foram realizadas com o intuito de responder a seguinte indagação: de que forma a dança produzida pela Indústria Cultural se expressa no quadro Dança dos Famosos e como ela participa do processo da pseudoformação dos indivíduos envolvidos? Entende-se por indivíduos envolvidos no quadro Dança dos Famosos, os artistas que participam do quadro, os profissionais da dança e os espectadores (plateia e público de casa).

Para isso, foi realizada uma investigação social empírica, cujos arquivos audiovisuais e as informações disponibilizadas em sites e blogs da internet foram os principais materiais analisados. As notícias de sites e blogs foram buscadas conforme as necessidades de conhecimento do objeto e serviram para as análises gerais do quadro. E algumas edições do Programa foram selecionadas para a realização de análises mais específicas. As edições escolhidas para essas análises foram: a edição de número 1, ocorrida no ano de 2005; a de número 9, realizada em 2012 e a de número 16, ocorrida no ano de 2019. O critério para essa seleção foi a consideração do período de quinze anos de existência do Dança dos Famosos. Portanto, o quadro foi analisado em sua fase inicial, intermediária e atual.

Para compreensão dos conceitos, análises e reflexões do objeto, nos apropriamos dos estudos filosófico e crítico-social, sobretudo, dos pressupostos da teoria crítica frankfurtiana. Dentre esses conceitos, destaca-se a abordagem sobre a indústria cultural e a pseudoformação. Algumas categorias marxianas foram apresentadas, no intuito de subsidiar a reflexão sobre os conceitos que envolvem o objeto de pesquisa.

Para facilitar a compreensão do objeto de pesquisa, os capítulos foram desenvolvidos a partir de temáticas mais abrangentes para as mais específicas.

Dessa forma, o primeiro capítulo apresenta os mecanismos utilizados pelo

homem para gerar o processo de dominação. Aborda a questão da formação do indivíduo sob os princípios da racionalidade técnica instrumental e apresenta os mecanismos utilizados na sociedade hodierna para a manutenção do processo de dominação e controle social, destacando o papel da indústria cultural nesse processo de dominação cultural.

O segundo capítulo aborda a temática da arte e da dança - a sua natureza e especificidade - as transformações ocorridas na arte e na dança a partir do advento do capitalismo e a maneira que elas participam do processo de (de)formação do indivíduo.

No terceiro capítulo há uma descrição, reflexões e análises do objeto de estudo - quadro Dança dos Famosos e a apresentação de um dos meios de resistência ao processo da pseudoformação - apresentado pelos autores frankfurtianos, sobretudo Adorno - que é a experiencição estética.

A partir dessas reflexões, percebe-se que a dança, enquanto elemento cultural, foi atingida pelo processo da racionalidade técnica instrumental, tornou-se uma mercadoria amplamente difundida pela indústria cultural e, portanto, participa do processo da pseudoformação do indivíduo.

O quadro Dança dos Famosos é uma exemplificação desse fenômeno, pois apresenta diversas características apontadas pelos autores frankfurtianos, tais como: utilização do tempo livre para o consumo dos produtos criados pela indústria cultural; sobrepujança da técnica em detrimento ao conteúdo; banalização da arte; estandardização da dança; repetição da dança para gerar reconhecimento e integração do indivíduo a partir dos mecanismos criados pela indústria cultural.

Indivíduo e Sociedade: da Formação Cultural à Racionalidade Técnica Instrumental

Este capítulo apresenta os mecanismos utilizados pelo homem para gerar o processo de dominação sobre a natureza e conseqüentemente sobre o próprio homem. Aborda a questão da formação do indivíduo que, pautada nos princípios da racionalidade técnica instrumental, impossibilitou o desenvolvimento de sua autonomia e o colocou na posição de sujeito sujeitado e aponta a crítica desenvolvida pela Escola de Frankfurt ao processo de formação com base na racionalidade técnica. Prossegue apresentando os mecanismos utilizados na sociedade hodierna para a manutenção do processo de dominação e controle social, destacando o papel da indústria cultural nesse processo de dominação cultural. E encerra apresentando o desdobramento desse fenômeno na formação dos indivíduos: a pseudoformação.

1.1 A Formação do Indivíduo: o Esclarecimento Como Justificativa do Processo de Dominação

A história da nossa civilização é a história da violência. O indivíduo tem o medo como a base da sua formação. Antes, pelas ameaças da natureza e hoje, pelas ameaças da sociedade (CROCHÍK, 2009).

Conforme Adorno e Horkheimer (1985), a necessidade do homem³ de agir sobre a natureza - de explicar, conhecer e relatar a origem dos fenômenos naturais - sempre objetivou livrá-lo do medo. A magia, o mito, a filosofia, a religião e a ciência foram formas que o homem encontrou para isso.

³o termo "homem" será utilizado neste trabalho para denominar genericamente o indivíduo da espécie humana.

O medo é resultado da falta de domínio sobre o desconhecido, pois esse domínio coloca o homem na posição de senhor. A partir do momento que o homem utilizou o mito para explicar os fenômenos ocorridos na natureza, o mundo passou a ser submetido ao domínio dos homens (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

O mito queria relatar, denominar, dizer a origem, expor, fixar e explicar as coisas. Assim, deixou de ser relato e se tornou uma doutrina.

O mito, com sua pretensão de verdade, desvalorizou toda a crença mítica mais antiga e a religião popular. Ele torna-se a imitação de gestos das potências da natureza pelo homem. Conforme Vaz (2000), a imitação ou a mimesis é paradoxalmente expressão do horror representado pela indiferenciação mitológica, mas também esperança de superação da cisão sujeito/objeto.

Ou seja, a mímesis é a expressão do horror representado pela inexpressividade do mito e ao mesmo tempo a esperança de superação do rompimento entre o sujeito e o objeto. A capacidade mimética, em primeiro estágio, estaria relacionada à autoconservação pulsional. Essa conservação pulsional, a qual Freud denominou de pulsão de morte, diz respeito a tentativa do homem de se igualar à natureza circundante. Assim, o humano paralisa seus movimentos e se dissolve no tempo e espaço (VAZ, 2000).

Assemelhar-se ao meio é a maneira que o humano desprovido de subjetividade - ou com ela danificada - encontra para livrar-se da diferença que traz medo. A assimilação ao que está morto tem algo de racional, de astúcia. Portanto, é o primeiro passo para o desenvolvimento da consciência e construção da subjetividade.

Portanto, conforme Crochík (2009), a partir do momento que o homem domina a natureza, ele se torna vítima desse processo, pois

nada deve ser desconhecido, pois isso acalenta o medo de destruição; desse modo, porém, o que é conhecido não é o fenômeno, mas aquilo que permite subjuga-lo. À libertação do homem dos perigos da natureza correspondeu a dominação da natureza e, dessa forma, o homem se viu prisioneiro da própria necessidade de dominar (p. 18).

A necessidade de dominar não diz respeito apenas ao domínio da natureza, dos objetos, mas ao domínio do próprio homem, uma vez que este faz parte da natureza.

Conforme Adorno e Horkheimer (1985, p. 6) “a superioridade do homem está no saber, disso não há dúvidas”, e o progresso do saber funda-se na dissolução dos mitos e na criação de mecanismos para lidar com as forças desconhecidas da natureza.

O processo de desmitologização se deu a partir da ideias de Sócrates e Platão, com a implantação do *logos* filosófico. Dessa forma, o mundo é submetido ao domínio dos homens e o esclarecimento filosófico se coloca como verdade.

No mundo moderno, a ciência aparece para desmistificar a natureza, desencanta-la por meio da razão, que pretendia dominar e explicar os fenômenos naturais.

De acordo com Adorno e Horkheimer (1985), o projeto moderno de o homem ser o senhor da natureza tem como ponto de partida o Discurso do Método⁴ proposto por René Descartes⁵ no século XVII. Para Descartes, havia um mundo exterior – a natureza – e um Eu pensante que deveria transformá-la. Este último deveria apreender da natureza apenas aquilo que era estável e permanente. Deveria controlá-la, quantificá-la e conhecê-la por meio da matematização.

Para Descartes, o sujeito deve apreender da natureza aquilo que lhe é idêntico: a racionalidade. “O que é racional no sujeito capta o que é essencial ao objeto, sua identidade: a racionalidade presente no sujeito capta a racionalidade presente no objeto” Matos (1993, p. 40).

Dessa forma, Descartes destituiu o homem de suas emoções, paixões, psicologia, memória, história, cultura e sentidos. Para ele, tudo isso é ilusão. Assim, sujeito e objeto se distinguem, se bifurcam, segundo Matos (1993).

De acordo com Crochík (2009), a constituição do homem neste processo do mito ao esclarecimento mostra a diferença e a indiferença deste perante a natureza. No mito, o animismo dá vida ao que não a tem, enquanto que a ciência retira a vida do que a tem.

Essa ciência cartesiana, baseada na consciência pura ou do *puro cogito*, institucionalizou o dualismo entre o corpo e o pensamento. As paixões humanas, bem como a natureza externa devem estar subordinadas à razão.

Ainda conforme Matos (1993, p. 33), “a razão esclarecida é uma razão emancipada. [...] como seres dotados de razão, devemos nos valer de nosso próprio entendimento, sem a tutela de outro. A razão esclarecida é a razão em estado de maioria. O lema do Iluminismo kantiano é: ‘ousar saber’”.

O Eu e a natureza, nessa perspectiva, vivem em conflito, tensão e luta. Não há diálogo, afinidade e harmonia entre eles. Se o mito tinha como base a mimese

⁴Discurso do Método é uma obra de René Descartes, publicada no século XVII. A base do discurso é o modelo matemático como forma de condução do pensamento humano. A partir desse método ele busca encontrar a verdade em todo o universo.

⁵René Descartes foi um dos principais precursores do Iluminismo, movimento intelectual europeu que se constituiu no século XVIII e se desenvolveu a partir da valorização da razão. A razão iluminista prometeu chegar ao esclarecimento da natureza por meio da ciência, da moral e da emancipação política, (MATOS, 1993)

dos fenômenos naturais, a ciência moderna abandona a imitação desses fenômenos e a substitui pelo princípio da identidade. O sujeito, dotado de uma capacidade intelectual deve conhecer a natureza.

Seguindo esse pensamento lógico, um dado deve ser apreendido, por todas as suas determinações, a partir de sistemas matemáticos. Ou seja, o objeto é interpretado em determinações intelectuais, nada consistente e material, conforme Horkheimer (1968).

Este pensamento por meio da matematização, do cálculo e da racionalização pertence ao arcabouço lógico da história; a uma fundamentação a-histórica que se transforma em ideologia. Conforme Horkheimer (1968, p. 133), “é ideologia em sentido rigoroso; a liberdade limitada do indivíduo burguês aparece na figura de liberdade e autonomia perfeitas”, Essa autonomia é falsa, pois os cálculos mais complexos não conseguem compreender o mecanismo da sociedade.

Para os frankfurtianos o problema não é o pensamento matemático, pois este pode promover o progresso e libertar o homem. O problema está na sua identificação com a verdade e a sua utilização para saber tudo e instituir uma verdade absoluta.

De acordo com Adorno e Horkheimer (1985), a razão se converte em dominação e controle da natureza, pois a racionalidade separa sujeito de objeto; corpo e alma; eu e o mundo; natureza e cultura.

Essa racionalidade científica, que se faz passar pela única forma veraz de racionalidade, recalca aspectos importantes da razão: a sensualidade, a sensibilidade, a sensação. [...] Sensação, sensualidade e sensibilidade foram tornadas antagônicas pela civilização repressiva, foram preteridas na hipertrofia da racionalidade analítica, pragmática e calculadora, vale dizer, matematizante (MATOS, 1993, p. 62).

Dessa forma, a razão recai na irracionalidade, na mitologia que ela própria tentou combater. Não está destinada à humanização, mas à dominação das sensações, sentimentos e paixões. Por se converter em violência com a própria natureza se torna irracional.

Assim, o esclarecimento fica cada vez mais enredado na mitologia quando transmite sempre o mesmo conteúdo e se revolta quando há falta de honestidade, ou seja, quando é questionado.

Todo esse processo da racionalização, matematização, destituição dos sentidos humanos e do processo histórico da constituição do homem vai ao encontro do pensamento burguês e do projeto social estabelecido pela Revolução Industrial, a partir do século XVIII.

O projeto moderno de sociedade tinha como base os ideais iluministas. O Iluminismo havia prometido a promoção do conhecimento da natureza por meio da

ciência, o aperfeiçoamento moral dos indivíduos e a emancipação política (MATOS, 1993).

A racionalidade favorece condições para o alcance da liberdade e emancipação do homem. No entanto, ao longo do processo de formação dos homens, a racionalidade técnica tornou-se essência do esclarecimento e, logo, adquiriu aspecto regressivo. Com o primado da técnica houve o abandono dos conceitos, da contradição, do pensamento dialético.

O esclarecimento, a partir do Iluminismo, bem como a Revolução Russa de 1917, anunciaram o caminho para o tão sonhado e almejado progresso da humanidade. Porém, as Guerras Mundiais e o fascismo estabelecido nos grandes países da Europa foram uma regressão drástica na história da humanidade, a ponto de serem considerados emblemas da barbárie.

Segundo Matos (1993), o que ficou evidente foi o aumento da desigualdade social ao invés da livre troca; o surgimento do monopólio no lugar da economia livre; o sufocamento do trabalhador perante o trabalho produtivo e a pauperização das nações no processo de reprodução social.

A racionalidade da ciência moderna corroeu a injustiça da antiga desigualdade. Os homens foram forçados à real conformidade. Por isso, tanto a justiça mítica como a esclarecida consideram a culpa e a expiação, a ventura e a desventura como os dois lados de uma única equação, segundo Adorno e Horkheimer (1985).

Conforme esses autores, a racionalidade da ciência moderna é totalitária, pois para ela o processo está decidido de antemão. O pensar é reificado⁶, torna-se coisa, instrumento e esse processo automático deixa de lado a exigência clássica da reflexão.

O saber torna o homem superior, ou seja, o homem deve imperar sobre a natureza. A técnica é a essência desse saber. O procedimento matemático tornou-se o ritual do pensamento. O que não se submete ao critério da calculabilidade e utilidade torna-se suspeito para o esclarecimento.

Dessa forma, o saber confere-lhe poder e este não conhece nenhuma barreira quando está a serviço da economia. Ou seja, quando a finalidade é lucrar, o saber se submete às regras do mercado. O preço que o homem paga pelo aumento de seu

⁶É o ato (ou resultado do ato) de transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem, que se tornaram independentes (e que são imaginadas como originalmente independentes) do homem e governam sua vida. Significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas. A reificação é um caso “especial” de alienação, sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista (BOTTOMORE, 1988, p. 494).

poder é a alienação daquilo sobre o que exerce o poder (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

“Nesse sentido, o mito e a ciência têm origem comum: controlar as forças desconhecidas da natureza, a multiplicidade incontrolada do sensível”(MATOS, 1993, p. 45). Além disso, outras características aproximam o mito do esclarecimento, como: a busca por uma unidade; a eliminação da heterogeneidade e a repetição de fórmulas para validar os fenômenos.

Diante de um cenário desastroso e desumano, sob a influência das análises de Marx e de sua crítica à economia burguesa, a escola de Frankfurt aparece no período entre a Primeira e Segunda Guerra Mundial para contribuir com as análises do atual contexto.

A Teoria Crítica da Sociedade foi elaborada pelos intelectuais da Escola de Frankfurt e se tornou uma das teorias mais influentes do século XX por oferecer elementos importantes para a reflexão sobre os principais aspectos econômicos, sociais, político e cultural.

Fundado na Alemanha, no ano de 1924, o Instituto para Pesquisas Sociais da Universidade de Frankfurt (IPS) começou a ganhar força na década de 1930, quando Max Horkheimer assumiu a direção.

Em sua conferência de posse, no ano de 1931, Horkheimer deixa clara a intenção de mudança de direção das pesquisas do IPS (HORKHEIMER, 1999). Para ele, as pesquisas deveriam unir as diferentes áreas: filosofia, sociologia, história, economia, psicologia, arte... Esse trabalho multidisciplinar se tornaria necessário para melhor compreensão do objeto analisado. Essa proposta de Horkheimer pôde ser melhor compreendida após a publicação, no ano de 1937, de um estudo intitulado Teoria Tradicional e Teoria Crítica, que posteriormente deu o nome ao conjunto de trabalhos elaborados pelos intelectuais dessa escola.

No referido texto, Horkheimer reunifica razão e sensibilidade, tornadas antagônicas pelo pensamento dualista que separa sujeito e objeto. Horkheimer critica o pensamento da identidade, da não contradição, típico da filosofia desde Descartes, que ele denomina de Teoria Tradicional.

A Teoria Crítica confronta as teorias tradicionais com o intuito de chegar em um ponto: lidar com a particularidade, abordada por Kant e com a universalidade, discutida por Hegel.

Para Horkheimer, há limitações na Teoria Tradicional, o que não significa que ela deverá ser descartada, mas sim, reconhecer sua limitação, pois ao provocar a cisão entre indivíduo e sociedade, ela impossibilita a visão da totalidade do mundo. Dessa forma, o indivíduo não compreende que a realidade é resultado das decisões humanas, fato que contribui para a perpetuação da dominação.

A ação conjunta dos homens na sociedade é o modo de existência de sua razão; assim utilizam suas forças e confirmam sua essência. Ao mesmo tempo este processo, com seus resultados, é estranho a eles próprios; parece-lhes, com todo o seu desperdício de força de trabalho e vida humana, com seus estados de guerra e toda a miséria absurda, uma força imutável da natureza, um destino sobre-humano (HORKHEIMER, 1983, p. 128).

Segundo Horkheimer (1983), enquanto os homens agirem de forma irracional, a razão não pode tornar-se transparente. Portanto, a Teoria Crítica tem como função mostrar aos homens que eles não são meros resultados do processo histórico, mas são também agentes desse processo.

Os frankfurtianos criticam o modelo de homem que foi construído. Para eles, o avanço da ciência não indica o avanço da humanidade, pois a sociedade administrada formou um homem unidimensional, ou seja, o homem em sua dimensão objetiva, cujas funções estão direcionadas ao trabalho pragmático. Em contrapartida, esqueceram-se da sua dimensão subjetiva, do homem enquanto indivíduo.

Conforme, Duarte (2014, p.28),

o pavor mitológico ocasionado pela supremacia física da natureza sobre a humanidade redundou numa submissão ainda maior às potências do mito, na medida em que a racionalidade convocada para combatê-lo era unilateralmente voltada apenas para os meios de obtenção de fins imediatos e não à razão como uma finalidade em si mesma, no sentido de uma reconciliação dos homens entre si e a natureza.

Para a Teoria Crítica, a barbárie humana está relacionada, sobretudo, com a dominação cultural e social estabelecida no processo histórico de construção da humanidade.

Neste processo, a vontade incessante de dominação do homem sobre a natureza, visando sempre o lucro, fez com que ele próprio fosse dominado.

No mundo moderno, a ideologia da dominação é originariamente burguesa. Foi criada com base na crença iluminista, de que bastaria colocar a consciência em ordem para que a sociedade ficasse ordenada (PUCCI; ZUIN, 1993).

Contudo, as conseqüentes revoluções tecnológicas desenvolveram a dominação, alienação e abafaram as articulações emancipatórias da ideologia. Dessa forma, a dimensão política da ideologia dá-se onde regem relações de poder que não são transparentes e ela se torna um instrumento funcional de convencimento, conforme Pucci e Zuin (1993, p.49).

A ideologia se manifesta como consciência falsa. Como consciência inseparável entre verdade e inverdade. Não é verdade total, mas também não é mentira. Ela é verdadeira quando representa os interesses de uma classe e orienta suas lutas na

tentativa de manutenção desses interesses, mas se torna falsa quando há a tentativa de imposição à outras classes, como se fossem ideias que representassem os interesses de toda a sociedade (PUCCI; ZUIN, 1993).

Ainda segundo esses autores, ideologia é a experiência social que não se reconhece como particular e se dissolve no geral. É a autonomia das ideias que permite a ideologia não ser abafada, tragada pela dominação da falsa consciência.

Ideologia é também justificação. Justificação porque os que defendem um conjunto de ideias como sendo verdadeiras e representantes de sua classe, ao colocar em prática essas ideias, mesmo encontrando dificuldades em fazê-las aceitas, tendem a defende-las com força e convicção. Esse é o princípio da integração.

A análise dos frankfurtianos indica que, além de ser um discurso enviesado da realidade, a ideologia é a própria realidade. De acordo com esses autores, a realidade foi convertida em ideologia devido ao desenvolvimento das forças produtivas e, principalmente, ao desenvolvimento da tecnologia, que possibilitou a perpetuação do processo de dominação.

Esse processo de dominação devido à falta de autonomia, integra o indivíduo e promove a sua servidão voluntária. Para Adorno e Horkheimer (1985, p. 117), “a sociedade permanece irracional apesar de toda a racionalização”.

1.2 Indústria Cultural: a Mercadoria Cultural Como Expressão do Fetichismo

O filósofo, sociólogo, historiador e economista Karl Marx, em sua obra “O Capital” discorreu sobre uma categoria que posteriormente foi explorada de forma insistente por Adorno e Horkheimer na obra “Dialética do esclarecimento”: o fetiche.

Segundo Marx (2010), tanto a objetivação do produto do trabalho humano, como o próprio trabalho humano fez-se coisa, objeto, mercadoria, conferindo uma supervalorização do mundo das coisas e uma desvalorização do mundo dos homens.

Segundo ele, a objetivação do trabalho, ou seja, as mercadorias produzidas pelo homem acabam por não serem reconhecidas em seu processo e nem em seu produto final.

Seguindo esse modo de produção, no qual o homem produz para o consumo e não mais para suprir as necessidades concretas, Marx (1983) diz que houve o aniquilamento, a coisificação do homem e a personificação da coisa, do objeto, da mercadoria. Essa personificação da mercadoria engendra uma categoria a qual ele denominou de fetiche.

Para desenvolver a categoria fetiche, Marx toma como ponto de partida, a análise da mercadoria. Dessa forma, o autor procura desvendar a aparência da mercadoria retirando o véu místico que lhe foi colocado, pois ela aparece nas vitrines como se tivesse vida própria.

Conforme Marx (1983), a mercadoria é trabalho social materializado e alienado,

um objeto externo, uma coisa, a qual pelas suas propriedades satisfaz necessidades humanas de qualquer espécie... aqui não se trata de como as coisas satisfazem a necessidade humana, se imediatamente, como meio de subsistência, isto é objeto de consumo, ou se indiretamente, como meio de produção (p. 45).

Para esse autor, neste sistema, as mercadorias apresentam-se em dois atributos: valor de uso e valor de troca. Segundo ele, num primeiro momento, a mercadoria aparece como valor de uso, mas se transforma em fetiche.

O valor de uso é sua própria existência, é sua utilidade, seu consumo. No entanto, o valor de uso da mercadoria – que é a necessidade concreta – é substituído pelo seu valor de troca, que é a necessidade supérflua criada.

O valor de troca, inicialmente estava relacionado ao quantitativo correspondente à produção na qual os valores de uso se trocam por outros. A mercadoria, fruto do trabalho de um homem, sendo trocada por outra, fruto do trabalho de outrem.

No entanto, as qualidades de coisas distintas não podem ser equiparadas. Segundo Marx (1983), o que possibilita a troca não é o valor de uso dessa mercadoria, mas a abstração, produto do trabalho que se transformou.

Se abstrairmos o seu valor de uso, abstraímos também os componentes e formas corpóreas que fazem dele valor de uso. Deixa de ser mesa ou casa ou fio ou qualquer outra coisa útil. Também já não é o produto do trabalho do marceneiro ou do pedreiro ou do fiandeiro ou de qualquer outro trabalho produtivo determinado. Ao desaparecer o caráter útil dos produtos do trabalho, desaparece o caráter útil dos trabalhos neles representados, e desaparecem também, portanto, as diferentes formas concretas desses trabalhos, que deixam de diferenciar-se um do outro para reduzir-se em sua totalidade a igual trabalho humano, a trabalho humano abstrato (MARX, 1983, p. 47).

O valor de uso dos objetos foi subordinado ao seu valor de troca, a valores mercantis. As mercadorias aparecem nas vitrines dos comércios como se não tivessem passado por todo o processo de produção do trabalho humano. O processo de produção é ocultado, velado e as mercadorias parecem surgir repentinamente no mundo comercial.

Os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens.

Assim, no mundo das mercadorias, acontece com os produtos da mão humana. Isso eu chamo de fetichismo que adere aos produtos do trabalho, tão logo são produzidos como mercadorias, e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias (MARX, 1983, p. 71).

Portanto, o fetiche da mercadoria diz respeito ao processo de ocultação do trabalho alienado; à predominância do valor de troca em detrimento do valor de uso da mercadoria; ao processo em que o modo de produção é comandado pela mercadoria, apesar delas serem produzidas e consumidas pelo homem. É o poder de encantamento da mercadoria, do feitiço que ela provoca nos homens.

Tomando como base os estudos desenvolvidos por Marx sobre o fetichismo da mercadoria, Adorno e Horkheimer (1985) lançam a ideia de um fetichismo da mercadoria cultural – fenômeno que estava sendo engendrado no século XX, em um contexto distinto da época de Marx. Esse fenômeno complexo é típico da sociedade administrada.

Para Adorno e Horkheimer (1985), a mercadoria cultural passou a comandar o processo de produção e consumo. E esse domínio não é algo realizado de forma livre pelas massas, mas sim, por aqueles que ambicionam o lucro, visto que este é o objetivo final do capitalista. Dessa forma, a cultura passou a ser uma mercadoria industrializada, e conforme Duarte (2007),

tal denominação evoca a ideia, intencionalmente polêmica, de que a cultura deixou de ser uma decorrência espontânea da condição humana, na qual se expressaram tradicionalmente, em termos estéticos, seus anseios e projeções mais recônditos, para se tornar mais um campo de exploração econômica, administrado de cima para baixo e voltado apenas para os objetivos supramencionados de produzir lucros e de garantir adesão ao sistema capitalista por parte do público (p. 9).

Segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 151), “a cultura é uma mercadoria paradoxal. Ela está tão completamente submetida à lei da troca que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não se pode mais usá-la”. O fato de a cultura se fundir com a publicidade dificultou o mecanismo de reação dos indivíduos contra o fetichismo.

No bem cultural a suposta ausência de valor de uso que, na verdade, é valor de uso mediatizado é hipostasiada no sentido de se transformar, ela própria, em valor de uso: a presumida inutilidade como emblema, que, em vez de subverter o caráter mercantil do produto, acaba por reforçar o caráter de valor de troca que ele, em uma sociedade capitalista, necessariamente possui (DUARTE, 2007, p. 33).

Em outras palavras, no fetichismo clássico - de Marx - a objetivação do trabalho gera algo, que é uma coisa e, portanto, pode possuir valor de uso e que ao adquirir valor de troca se caracteriza como mercadoria. Adorno e Horkheimer, ao constatar que o valor de uso de uma obra de arte é exatamente não ter valor de uso, a absorção do seu valor de uso por seu valor de troca, caracteriza o fetichismo das mercadorias culturais. A "inutilidade" das obras de arte funcionam como símbolo de *status* para quem tem acesso a ela.

Neste caso, o objeto desta pesquisa - Dança dos Famosos - se enquadra em uma mercadoria cultural, cujo fetiche se efetiva a partir do deslumbre da mercadoria que ali é exposta - a dança. Essa mercadoria é produzida a partir de um processo o qual a maioria dos consumidores desconhece ou não se prontifica para tomar conhecimento, pois conforme Duarte (2014), o que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca. O que se busca é assistir, estar informado e ter prestígio, e não se tornar um conhecedor.

Além dessa mercadoria cultural, pode-se dizer que o quadro Dança dos Famosos produz diversas outras, as quais serão mencionadas ao longo do trabalho, pois a produção gera uma necessidade para cada objeto criado e cria sujeitos para cada objeto produzido.

Conforme Adorno e Horkheimer (1985), com o crescente processo de industrialização do século XX e o desenvolvimento tecnológico percebe-se o advento de um sistema coeso que integra a cultura e a economia, denominado por eles de indústria cultural.

Esse termo indústria cultural⁷ foi utilizado por Adorno e Horkheimer na obra Dialética do esclarecimento, elaborada no ano de 1944.

Essas análises foram possíveis de serem realizadas, pois em 1941 o filósofo Max Horkheimer mudou-se para o entorno de Hollywood, ficando próximo de seu colega, Theodor Adorno, que havia imigrado para os Estados Unidos em 1936, após a ascensão nazista.

Os dois filósofos perceberam que a contraparte ocidental da opressão nazista era a produção da cultura de massas. Esse novo ramo visava tanto a maximização dos lucros, quanto o controle social mediante imposição ardilosa de padrões de comportamento (DUARTE, 2014).

⁷O termo utilizado anteriormente pelos autores foi "cultura de massa", no entanto, eles explicaram a substituição desse termo por "indústria cultural" por entender que o primeiro sugeria uma cultura produzida pelas massas, no entanto, a indústria cultural não é produzida pelas massas e tampouco pode ser compreendida como cultura (COHN, 1971). Conforme Duarte (2007), o termo é um oxímoro e deveria soar de forma destoante como "fogo frio, obscuridade clara...". No entanto, ele acabou se tornando um termo neutro.

Adorno e Horkheimer perceberam que o grande sucesso desse negócio estava ligado ao fato de que a manipulação das massas não era percebida por elas como tal, mas como fornecimento de artigos de entretenimento, as quais necessitavam no seu tempo de lazer.

O lazer, na concepção moderna, somente foi possível de ser implantado devido à redução do tempo de trabalho do indivíduo. Duarte (2014) cita que na Idade Média a divisão do tempo em trabalho e lazer não existia. No feudalismo, a divisão entre o tempo de produção e diversão estava relacionado com a divisão de classes:

as classes servis - e possivelmente também a burguesia em sua fase inicial - realizava um trabalho produtivo de sol a sol, enquanto a aristocracia reservava para si atividades consideradas prazerosas, ainda que "obrigatórias" em termos sociais. O pouco tempo restante aos trabalhadores antes do sono devia ser dedicado ao canto, à dança e às narrativas, ao mesmo tempo que se comia e se bebia coletivamente [p. 14]duarte2014industria.

Já no período capitalista, o trabalho de forma assalariada produziu a ideia de que concomitantemente ao trabalho deveria haver um tempo em que o trabalhador se dedicasse a momentos prazerosos, no intuito de se livrar do trabalho monótono e extenuante.

Com o desenvolvimento do capitalismo, os países mais industrializados foram paulatinamente criando leis que limitavam a jornada de trabalho. Essas medidas, por sua vez, fizeram com que o tempo livre da classe trabalhadora fosse ampliado.

Conforme Adorno (1995), na sociedade administrada, o tempo do não trabalho foi denominado de tempo livre. O tempo livre, segundo a lógica do capital, serve para a restauração das forças do indivíduo para o retorno ao trabalho. Portanto, passou a ser utilizado como momento de diversão e entretenimento. Assim sendo, ele se transformou em oposto ao trabalho e remete-se àquilo que é fácil e prazeroso. Dessa forma, surgiu a necessidade de meios de entretenimento de massas (DUARTE, 2014).

Um dos principais destinos para aproveitar esse tempo eram os estabelecimentos chamados *music halls*, que durante o século XIX se espalharam pela França, Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos.

Conforme Duarte (2014), nesses estabelecimentos os trabalhadores comiam, bebiam, dançavam e assistiam a shows de diversos artistas. Os principais destaques eram os números musicais e circenses.

Por outro lado, a burguesia tentava estabelecer um padrão próprio de entretenimento, no entanto, as características eram semelhantes ao entretenimento

popular, as diferenças estavam na estrutura e localização dos estabelecimentos de lazer.

Nas *music halls* os artistas trocavam a posição de nômades para se tornarem assalariados. Assim, o entretenimento popular se tornava um ramo de negócios promissor. Tudo estava pronto para a cultura de massas, faltando apenas os meios tecnológicos. E eles começaram a aparecer no final da década de 1880 e início da década de 1890, com o cinema e em meados da década de 1930 com o rádio.

A partir da rápida proliferação dos aparatos cinematográficos nas casas de diversão das grandes cidades europeias e norte-americanas, dá-se o momento em que podemos ver claramente a transição de uma cultura de entretenimento ainda realizada com meios tradicionais para aquilo que se convencionou chamar de "cultura de massas", feita majoritariamente com meios tecnológicos de reprodução e de difusão de sons e imagens (DUARTE, 2014, p.20).

A cultura de massas foi possível devido ao grande investimento de capital no ramo do entretenimento. Com o advento do cinema, os custos para a manutenção de uma sala eram muito altos, ficando concentrado em poucos países europeus.

Depois de 1910, os judeus emigrados da Europa começaram a investir nas *nickelodeons*⁸ Posteriormente, começaram a construir os grandes estúdios cinematográficos na Califórnia, que mais tarde se consagrou como a meca da produção cinematográfica: Hollywood.

Assim, a indústria cultural pode ser compreendida como o ramo de negócios, organização em grandes corporações nos moldes do capitalismo monopolista, que se apropriou dos meios tecnológicos surgidos na virada do século XIX, não apenas para lucrar com a produção e venda de mercadorias culturais (artigos destinados ao entretenimento), mas também para direcionar o comportamento das massas (DUARTE, 2014). Em suma, a indústria cultural é a cooptação da cultura pela indústria ou mercado.

A indústria cultural possui como principal veículo de difusão dos seus produtos, os aparelhos de comunicação, principalmente os audiovisuais, como: a TV, computadores e *smartphones*. A partir deles, a indústria cultural transmite a um grande número de pessoas uma forma padronizada, distorcida e deformada dos conteúdos.

Para Adorno, a indústria cultural adapta seus produtos ao consumo das massas, mas em larga medida, determina o próprio consumo, uma vez que mantém o domínio sobre os indivíduos.

⁸Eram as salas de exibição de filmes em que a entrada custava uma moedinha. A princípio, se localizavam nos subúrbios das grandes cidades da Costa Leste dos Estados Unidos e posteriormente nas áreas nobres (DUARTE, 2014).

Na sociedade do capital, Maar (2009), afirma que automaticamente e de maneira planejada os sujeitos são impedidos de se reconhecerem como sujeitos. Isso porque um conjunto de empresas vinculadas à classe dominante assume o papel de produzir a cultura que será consumida pelas massas.

Esse processo de produção inviabiliza os sujeitos de refletirem sobre suas reais necessidades. Adorno (2010) diz que o poder da totalidade sobre o indivíduo prosperou de tal forma que o destituiu de sua liberdade. Que a formação está sempre determinada às estruturas pré-colocadas a cada indivíduo em sentido heterônomo.

O indivíduo heterônomo é aquele que se comporta opostamente ao indivíduo autônomo. A heteronomia se caracteriza pela aceitação do que é dado, ou seja, é o princípio do conformismo. O indivíduo heterônomo se prende, de maneira obstinada, a elementos culturais aprovados. Suas palavras fortes são: ideal ou modelo.

Este fenômeno que aparece na sociedade administrada, adentra as diversas esferas da vida social e transforma tudo em artigo de consumo, em especial, a arte. Nesse processo, há uma massificação dos saberes e padrões de comportamento devido à produção em grande escala.

Segundo Thomson (2010), com o surgimento do fenômeno da indústria cultural, houve a assimilação da arte pelo mundo comercial e a partir de então, o seu poder crítico e autônomo ficou inviabilizado.

Sua lei é a novidade, mas de modo a não perturbar hábitos e expectativas, a ser imediatamente legível e compreensível pelo maior número de espectadores ou leitores. Evita a complexidade, oferecendo produtos à interpretação literal, ou melhor, minimal (MATOS, 1993, p. 70).

Conforme Maar (2009), a economia produz mercadorias como necessidades e a cultura produz consciência de precisão das necessidades dessas mercadorias.

A indústria cultural surgiu a partir da tendência de valorização do capital. Ela se desenvolveu sob a lei de mercado, sob a obrigação de se adequar aos seus consumidores, mas então operou uma inflexão, convertendo-se na instância que fixa e fortalece a consciência em suas formas (MAAR, 2003, p. 26).

Aliada à ideologia capitalista, a indústria cultural serve para falsificar as relações dos homens, bem como a dos homens com a natureza, transformando-se em uma espécie de anti-iluminismo, pois as tendências são seguidas cegamente pelos indivíduos, sem qualquer questionamento ou reflexão. “A sociedade forma as pessoas mediante inúmeros canais e instâncias mediadoras de um modo tal que tudo absorvem, aceitam nos termos desta configuração heterônoma que se desviou de si mesma em sua consciência” Maar (2009, p. 29).

Devido à extinção da particularidade, os produtos produzidos pela indústria cultural seguem sempre um mesmo padrão, ou seja, a distinção é ilusória, pois conforme Adorno e Horkheimer (1985), os produtos são sempre iguais.

Esses autores ainda dizem que não somente os tipos das canções de sucesso, mas os astros e as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência. O mesmo acontece com os ritmos de danças, uma vez que elas estão intimamente ligadas aos ritmos musicais.

No quadro Dança dos Famosos, os diversos ritmos que são apresentados anualmente em cada edição não apresentam nenhuma novidade a não ser os elementos acrobáticos que servem para o embelezamento. A padronização dos movimentos pode estar relacionada ao tipo de dança que ali é exibida; a dança de salão ou também chamada dança social. Esse tipo de dança possui movimentos específicos os quais os casais aprendem a executá-los para colocá-los em prática no momento da dança. No entanto, percebe-se que a produção de sequências coreográficas são muito semelhantes. Parece que os movimentos/ passos apenas se deslocam de um lugar para outro nas “diferentes” coreografias.

Dessa forma, há também a ideia da falsa escolha ou concorrência, pois os meios técnicos tendem a se uniformizar cada vez mais. Assim, o modelo cultural que prevalece é o da falsa identidade, “os indivíduos não são mais indivíduos, mas sim, meras encruzilhadas das tendências do universal” Adorno e Horkheimer (1985, p. 145).

A indústria cultural criou uma cultura unitária a partir do controle das massas. A oposição entre “alta cultura” e “cultura popular” dissolveu-se dando lugar a uma barbárie estilizada, conforme Adorno e Horkheimer (1985)

Essa dissolução da alta cultura e a cultura popular é bastante notável no quadro Dança dos Famosos. Os ritmos distintos da dança de salão que nele são exibidos contemplam tanto o público elitizado, quanto o público das camadas inferiores da sociedade. O bolero, o tango, a valsa se misturam com o forró, a gafeira e o *funk*. Esse mecanismo é utilizado para alcançar um grande número de público. Os produtos, no caso a dança, é produzida para os diversos nichos da sociedade.

Dentre os diversos mecanismos ideológicos utilizados pela indústria cultural para atingir o objetivo de submissão dos indivíduos às coisas dadas estão a manipulação retroativa e a confiscação do esquematismo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

A manipulação retroativa é um mecanismo em que os indivíduos se convencem de que estão escolhendo o que verdadeiramente desejam. No entanto, eles recebem o que acham que eles querem, de acordo com os resultados das pesquisas de opinião

previamente realizadas e que seguem as tendências psicossociais latentes que norteiam a lei da oferta de mercadorias culturais de uma temporada. Ou seja, é a falsa liberdade de escolha (DUARTE et al., 2008).

O termo "esquematismo" foi tomado emprestado da Crítica da razão pura", de Immanuel Kant (1724-1804), "o esquematismo é a capacidade residente nos meandros do sujeito transcendental e tem a função de relacionar suas percepções à sua capacidade de raciocínio, de modo a possibilitar o estabelecimento de leis que propiciem um conhecimento preciso da natureza (DUARTE et al., 2008, p.102). Em outras palavras, é um procedimento que promove a ligação das nossas percepções sensíveis com os conceitos que se encontram em nosso entendimento, proporcionando conhecimento propriamente dito, nos padrões da ciência moderna, de acordo com Duarte (2014).

Quando Adorno e Horkheimer falam da confiscação do esquematismo provocado pela indústria cultural, eles estão dizendo que a indústria cultural, ao oferecer seus produtos audiovisuais, fornece também a chave de sua interpretação. Ou seja, ela nega a possibilidade do indivíduo relacionar suas percepções sensíveis e racionais sobre o objeto, e impossibilita a compreensão do fenômeno.

Segundo Duarte et al. (2008) o esquematismo é um procedimento psíquico importante também para a percepção comum (âmbito em que se dá o consumo das mercadorias culturais), e não apenas para o conhecimento científico.

E se tratando das mercadorias culturais estéticas, produzidas pela indústria cultural, Duarte et al. (2008) lembra que Kant descreveu o juízo estético reflexionante - o juízo de gosto - como obedecendo a critérios diferentes dos do juízo do conhecimento. A concepção-chave da estética kantiana é o "livre jogo".

O "livre jogo" pressupõe a presença de um objeto, pelo menos, candidato a belo, enquanto que as mercadorias culturais alternam entre ser apenas agradáveis e (consideravelmente) boas. Nos dois casos há percepção, no entanto, as percepções das mercadorias culturais não são suficientemente estéticas para ocasionar o "livre jogo".

Desse modo, pode-se dizer que as percepções - eivadas de (pré-) juízos - dos produtos da indústria cultural são essencialmente diferentes dos juízos de gosto (destinados apenas a objetos belos, no sentido kantiano), o que, a meu ver, confirma sua aplicabilidade à concepção kantiana de esquematismo e, conseqüentemente, a possibilidade de "expropriação" desse último (DUARTE et al., 2008, p.106).

A partir do momento que o indivíduo aceita esse pacote que contém o produto e a chave para sua interpretação, há uma expropriação da sua subjetividade. Dessa maneira, surge o "estilo" das mercadorias culturais.

O termo "estilo" foi cunhado na Grécia Antiga para designar a marca pessoal de um artista ou mesmo o conjunto de práticas que caracterizam o fazer artístico de uma dada cultura. Característica que foi responsável por revelar grandes genialidades no campo da arte, como: Leonardo da Vinci, Shakespeare, Beethoven. No entanto, na sociedade administrada, a indústria cultural elimina a marca pessoal do criador.

os grandes artistas jamais foram aqueles que encarnaram o estilo da maneira mais íntegra e mais perfeita, mas aqueles que acolheram o estilo em sua obra como uma atitude dura contra a expressão caótica do sofrimento, como verdade negativa. No estilo de suas obras, a expressão conquistava a força sem a qual a vida se dilui sem ser ouvida (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 122).

O estilo é visto como a verdadeira universalidade. A indústria cultural coloca a imitação como algo de absoluto. Dessa forma, não há possibilidade de trabalhar a imaginação ou a espontaneidade, pois os produtos paralisam essa capacidade.

Percebe-se que em determinadas edições do quadro Dança dos Famosos houve a inserção de outros ritmos, que não compõem o repertório da dança de salão; country, dança indiana, *funk*, street dance e até o frevo. Esses ritmos foram inseridos devido ao estilo que se tornava tendência da época.

Em 2009 a novela da Rede Globo "Caminho das Índias" se tornou um grande sucesso. Nesse mesmo ano, a dança indiana é exibida no quadro Dança dos Famosos. Em 2012 o *funk* entra no repertório da dança dos famosos, sendo que no ano anterior, ele se destaca no cenário brasileiro, devido a produção do *funk* ostentação⁹. Percebe-se que a aposta ou o investimento no produto que deu certo é a estratégia da indústria cultural.

Conforme Adorno e Horkheimer (1985, p. 122), "a mesmice é uma característica que regula as relações com o que é novo. Nesse processo, o novo é excluído, pois o que ainda não foi experimentado se torna um risco".

Segundo Adorno e Horkheimer (1985), a indústria cultural maldosamente generalizou o homem. Ele se tornou um ser fungível, um mero exemplar, o puro nada. Mediante a igualdade dos homens – falsa identidade – a indústria cultural assegurou a eles o sucesso que na maioria das vezes é inalcançável.

A postura que todos são forçados a assumir, para comprovar continuamente sua aptidão moral a integrar essa sociedade, faz

⁹O *funk* ostentação é uma das vertentes do *funk* carioca. Ele foi criado em São Paulo, no ano de 2008 e ganhou destaque no cenário nacional no ano de 2011. Ao contrário da lírica do *funk* carioca, que cantava a pobreza, o sofrimento e a criminalidade das periferias, o *funk* ostentação aborda temas que estimulam o consumo e a ostentação. Sua lírica está relacionada ao consumo de carros, bebidas, motocicletas, roupas e acessórios luxuosos, bem como a ambição de sair da favela e adquirir mansões. Situações as quais consideram requisitos necessários para a apropriação de outro bem também bastante explorado por eles: mulheres bonitas e prontas para serem consumidas

lembrar aqueles rapazinhos que, ao serem recebidos na tribo sob as pancadas dos sacerdotes, movem-se em círculos com um sorriso estereotipado nos lábios. A vida no capitalismo tardio é um contínuo rito de iniciação. Todos têm que mostrar que se identificam integralmente com o poder de quem não cessam de receber pancadas (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.p. 143-144).

Neste sistema de manipulação das massas, a indústria cultural acolhe os desamparados por meio da integração. Cria-se a ideia de que ninguém está sozinho, todos estão cercados de pessoas.¹⁰

A fusão da cultura com o entretenimento promove a banalização da arte e gera uma diversão forçada. A arte que é amplamente divulgada aos indivíduos é uma reprodução da arte genuína¹¹. Ela já chega deformada e distorcida ao indivíduo, e assim, perde seu potencial formador, reflexivo e se transforma em arte leve¹² ou de entretenimento.

Em relação ao quadro Dança dos Famosos, o elemento cultural - a dança - se funde com o entretenimento. A ideia da captação imediata da mercadoria cultural; a sua aversão ao que é complexo e a sua exibição no período do tempo livre demonstram a perfeita simbiose desses dois elementos.

Adorno e Horkheimer (1985) dizem que a indústria cultural é a indústria da diversão, e esta, acaba se transformando no prolongamento do trabalho. A diversão é procurada por quem deseja escapar ao processo mecanizado do trabalho, porém, ela não passa de uma distração que dá nova condição ao trabalhador para encará-lo novamente. “O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais” Adorno e Horkheimer (1985, p. 128).

O entretenimento perdeu o caráter de suspensão da lógica do trabalho mecanizado, do âmbito de liberdade e autonomia, de potencial produtivo do indivíduo e se transformou no oposto do trabalho. E sendo assim, se configurou como o oposto

¹⁰Essa integração das massas aos discursos coercitivos da indústria cultural é o caminho para o fascismo. Conforme Adorno (1969), o fascismo combate o que é intelectual. Portanto, os indivíduos que não possuem autonomia são facilmente conduzidos por ideologias. O discurso da integração, promovido pela indústria cultural, é uma forma de ideologia e, portanto, um caminho que pode direcionar os indivíduos à barbárie.

¹¹Ver item 2.1 deste trabalho “A natureza e a especificidade da arte”. Nas entrelinhas dos textos de Adorno e Horkheimer “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” (1985), bem como na obra “Teoria estética” de Adorno (1970), percebe-se que a arte séria, ou também chamada de genuína, é aquela que possui autonomia. É a arte cuja padronização ou estandardização não conseguiu dominar. Essa arte é capaz de promover a reflexão daqueles que a aprecia. Ela possui caráter enigmático.

¹²Conforme Adorno (1970) A arte leve é a oposição da arte séria. Ela é padronizada, possui conteúdo agramatical, é desprovida de capacidade reflexiva, pois visa a comercialização, e a diversão. E sendo assim, é consumida em sua imediatividade.

da dificuldade e o oposto do pensamento. Divertir-se significa estar em concordância, não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado.

Segundo Adorno e Horkheimer (1985), a venda dos produtos culturais não introduz as massas nas áreas que anteriormente foram excluídas, mas serve, nas condições sociais existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara.

A indústria cultural não permite o esforço para a individuação. Conforme Adorno e Horkheimer (1985), ela forma pela imitação, e em total alinhamento. Matos (1993) diz que ela forma adestrando as consciências.

Nesse processo de liquidação social da arte, os modelos se tornam heróis. O amor que os indivíduos dispõem aos seus ídolos é uma forma de alimentar a satisfação de estar dispensando esforços para a sua individuação, mas ao mesmo tempo dispense um esforço mais penoso, que é o da imitação.

Os espectadores do Dança dos Famosos tomam os artistas como ídolos e os fazem seus verdadeiros heróis. Além de tê-los como modelos, os espectadores os defendem das críticas e se sentem injustiçados quando um júri atribui nota baixa ao famoso.

O fato de tomar o artista como modelo faz com que o indivíduo o siga pela imitação, ou seja, a partir das tendências do universal. Esse processo de imitação cria uma pseudoindividuação.

O correspondente da pseudoindividuação é a estandardização. No texto "Sobre música popular", Adorno e Simpson (1994) descrevem o mecanismo que a indústria cultural utiliza no processo de aceitação das músicas. Esse mesmo mecanismo pode ser estendido ao processo de aceitação das danças e também de uma outra mercadoria cultural que é exibida no quadro Dança dos Famosos: o/a artista.

A indústria cultural utiliza a repetição para gerar o reconhecimento e a aceitação desses produtos pelos indivíduos. Logo, os produtos culturais devem seguir sempre um padrão/estandardização, ou seja, serem de fácil compreensão e repetidos inúmeras vezes. Conforme Adorno e Simpson (1994), a repetição com frequência serve para forçar o indivíduo a recordar o produto, conferindo uma importância psicológica que de outro modo ele jamais poderia ter.

Esse mesmo processo pode ser identificado nas danças, principalmente as que são constantemente veiculadas pelas mídias. Elas seguem um padrão e são repetidas incessantemente até que caia no gosto dos indivíduos.

No Dança dos Famosos, tanto a mercadoria cultural "dança", quanto a mercadoria cultural "artista" apresentam essas características. As danças são produzidas a partir de uma estandardização, como já foi mencionado anteriormente, e a repetição exaustiva dos movimentos e coreografias servem para gerar o reconhecimento.

Da nuance do artista, a questão vai além da padronização dos movimentos, típica do tipo de dança que ali é exibida. O que ocorre na dança apresentada no Dança dos Famosos é uma memorização de passos que compõem a sequência coreográfica. Os movimentos não são executados livremente por uma condução. Em outras palavras, não há diálogo entre os corpos dançantes e sim por uma reprodução exaustiva, que gera a memorização.

Do ponto de vista dos espectadores (público e plateia), há um reforço contínuo para a aceitação das mercadorias culturais "artista" e "dança". Primeiro, os artistas selecionados para comporem o elenco do quadro, geralmente, são aqueles que estão em constante evidência na mídia. A mercadoria "dança", e especificamente a dança de salão, devido à sua repetição constante se tornou um produto bastante familiar aos espectadores do quadro, a ponto de opinarem sobre as apresentações e contestarem os próprios jurados técnicos do programa.

Segundo Adorno e Simpson (1994), a pseudoindivuação é consequência da estandardização da norma e uma das razões para a existência da estandardização é a imitação. Conforme os autores, devido ao processo competitivo, o sucesso de um produto se transforma em uma fórmula a ser seguida. Aqueles que tentam fugir das regras ou das normas são excluídos e taxados como estranhos.

Os programas de televisão (TV) fazem isso com muita facilidade. As telenovelas parecem trocar apenas os personagens, mantendo sempre o mesmo enredo; os "novos" artistas que se apresentam a cada dia utilizam sempre os mesmos jargões; os cantores parecem não trocar as melodias de suas músicas e os dançarinos, trocam o figurino, mas a semelhança dos corpos que ali se movimentam é indiscutível. Sem falar que apresentam sempre o produto da moda ou do estilo.

Diante de tamanha semelhança e igualdade, o glamour se torna requisito necessário para chamar a atenção. No entanto, se isso fosse realmente atraente em si contrariaria o princípio do sempre igual. Percebe-se, portanto, que os *glamourés* são equivalentes em si.

Esses produtos da indústria cultural são consumidos até mesmo pelos distraídos, segundo Adorno e Horkheimer (1985) e, portanto, os elementos aqui apresentados podem ser observados em indivíduos dos diferentes níveis culturais.

Esses mesmos autores dizem que o rádio tornou-se a voz universal do *Führer* e que a recomendação transformou-se em comando. Hoje, percebe-se que não somente o rádio, mas os diversos aparelhos tecnológicos, como a Televisão (TV), o computador, *tablet* e o *smartphone*, por intermédio da internet, são utilizados para difundir o que Adorno e Horkheimer (1985) denominam de lixo produzido pela indústria cultural.

Marcuse (1999), em estudo realizado sobre as influências da tecnologia na era moderna, diz que a tecnologia não é neutra, ela está incumbida de ideologias.

Segundo ele, na sociedade administrada, uma das finalidades da tecnologia é instituir novas formas, mais eficazes e mais agradáveis de controle social e coesão social, pois a política e a economia se fundem em um sistema que rejeita qualquer outra alternativa (MARCUSE, 1967).

Portanto, o estudo desse autor vai ao encontro das ideias formuladas por Adorno sobre a formação a partir dos veículos tecnológicos sustentadores da indústria cultural. Eles não são utilizados apenas para potencializar a venda de mercadorias, mas também para a formação da subjetividade do indivíduo.

1.3 Pseudoformação (Halbbildung): a Antítese da Formação Cultural (Bildung)

O termo *Bildung* é de origem alemã e possui grande relevância para esse povo e conseqüentemente para a cultura ocidental. Ele está relacionado à ciência educacional e assim como a Paideia¹³ para os gregos, a *Bildung* retrata um dos conceitos mais importantes da língua alemã.

Não há nenhum termo equivalente, que encerra todo o seu significado na língua portuguesa. Os termos construídos nas traduções em português são: formação, cultura ou formação cultural. Neste trabalho, será utilizado o termo formação cultural para designar a formação que ocorre no sentido amplo. Ou seja, a formação que acontece nos diferentes espaços sociais, seja ele formal ou não.

A formação cultural está estritamente ligada à ideia de crescimento, de desenvolvimento das potencialidades humanas. Trata-se de um processo em que as potencialidades espirituais, culturais e outras dimensões da vida humana estão em contínuo crescimento.

Nesse processo, a consciência livre é impulsionada à reflexão. O indivíduo se torna capaz de promover uma reflexão de si, do outro, da natureza e da sociedade em que está inserido. Essa expansão do conhecimento e da reflexão crítica é a objetivação da consciência emancipada.

Segundo Adorno (2010), as premissas para a constituição da formação são: a necessidade de educar o espírito a partir do desenvolvimento de seus potenciais, ou seja, da cultura; e o cuidado com os potenciais desenvolvidos, para que não haja destruição da natureza e do espírito.

Dessa forma, pode-se dizer que formação é a experiencição e o desenvolvimento da cultura. E segundo Adorno (2010), a formação não pode se fixar em

¹³Paideia refere-se à formação da pessoa humana individual. Para os gregos, a clássica paideia estava preocupada com a formação total e autêntica do homem (ABBAGNANO, 2007, p.p. 225;228).

categorias rígidas, ou seja, não deve haver hegemonia da natureza sobre o espírito e nem do espírito sobre a natureza, pois se isso acontece, há uma formação regressiva.

A *Bildung* para Adorno (2010) é a formação cultural e se caracteriza pelo perfeito equilíbrio entre autonomia e adaptação do indivíduo mediante a natureza. Assim, a formação cultural, para esse autor é a mediação entre espírito e natureza; homem e sociedade; autonomia e adaptação. Portanto, para alcançar a formação cultural é necessária a experiência dos bens culturais.

Se a formação cultural é a capacidade de experimentar a cultura, em que se transformou a cultura após a dupla revolução?

A formação cultural é diferente de época para época. O conceito de formação se emancipou com a burguesia. Ela defendia a liberdade dos seres; a igualdade; a autonomia e o desenvolvimento da consciência. Segundo Adorno (2010),

a formação devia ser aquela que dissesse respeito – ao indivíduo livre e radicado em sua própria consciência, ainda que não tivesse deixado de atuar na sociedade e sublimasse seus impulsos. A formação era tida como condição implícita a uma sociedade autônoma: quanto mais lúcido o singular, mais lucido o todo (p. 13).

No entanto, a formação cultural que a burguesia defendia não fluiu, pois após sua ascensão ao poder, o discurso foi modificado. Conforme Adorno (2010, p. 14), “a desumanização implantada pelo processo capitalista de produção negou aos trabalhadores todos os pressupostos para a formação e, acima de tudo, o ócio”. Os dominantes monopolizaram a formação cultural,

os primeiros proletários foram pequeno-burgueses, artesãos e camponeses sem posses e, além disso, oriundos de regiões cuja formação social ainda não era burguesa. E as pressões das condições de vida, o desmedido prolongamento da jornada de trabalho e o deplorável salário durante os decênios, a que se referem "O capital" e "A condição das classes trabalhadoras na Inglaterra", mantiveram-nos ainda mais excluídos da nova situação (ADORNO, 2010, p. 16).

A formação, processo que dava sentido aos conhecimentos, perdeu sua atualidade. O mundo burguês se tornou carente de formas e imagens e a própria existência passou a não ter sentido, pois perdeu o seu encantamento e, assim, a alma se sentiu desolada.

Se a *Bildung* se tornou algo tão importante para os alemães e para os povos ocidentais, por que a humanidade caminhou rumo à barbárie, ao invés da emancipação?

Essa é uma das perguntas norteadoras dos estudos frankfurtianos. Segundo Adorno e Horkheimer (1985), a proposta iluminista não se concretizou devido à credulidade na ciência; aversão à dúvida, temeridade de resposta; vangloriação do

saber; timidez no contradizer; o agir por interesse; a preguiça nas investigações pessoais; o fetichismo verbal e a detenção em conhecimentos parciais.

A barbárie a qual chegou o homem, segundo Adorno e Horkheimer (1985) tem origem no conflito dialético do esclarecimento. Ao tentar libertar o mundo dos mitos, a razão criou uma sociedade totalitária e repressora, que cultua a técnica e a racionalidade instrumental como princípios básicos.

Segundo Marcuse (1999), os padrões e valores dos indivíduos dos séculos XVI e XVII promoviam o desenvolvimento das habilidades do homem. O dever da sociedade era dar liberdade para que o indivíduo desenvolvesse sua racionalidade. O indivíduo livre era capaz de criticar os falsos padrões e buscar os verdadeiros, e dessa forma, promovia sua realização. E ainda segundo esse autor, na sociedade liberal a racionalidade passou a ser desenvolvida em um espaço propício e uma das causas da impotência do pensamento crítico foi o crescimento do aparato industrial que alcançou todas as esferas da vida humana.

Os frankfurtianos chamavam a atenção, ainda no século XX, sobre a tendência social poderosa que controlava o pensamento, formava a subjetividade e impedia o pensamento autônomo do indivíduo. No século XXI percebe-se que essa tendência social poderosa tem aumentado e adentrado as diversas esferas da vida humana, tais como: a política, a educação, a comunicação, a ciência, o tempo livre, a arte.

É perceptível o domínio que a tendência social tem realizado sobre os indivíduos. Apoiada pelos meios de comunicação, a indústria cultural tem se tornado cada vez mais poderosa. Utilizando-se, principalmente dos aparelhos tecnológicos, e por intermédio da internet, a indústria cultural difunde suas mercadorias, e mais que isso, produz consciência da precisão das necessidades supérfluas criadas por ela.

Dessa forma, segundo Adorno e Horkheimer (1985), a indústria cultural ao mesmo tempo em que lucra com as vendas das mercadorias também forma subjetividades. Assim, o indivíduo passa a ser impulsionado pelos padrões e demandas da ordem social.

Na sociedade administrada, as massas são impedidas de terem acesso aos bens culturais,

por inúmeros canais, fornecem-se às massas bens de formação cultural. Neutralizados e petrificados, no entanto, ajudam a manter no devido lugar aqueles para os quais nada existe de muito elevado ou caro. Isso se consegue ao ajustar-se o conteúdo da formação, pelos mecanismos de mercado, à consciência dos que foram excluídos do privilégio da cultura – e que tinham mesmo de ser os primeiros a serem modificados. Esse processo é determinado objetivamente, não se inicia *mala fide*. A estrutura social e sua dinâmica impedem a esses neófitos os bens culturais que oferecem ao lhes negar o processo real da formação, que necessariamente requer condições para uma apropriação viva desses bens (ADORNO, 2010, p. 16).

Os mecanismos utilizados pela indústria cultural escamoteiam a negação do acesso aos bens culturais. A indústria cultural não nega, ela simplesmente oferece um conteúdo distorcido, o qual Adorno e Horkheimer (1985) denominam de lixo. Dessa forma, a indústria cultural forma um indivíduo heterônomo.

Na sociedade massificada, a formação pautada na apropriação subjetiva da cultura estabelecida pela sociedade administrada, Adorno (2010) denominou de pseudoformação¹⁴.

Segundo Maar (2003), a pseudoformação faz parte da sociedade a qual é produzida e reproduzida a partir da indústria do capital. Ou seja, a pseudoformação está baseada na ideologia da sociedade administrada, sob a égide da indústria cultural.

Em suma, a pseudoformação é a subjetividade formada a partir da alienação e do fetichismo da mercadoria, que se apropria da cultura nos moldes da indústria cultural. Assim, a subjetividade é formada a partir de uma cultura deformada.

Dentro desse processo, os elementos formativos são inassimilados e servem para fortalecer a reificação da consciência, que é o oposto da consciência emancipada da formação cultural. Dessa forma, conforme Adorno (2010, p.29), "o entendido e experimentado medianamente não constitui o grau elementar da formação, e sim, seu inimigo mortal".

As consequências desse processo podem ser evidenciadas diante da confusão, da opacidade ou da relação cega que esses indivíduos mantêm com os produtos culturais, os quais não são percebidos como tais.

No entanto, conforme Adorno (2010), o indivíduo pseudoformado conserva a si mesmo, sem si mesmo. Segundo Maar (2003), a pseudoformação considera real, verdade o saber limitado. Ou seja, ela pregou o conformismo. A finalidade do indivíduo pseudoformado é reproduzir um mundo em que sua condição é de sujeito sujeitado. Este sujeito sujeitado reproduz a sujeição, pois acredita ele ser um sujeito livre.

Conforme Adorno (2010), a falta de liberdade, devido à irracionalidade, e adaptação a uma aparência petrificada, configuram a adesão do indivíduo à mentalidade do *ticket*. Esses indivíduos caminham em bloco, ou seja, sob a estereotipia. A experiência danificada é substituída pelo clichê, pela repetição de fórmulas.

¹⁴A primeira versão da tradução portuguesa do ensaio de Theodor W. Adorno foi publicada com o título "Teoria da Semicultura" na revista Educação e Sociedade, ano XVII, n. 56, pp. 388-411, dez. 1996. O ensaio foi revisto e publicado com o título "Teoria da Semiformação" no livro Teoria Crítica e Inconformismo, no ano de 2010. O mesmo ensaio foi traduzido para o espanhol com seguinte título "Teoría de la Seudocultura" que traduzido para o português significa "Pseudoformação". Este último termo será utilizado neste trabalho, pois além de se tratar do termo utilizado na tradução do ensaio feita em espanhol, ele denota um conceito diferente das duas primeiras traduções. A pseudoformação refere-se a uma falsa formação e é exatamente esse modelo de formação que Adorno denuncia

Ele acredita ser um ser mais elevado por frequentar determinadas instituições ou proceder de uma boa família. Porém, esse narcisismo coletivo serve para atenuar a sensação de culpa por não ser, nem fazer o que deveria ser e fazer, pois segundo Adorno (2010, p. 34), “a nova figura da consciência sabe inconscientemente de sua própria deformação”.

Essa união da pseudoformação com o narcisismo coletivo tem como objetivo dispor, intervir, adotar ares de informado, de estar a par de tudo o que ocorre na sociedade.

Essa proposta é inalcançável, pois na pseudoformação há a conversão dos valores tradicionais, daquilo que perdurou por muito tempo, por algo efêmero e desconectado. Segundo Adorno (2010), a pseudoformação exclui qualquer informação que poderia comprometê-la.

Esse espírito tomado pelo caráter fetichista da mercadoria é incapaz de perceber a objetividade do bem cultural. A indústria cultural desloca sua atenção para outros temas e desvia-a daquilo que é essencial para a apreensão. Ou seja, ela sabota o seu conteúdo.

O principal dividendo da crítica era a autonomia dos sujeitos aptos a intervir no processo produtivo, de modo oposto ao vigente. A pseudoformação reage preventivamente a essa demanda: por ela, não há um confronto com a formação, com a experiência da autonomia, mas se inoculam na mesma, os ditames da indústria cultural (MAAR, 2009).

Vale ressaltar que a subjetividade decorre do processo de produção material, das situações objetivas dadas e, portanto, não pode ser mudada isoladamente. Segundo Adorno (2010), não se pode generalizar esse processo. No entanto, ele é forte e facilmente absorvido por estar em consonância com o modelo de sociedade atual,

é possível que inúmeros trabalhadores, pequenos empregados e outros grupos, graças à sua consciência de classe ainda viva, embora debilitada, não caíam nas malhas da pseudoformação. Porém, estas são tão fortes com base na produção, seu estabelecimento está tão de acordo com os interesses decisivos e acomodam-se tanto às manifestações culturais atuais, que sua representatividade se impõe, mesmo sem a chancela da estatística (ADORNO, 2010, p. 18).

Percebe-se que o autor não condena a humanidade ao estado deplorável em que ela se encontra. Muito pelo contrário, as interpretações do atual modelo de sociedade são meios para que os indivíduos se libertem da dominação a qual foram acometidos. Esse não é um processo fácil, mas possível, desejável e que deve ser reconhecido pelas pessoas como necessário.

Segundo Adorno (2010, p. 39), “a única possibilidade de sobrevivência que resta à cultura é a autorreflexão crítica sobre a pseudoformação”. E para que isso

ocorra é necessário que as pessoas comprometidas com a formação cultural dos indivíduos promovam o esclarecimento e o acesso desses indivíduos aos bens culturais, pois conforme Matos (1993, p. 72), “o direito à cultura é o direito de acesso aos bens culturais, e a compreensão desses bens é o ponto de partida para a transformação das consciências”.

Assim, a partir das análises dos autores frankfurtianos, pode-se alcançar o potencial para o desenvolvimento da crítica aos mecanismos culturais de dominação, estabelecidos na sociedade administrada.

Como antídoto e uma das formas de resistência a todo o processo que leva a sociedade à barbárie – dominação da natureza e do homem pelo homem; da hegemonia da racionalidade técnica; da reificação da consciência pelo aparato tecnológico; da formação deformada da subjetividade pela indústria cultural – Adorno, Marcuse, Benjamin e Horkheimer propõem a fruição da arte.

Para esses autores, a arte e a fruição estética delineiam as potencialidades liberadoras da imaginação e da criação. Ela leva o indivíduo a refletir, ver e pensar. A arte reconcilia o homem com a natureza exterior, interior e com a história. Como isso é possível? Primeiramente é necessário entender o que é e quais as "finalidades" da arte. Essa discussão será abordada no próximo capítulo.

A Arte e a Dança no Processo (de)formativo do Indivíduo

A arte, bem como a dança, são elementos culturais e, assim sendo, sofreram modificações no decorrer da história e mudanças significativas a partir do surgimento da sociedade administrada. Dessa forma, este capítulo aborda as contradições existentes nesses dois elementos. Inicialmente, discorre sobre a natureza e a especificidade da arte, apresentando sua capacidade formativa que se dá por meio da reflexão, criatividade e autonomia do indivíduo. Posteriormente, apresenta a contradição da arte a partir de sua sujeição aos ditames do mercado. De maneira semelhante, é apresentada a historicidade da dança, mostrando seu potencial formativo - quando produzida de forma livre, expressiva e autêntica - mas também, o seu potencial deformativo - quando há a perda de sua essência, da sua aura. Por fim, apresenta a dança no atual contexto e inicia uma breve reflexão sobre a forma que essa linguagem artística aparece na sociedade atual.

2.1 A Natureza e a Especificidade da Arte

Os mais antigos testemunhos da arte não são os mais autênticos. Segundo Adorno (1970),

não conhecemos arte mais antiga do que a paleolítica. Mas os inícios da arte não coincidem decerto com a aparição das obras, quer elas sejam predominantemente mágicas ou já estéticas. Os desenhos das cavernas são etapas de um processo, e não um estágio primeiro. As imagens primitivas foram, sem dúvida, precedidas por um comportamento mimético, o fato de se tornar semelhante a uma coisa diferente que não coincidia inteiramente com a superstição em influências diretas; se um momento de diferenciação se não tivesse instaurado entre os dois, durante longos períodos, os traços característicos de uma elaboração autônoma nos desenhos das grutas seriam inexplicáveis (ADORNO, 1970, p. 117-118).

Para o autor, não há de se falar em origem da arte, uma vez que o devir é uma de suas características centrais. Assim, ela não pode ser reduzida à origem pré ou proto-histórica.

O material artístico mais antigo que se tem registro, os desenhos das cavernas, situa-se no campo óptico. Segundo Adorno (1970), nada se sabe sobre a música, a poesia e as outras manifestações artísticas daquela época. Alguns desses desenhos buscavam representar o movimento, como se já quisessem imitar com minúcia o indeterminado e talvez desde este período a obra já apresentasse um protesto contra a reificação. Retomando o conceito de reificação, talvez a obra de arte neste período já denunciasses as relações do homem com a natureza; de distanciamento e dominação.

Conforme Adorno (1970), há um silêncio da ciência quanto à questão da origem, pois ela teme a refutação dos fatos mais próximos e não se arrisca a construir uma teoria unívoca.

No entanto, pode-se dizer que a arte surge com a superação da produção para suprir as necessidades imediatas do homem, ou seja, a partir do momento que o trabalho transcende as exigências da mera produção para a sua sobrevivência. Neste processo de o homem agir sobre a natureza e criar objetos com real significado para si, ele nega a dimensão imediata que o motiva ao trabalho produtivo.

Ao se afastar das necessidades imediatas, que são realizadas a partir do trabalho produtivo, a arte surge como uma nova forma de exteriorização das forças, pulsões e possibilidades humana.

Portanto, a arte é um elemento cultural, cuja objetivação é mediada pela subjetividade do ser humano. Sendo assim, é uma atividade exclusivamente humana, uma vez que a sua produção se efetiva a partir do desenvolvimento da consciência, conforme Adorno (1970).

Esse fazer artístico desenvolve concomitantemente todos os sentidos do homem, não apenas os cinco sentidos os quais conhecemos bem: olfato, paladar, visão, tato e audição. Ela desenvolve os aspectos espirituais/ sensíveis do indivíduo: intuição, emoção, criação e sensibilidade.

A educação dos sentidos é um processo histórico que não deve ser negligenciado, pois é somente pela riqueza objetiva da essência humana que a riqueza da sensibilidade humana se subjetiva.

O homem é natureza, sensibilidade, e as forças essenciais humanas sensíveis particulares – Como já dizia Marx (2010) “o elemento do próprio pensar, o elemento da externalização da vida do pensamento, a linguagem – é de natureza sensível”.

Konder (2015) diz que a arte não só é inovadora como precisa buscar o novo. E o novo nunca está no lugar do já conhecido. Segundo ele, o novo instiga o interesse e a capacidade de criação artística, além de incentivar o efetivo aprofundamento do

conhecimento.

Se a arte é inovação e busca o novo, ela instiga a capacidade criativa e o conhecimento sobre os diversos temas da realidade empírica. Assim, o objeto dessa pesquisa, o Dança dos Famosos, torna-se um produto questionável. Quem cria ou produz a dança exibida no quadro? Os profissionais e os famosos possuem liberdade no processo de criação? O que há de novo na produção da dança exibida pelos famosos? O público que assiste, tanto a plateia, quanto os telespectadores recebem uma arte possível de reflexão? Os envolvidos no processo (famosos, profissionais da dança e público) possuem conhecimentos dos elementos constituintes de uma obra de arte para promoverem uma reflexão crítica?

De acordo com Adorno (2017), diante dos diversos gêneros artísticos, o conceito de arte se torna verdadeiro e é algo que está se formando. De modo potencial, a arte está contida em cada uma das artes e cabe a elas se esforçarem para se libertarem da casualidade de seus momentos quase naturais.

Para além do conceito classificatório vazio, une as espécies de arte: todas repelem a realidade empírica, todas tendem para a formação de uma esfera que se contrapõe qualitativamente a essa: historicamente elas secularizaram a esfera mágica e sacral. Todas necessitam de elementos oriundos da realidade empírica, da qual elas se distanciam; e suas realizações, porém, recaem também na empiria (ADORNO, 2017, p. 55).

Para Adorno (1970), a arte é constituída a partir de uma gama de elementos delineados por vários conceitos, como: forma, material, conteúdo, sociedade, sentido, linguagem, estilo, racionalidade e intenções subjetivas.

A forma é o conjunto dos elementos relacionados à simetria, proporção, espaço-tempo e as intenções subjetivas que formam a sua unidade. Para isso, o artista utiliza materiais diversos. Por exemplo: numa dança, o material utilizado é o próprio corpo do artista; uma escultura pode ser esculpida numa madeira, moldada na argila ou gesso. Os materiais de uma obra de arte é o elemento diferenciador das artes, conforme Adorno (2017).

O conteúdo é a transposição dessas formas, ou seja, a forma – seja uma tela, uma dança, uma escultura – está incumbida de um conteúdo, e este, por sua vez não é um elemento exclusivo da obra de arte e tampouco da realidade empírica do artista. Nas palavras de Adorno,

o que as artes querem dizer com o seu *o quê* torna-se o *como* elas querem dizer algo outro. Seu conteúdo é a relação do *o quê* com o *como*. Elas se tornam arte em virtude de seu conteúdo. Ele necessita do *como* delas, sua linguagem particular; ele se dissolveria em algo mais abrangente, para além do gênero (ADORNO, 2017, p. 43).

Adorno recusa a ideia da arte pela arte. Segundo ele, toda obra de arte contém elementos daquilo que não é artístico¹⁵, uma vez que ela não está desconectada do mundo real, ela possui um vínculo com a sociedade. Contudo, a obra de arte não se estabelece, não é produzida em função desta, ou seja, ela é elaborada a partir do distanciamento dos fatos empíricos, no entanto, a produção da obra perpassa esse âmbito (ADORNO, 2017).

No quadro Dança dos Famosos a obra de arte ali produzida - dança - consegue se afastar da realidade empírica ou serve para reforçar a lógica mercadológica, que é a ideologia da sociedade administrada?

Para Adorno (1970, p. 19) “a arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta”. A obra de arte não exprime alguma coisa, ela não serve de veículo para comunicar uma mensagem. Ela não se presta à comunicação de conteúdos preestabelecidos. Se é linguagem, não é pelo fato de que comunica conteúdos prévios, mas sim, porque recusa estabelecer esse processo de comunicação como fazendo parte da racionalidade instrumental que toma todas as coisas como meio para atingir um fim.

A obra de arte não deve ser um meio para atingir um fim, portanto, a dança não deve ser utilizada como meio para determinada finalidade. E esse é mais um fato questionável no Dança dos Famosos: a dança produzida ali se constitui como o meio utilizado pela emissora de TV, pelo artista, pelo profissional de dança ou pelo público para atingir um determinado fim?

Em relação à racionalidade da obra de arte, mesmo parecendo algo irracional, o conjunto de elementos que chocam nossa sensibilidade, nossa imaginação e nossa forma de entender a realidade é muito mais racional do que a realidade dissimulada do mundo cotidiano, segundo Freitas (2003).

A racionalidade da arte é a imitação da razão instrumental, ou seja, ela estabelece um domínio dos elementos que estavam dispersos dando-lhes um caráter unitário [...] Se diferencia da razão instrumental no sentido que o domínio ultrapassa as limitações impostas pelas redes categoriais do sujeito na realidade (FREITAS, 2003, p. 40).

Dessa forma, a dança enquanto elemento artístico, não deve estar submetida às imposições exigidas pela racionalidade instrumental. Ela deve ser desenvolvida de forma autônoma e buscando escapar da lógica que a ela foi estabelecida na sociedade administrada. Portanto, deve-se questionar a sua produção para os fins de reprodução, comercialização e apresentação de conteúdos que não levam à reflexão. Isso pode ser percebido no quadro Dança dos Famosos?

¹⁵Não-artístico: diz respeito aos elementos do campo da moral, da religião, da economia, da política (FREITAS, 2003, p. 22).

A arte é a mediação das injunções sociais e seus elementos constitutivos. Assim, a compreensão de sua lógica interna - realizada a partir do pensamento, da negação de tudo que é de fácil identificação - desperta a sensibilidade e a consciência crítica do indivíduo: características essenciais para o desenvolvimento de um indivíduo autônomo.

Desse modo, o novo na arte aponta para aquilo que não foi ainda ocupado pela cultura, o não digerido, não domesticado pela concepção cotidiana. Por isso ela é enigmática, segundo Freitas (2003). E aqui cabe mais uma reflexão: há enigma na dança dos famosos?

Se para Adorno (2010), cultura é a capacidade de reflexão e pensamento,¹⁶ a arte é cultura, pois esse ato de refletir e pensar no fazer artístico extrapola a dimensão imediata do indivíduo. Portanto, a arte escapa das imposições que são colocadas na realidade concreta e por este motivo, os elementos de uma obra de arte autêntica não são consumidos em sua imediaticidade (ADORNO, 1970).

Sendo assim, a obra que não exige uma reflexão não pode ser considerada uma obra de arte propriamente dita, pois toda obra de arte digna do nome nunca dá uma experiência de sua totalidade definitivamente, pois a arte é mais do que o mundo. Ela é a produção por excelência do pensar humano.

Sabendo que a arte possui a capacidade real de reflexão sobre o todo falso, ela se caracteriza por aquilo que ela não é, a partir da sociedade dominada pela falsidade. Portanto, o trabalho artístico deve ser crítico, deve ser protesto contra a sociedade.

Para Thomson (2010, p. 84), “é a crítica da arte, em vez da apreciação da arte, que poderia extrair o ‘conteúdo de verdade’ e conseqüentemente o potencial emancipatório da obra”.

Dessa forma, as obras de arte autênticas são construtos estéticos que possibilitam uma formação pautada na resistência aos processos de dominação. Sendo assim, é a antítese perfeita das mercadorias culturais, que como já foi mencionado, são confeccionadas para atender imediatamente as carências das massas por entretenimento e diversão.

Conforme Adorno e Horkheimer (1985), com o progresso do esclarecimento houve uma separação dos domínios culturais: arte e ciência se deslocaram para polos distintos. A ciência separou compreensão e valorização da obra de arte. Sem valor, não

¹⁶Sem querer travar confronto dos diversos significados que o termo cultura tem recebido no decorrer da história e nas diferentes sociedades, este trabalho apresenta a compreensão de cultura em um sentido amplo. Segue o pensamento de Adorno (2010), que compreende a cultura não apenas como a aquisição de saber, domínio de determinados conhecimentos filosófico e artístico, mas também, a transcendência espiritual. Portanto, é a interação entre a realidade material e ideal.

se compreende e sem compreensão não há atitude valorativa, segundo Adorno (1970).

Assim, na concepção de mundo em que coisas são aceitas e valoradas conforme seu potencial de troca, a arte se situa em um patamar inferior ao da ciência, que é pragmática, utilitária.

No entanto, segundo Adorno (1970), a ciência não pode ser um mero instrumento de conhecimento da arte. As categorias que ela introduz são tão díspares que a própria obra de arte expulsa inevitavelmente o que a ciência tenta explicar.

Como uma das características da arte, segundo Adorno (1970), é o *devenir*, ou seja, ela se modifica com o tempo, muitas manifestações culturais se metamorfosearam em arte ao longo da história, quando não o tinham sido; e muitas obras de arte deixaram de o ser.

Conforme Benjamin (2017), a singularidade da obra de arte é mutável. Ou seja, a sua aura, a sua tradição pode ser percebida de maneira diferente dependendo do contexto histórico. Por exemplo: a estátua de Vênus para os gregos era um objeto de culto e para os clérigos da sociedade medieval, um ídolo malfazejo.

No mundo moderno, a massificação da arte fez com que ela perdesse o seu caráter de autonomia e crítica social para se transformar em mercadoria.

Conforme Adorno (1970), a própria autonomia da arte fez com que ela se submetesse aos ditames do mercado. Ao se ver livre da tutela da igreja e posteriormente da tutela da nobreza, a arte não fez uso da sua liberdade, sujeitando-se à lógica mercadológica do mundo administrado.

Neste modo de produção, as mercadorias, inclusive as culturais, são produzidas em larga escala para o consumo. Para a sua efetivação fez-se necessário a utilização de técnicas e recursos tecnológicos. Dessa forma, o processo de operação segue uma repetição de ritmos idênticos, e produção repetida do idêntico.

A arte, nesse contexto, passa a ser produzida nos moldes da tendência mercadológica. Conforme Adorno (1970), esse processo limita a criação artística e a experiência estética.

2.2 A Relação do Homem com a Dança

Partindo da afirmação de que a dança é um elemento cultural e que cultura é pensamento, reflexão, pode-se dizer que a dança é a produção imaterial do esforço intelectual desprendido pelo homem. É a externalização das potencialidades, forças e pulsões, portanto, é uma atividade desenvolvida exclusivamente pelo humano.

Realizada a partir da exploração dos movimentos corporais, ela segue um ritmo, que pode ser conduzido ou não por uma música, e geralmente constitui-se por

uma sequência coreográfica¹⁷.

Como toda arte, ela transcende o trabalho produtivo para a sobrevivência do homem, mas faz parte das atividades necessárias para a sua existência. Sem explorar a natureza, mas utilizando-a como meio de inspiração, ao externalizar suas paixões, emoções e percepções, o homem expressa o que as palavras são insuficientes ou incapazes de dizer.

A dança é um modo de existir. Ela está ligada à magia, à religião, ao trabalho, ao amor, à morte. “Dançar é vivenciar e exprimir, com o máximo de intensidade, a relação do homem com a natureza, com a sociedade, com o futuro e com seus deuses” Garaudy (1980, p. 14).

2.2.1 Dançando com(o) os Deuses: a Dança na Pré-História e Antiguidade

A historiografia da dança mostra-nos como se dava a produção desta, na relação do homem com a natureza. No período Paleolítico¹⁸, o homem ao pintar animais nas paredes das cavernas acreditava que assim fazendo obteria certo poder e domínio sobre aquele animal. Conforme Portinari (1989):

A mais antiga imagem da dança data do Mesolítico (cerca de 8300 a. C). Foi descoberta na caverna de Cogul, que fica na província de Lérida, na Espanha. Mostra nove mulheres em torno de um homem despido, indicando um ritual de fertilidade (p. 17).

Na caverna de Les Trois-Frères, na França, também há desenhos de representação da dança. Nele, a cabeça está voltada para frente, o tronco apresenta-se num falso perfil, os dois braços em semi-extensão, com o direito um pouco mais alto que o esquerdo. O corpo está inclinado em relação às pernas, que estão levemente flexionadas. A perna esquerda está à frente da direita, com o pé no chão, e o pé direito está em *relevé*. O conjunto do desenho aparenta um giro com as pernas flexionadas, e a figura está vestida com uma pele de bisão e máscara de rena ou cervo.

Como as representações daquele período possuíam caráter sagrado, presume-se que a dança era uma forma de promover a conexão do homem com os deuses. Os giros provocavam uma sensação de vertigem e arrebatamento.

¹⁷Coreografia- o termo surge na dança em 1700, na corte de Luis XIV, para nomear um sistema de signos gráficos, notação da dança, capaz de transpor para o papel o repertório de movimentos do balé daquela época.

¹⁸Paleolítico ou Período da Pedra Lascada é o período mais longo da Pré-História. Historiadores como Gombrich (2012) datam esse período como o momento na história dos homens que corresponde ao intervalo de aproximadamente 20.000 anos até 10.000 a. C. Após esse período inicia-se outro, denominado de Neolítico ou Período da Pedra Polida.

A dança do caçador realizada na caverna de Combarelle, indica que os homens a realizavam sempre antes da caça como uma espécie de ritual para atrair a força dos astros, as qualidades da natureza e exorcizar as forças maléficas (PORTINARI, 1989).

No período Neolítico¹⁹, com a redução da caça e o desenvolvimento de técnicas de plantio, o homem passou a dispor de maior tempo para a abstração e realização de atividades ligadas à sua subjetividade. É o momento que ele toma consciência de si e desenvolve a dança, a pintura, a escultura e constrói um universo simbólico, hoje denominado de arte.

A técnica artística ganha maior leveza e consegue transmitir a ideia do movimento. Estes desenhos rupestres são os registros mais antigos de representação da dança naquele período (PROENÇA, 2005).

O cultivo de plantas e a criação de gado fizeram com que o homem tomasse conhecimento da sua dependência quanto as forças sobrenaturais. O bom ou mau tempo indicavam o poder dos seres sobrenaturais sobre a vida do homem e a magia é substituída pelo ritos e cultos aos deuses. A dança nesses rituais religiosos, diferentemente do período Paleolítico, passa a ser realizada em grupo e não mais aspirações individuais. A dança se torna uma representação dos mitos e dos deuses.

Assim, a dança neste período se caracteriza pela mímese, ou seja, ela se baseia em movimentos que tinham como objetivo não apenas de se assemelhar aos meios, mas também de reconhecimentos da natureza.

O conceito de mímese, já abordado anteriormente, explica a situação do homem diante da natureza: o medo. É a forma que o homem encontra de livrar-se dos seus medos. Adorno e Horkheimer (1985) falam que a realização do processo mimético, é o primeiro passo que o indivíduo dá para o início do desenvolvimento da consciência e consequentemente da sua subjetividade.

Após fixar moradia, o homem continuou a utilizar desses artifícios para compreender o ritmo da natureza e garantir sua sobrevivência.

Identificar-se, pela dança, com o movimento e as forças da natureza, para capta-los, imitando-os, continua sendo uma necessidade primordial da vida quando a fixação ao solo e o início da agricultura tornam o conhecimento dos ritmos da natureza uma necessidade vital (GARAUDY, 1980, p. 14).

No Egito de seis mil anos atrás, os homens dançavam imitando os astros celestes e pelo movimento figurado do planeta ensinavam aos seus filhos as leis que

¹⁹O Neolítico é o período da Pré-história caracterizado pela fixação do homem à terra, domínio do fogo, domesticação dos animais, desenvolvimento de técnicas de plantio, aperfeiçoamento técnico e construção de armas e instrumentos com pedras polidas (PROENÇA, 2005).

regiam o ciclo dos dias e das estações, acreditando assim, controlar as cheias do Rio Nilo para a preparação do tempo útil e fecundo.

O fluxo e o refluxo do rio, cujos ritmos comandavam os trabalhos de semeadura e colheita, imagem da morte e da ressurreição da natureza, eram celebrados, na primavera, nos mitos e nos ritos de danças dramáticas (...) (GARAUDY, 1980, p. 15).

Dessa forma, a partir da dança, o homem mantinha uma unidade com a natureza. No entanto, ela não é apenas a celebração da continuidade orgânica do homem com a natureza, ela é também a vivificação da comunidade dos homens.

Na obra *Dialética do Esclarecimento* Adorno e Horkheimer (1985) falam sobre essa relação do homem com a natureza, mesmo estes estando assustados diante dela, havia uma ligação.

A dança é determinada pelas condições estruturais da produção. Na Antiguidade Clássica, o trabalho já havia sofrido mudanças consideráveis. Não desconsiderando os outros modos de produção dessa época, mas tomando como referência o modo de produção grego, observa-se que este era baseado no trabalho escravista.

Ted Shawn *apud* Garaudy (1980) fala da gênese mítica da dança. Segundo ele, a dança nasceu do trabalho. Quando Atenas era uma aldeia de agricultores, as uvas e o trigo eram levados à praça para a debulha e pisa. Ali, os homens realizavam movimentos coordenados e ritmados para que o trabalho fosse mais eficaz.

Os pisadores se deslocavam formando uma ronda por seus próprios cantos. Este movimento cadenciado era demoradamente sustentado até que se chegasse à fadiga. No entanto, os trabalhadores entravam numa espécie de transe que os contagiavam. Segundo Shawn, dessa forma nascia a dança.

Esta gênese mítica da dança revela seu simbolismo no ato de viver e na constituição da cultura de uma comunidade. Mostra a significação profunda da dança considerada como símbolo do ato de viver e como fonte de cultura, segundo Garaudy (1980).

Desde a origem das sociedades, é pelas danças e pelos cantos que o homem se afirma como membro de uma comunidade que o transcende. Esse momento ascendente do homem, nasce da experiência incessante do trabalho destes: em cada organização coletiva do trabalho a comunidade se realiza, e se realiza de maneira rítmica. Segundo Garaudy (1980, p. 19), “a força do grupo, uma vez coordenada e ritmada, mostrava-se superior à soma das forças individuais dos participantes”.

Apesar de prevalecer a separação das classes devido à apropriação das terras e a dominação por parte de seus proprietários, a dança é produzida coletivamente. Isso porque ela possuía um valor de uso para os povos daquela civilização.

Percebe-se, desde já, que o processo de dominação do homem sobre a natureza e sobre o próprio homem está concretizado e se expressa até mesmo na dança. Mesmo havendo uma segregação dos grupos, a dança aparece como o elemento que os unem. Há uma supremacia das forças coletivas e sociais em detrimento à particular e individual.

Segundo Garaudy (1980), os gregos compreendiam que a arte era o caminho mais curto entre as duas dimensões do homem; o espiritual e o físico.

Na Grécia antiga, a dança estava presente em quase todos os setores da vida: religião; educação; comemorações; ritos agrários e no cotidiano das pessoas.

Nas comemorações de nascimento, passagem de efebos para cidadãos, núpcias e banquetes, a dança era realizada a partir de movimentos diversos e de forma livre. Havia também as danças com passos convencionais e técnicos que eram realizadas nas celebrações tradicionais e nos teatros gregos. Essas danças eram restritas às pessoas ditas "cultas" da época.

A dança também fazia parte do projeto de educação dos gregos. Foram eles que desenvolveram o primeiro projeto de formação humana conhecido na história da humanidade: a Paideia. Neste projeto de educação, todas as atividades relacionadas à corporalidade eram enaltecidas. No entanto, vale lembrar que os participantes dessas atividades eram aqueles que dispunham de tempo ócio.

A dança voltada para a educação era a mesma utilizada no treinamento militar: a pírrica. A pírrica é compreendida como uma série de exercícios preparatórios de flexibilidade, em que os participantes jogavam o corpo para trás até alcançarem os tornozelos com as mãos. A eles era ensinado também os exercícios de quironomia, que era o aprendizado do porte dos braços e das mãos, simulando gestos de combate.

Era bastante comum a realização das danças nos ritos religiosos. Essas festas eram realizadas em homenagem aos diversos deuses e cada deus possuía um rito diferente. O rito mais conhecido na história dos gregos antigos é o do deus Dionísio. Ele era considerado o deus do vinho e dos prazeres. As festas eram regadas a bebidas e danças que remetiam à sexualidade e comportamento que se assemelhava ao êxtase (GARAUDY, 1980).

Neste período, percebe-se que há diversas mediações da dança, sendo que as principais mediações da produção da dança foram a religião e o mito. Conforme Garaudy (1980), assim como o mito, a dança é um indicador de transcendência. Como o mito, ela referia-se à imitação de gestos das potências da natureza pelo homem, dando vida ao que não tem. O mito, como forma de explicação dos fenômenos da natureza, demonstrava os meios pelos quais os homens deveriam conhecer e se relacionar com a natureza, afastando-os dos deuses. Assim, a dança foi se distanciando da religião e a partir do séc. V d.C., com o início da Idade Média, há uma ruptura

da dança com a religião.

Com base na teoria frankfurtiana, vale lembrar que o mito, assim como a filosofia presentes na antiguidade grega foram meios os quais o homem utilizou para realizar o processo de dominação e, portanto, percebe-se que a partir do momento que o homem inicia o processo de dominação - ainda no período neolítico - há uma mudança na produção da dança. A princípio, ela era fruto das aspirações individuais e posteriormente passou a ser realizada em rituais religiosos, treinamento militar e entretenimento da alta sociedade da época. No entanto, percebe-se também que a dança livre ainda se faz presente no cotidiano dos gregos, nas comemorações não tradicionais.

2.2.2 O Fruto Proibido: a Dança na Idade Média

Na Idade Média - período histórico que data o século V ao século XV e é marcado pela ascensão do cristianismo - devido às mudanças bruscas ocorridas pela queda do Império Romano, os homens tiveram que migrar para o campo. Isso porque o nível de pobreza cresceu de forma estrondosa e, concomitantemente a ela, as epidemias como, a malária e a varíola devastaram grande parte da população.

Como forma de manutenção das condições de existência dos homens, estes passaram a viver no campo e exclusivamente do campo até o século X, período em que o artesanato começou a ser desenvolvido nas cidades.

Conforme Marx e Engels (2002) havia basicamente três classes que compunham a sociedade nessa época: o clero, representado pela igreja; a nobreza, representada pelo rei e os senhores feudais; e os servos, que eram os trabalhadores rurais.

O modo de organização social, política e cultural deste período era o sistema feudal e o trabalho era baseado no regime da servidão. O senhor feudal oferecia a terra para que o servo pudesse realizar o plantio e este lhe devia subserviência e obediência. A terra não era cedida ao servo, apenas oferecida como forma de “empréstimo”.

Nesse sistema há uma supremacia da igreja, sustentada pelas ideias do cristianismo. O cristianismo tinha o monoteísmo como doutrina e se contrapunha à doutrina greco-romana, que era o paganismo²⁰. O dualismo bíblico cristão separa a alma do corpo físico. À alma, ele atribui as virtudes do homem e à carne, as desvirtudes, a castidade. É utilizando essa justificativa que a igreja proíbe todas as práticas contrárias ao conteúdo cristão²¹, inclusive a dança.

²⁰Paganismo é a tradição religiosa politeísta, a qual os indivíduos cultuam diversos deuses.

²¹A igreja instituiu o monoteísmo e proíbe o paganismo, ou seja, o culto aos diversos deuses. Como a dança estava ligada à religiosidade, aos cultos aos deuses, ela passou a ser mal vista pela

Vale lembrar que, tanto nas comunidades primitivas, quanto na antiguidade clássica, havia uma certa relação da dança com a religião - seja para invocação das forças sobrenaturais, seja em homenagem a deuses - portanto, ela foi vista pela igreja como uma prática que contrariava os ensinamentos cristãos e se tornou uma prática proibida. Como a dança se remete à prática corporal, ela foi desprezada pela igreja, a qual difundia a ideia de supremacia da alma em detrimento ao corpo.

Contudo, a dança que marca este período histórico irá se desenvolver no século XII ao XIV, período que surgem novas epidemias, dentre elas a peste negra ou também conhecida como peste bubônica.

Conforme Portinari (1989), a dança ficou conhecida como a dança da morte. Era um tipo de dança na qual os homens, de forma histórica, demonstravam o pavor da morte. Essa dança se fez presente em toda a Europa. Na Itália, onde ocorria muita picada por aranha, acreditava-se que ao ser acometida por alguma doença, a pessoa deveria dançar até a transpiração máxima para expelir o veneno. Na Alemanha, também havia uma espécie de dança histórica coletiva diante da contaminação por tifo e peste, segundo Portinari (1989).

Mesmo diante desses obstáculos, a dança sobreviveu como uma prática marginal e passou a ser realizada nos locais em que a influência da igreja não era tão marcante. No entanto, ela se afastou da dimensão religiosa e se deslocou para o âmbito das festividades. Assim, surgem as danças camponesas (PORTINARI, 1989).

Devido à segregação social, as danças camponesas ou também chamadas de danças populares passaram a ser vistas pela nobreza como uma prática rude, vulgar e contraditória à cultura dessa classe que se julgava elegante e refinada. Há, portanto, uma condenação do comportamento social dos camponeses que se distinguia do comportamento social da nobreza.

Segundo Portinari (1989), mesmo diante das tentativas proibitivas da igreja, as danças não deixaram de ser realizadas e diante disso, como meio de manter a ordem social, a igreja teve de liberá-las como forma de atrair os fiéis. No entanto, prevalecia a desconfiança das suas heranças.

As danças dos camponeses foram levadas até os castelos e fizeram com que a nobreza tomasse gosto por elas. No entanto, a apropriação da dança camponesa pela nobreza, fez com que essa dança sofresse diversas mudanças.

As mudanças ocorreram em diversas esferas: em relação ao ambiente, antes dançado ao ar livre e pela nobreza, nos salões fechados; na própria dinâmica da dança,

igreja. Além disso, a igreja promove uma supremacia da alma em relação ao corpo. Segundo o pensamento cristão instituído pela igreja naquele período, o corpo era o veículo condutor do homem ao pecado e a alma era a condutora a Deus. Assim, as práticas corporais, inclusive as danças, foram menosprezadas e quase abolidas da sociedade medieval.

pois as vestimentas utilizadas pelos nobres dificultavam ou impediam a execução de alguns movimentos; pela ética moral cristã que não aceitava alguns movimentos, vistos como vulgares e em excesso.

Diante dessa situação, surge o mestre de dança e conseqüentemente a profissionalização da dança. O mestre era a pessoa capaz de fazer as adaptações na dança e executá-la no molde da nobreza. Nasce, portanto, as danças da corte. Segundo Portinari (1989, p. 56), “a espontaneidade inicial é substituída por floreios nos passos, postura educada, movimentação codificada”. Assim, a dança neste período foi desenvolvida a partir dos princípios éticos e morais cristãos.

A arte neste período da Idade Média ficou sob a tutela da igreja e, portanto, sem autonomia para se expressar e dizer o que ela realmente queria.

No final do século XV ao final do século XVI, surge uma nova atitude em relação ao dualismo cristão, no qual os valores mundanos da vida e do corpo foram novamente exaltados e a dança voltou a florescer, segundo Garaudy (1980). No período moderno, que se inicia no século XV, surge um movimento social responsável por rupturas dos valores medievos estabelecidos na Idade Média e por continuidade dos valores greco-romanos da antiguidade. Esse movimento surgiu na Itália e se expandiu por toda a Europa no século XV.

2.2.3 A Razão da/na Dança: a Dança na Modernidade

Embasado nos ideais humanistas, cujas características estavam centradas na valorização do homem e da natureza em detrimento aos valores sagrados e divinos, o Renascimento promoveu um grande progresso nas ciências e nas artes, conforme Proença (2005). As artes neste período tornaram-se símbolo de riqueza e poder. O rigor científico a alcança e nasce a ideia do conhecimento da realidade e não apenas a contemplação.

Na pintura, nas esculturas e na arquitetura essa ideia pôde ser expressa pelo realismo. Foi com essa ideia de não deixar de lado a representação da realidade que os artistas expressavam valores predominantes como: racionalidade e dignidade humana.

É o momento em que a dança é reconhecida como uma linguagem artística. As mesmas exigências impostas às demais linguagens são postas à dança: harmonia, perfeição técnica e proporção do movimento e do próprio material da dança que é o corpo. A dança deixa de ser uma atividade relativamente livre para se firmar, de fato, como espetáculo.

É neste período, século XV, que surge na Itália o balé. Nascido do cerimonial da corte e dos divertimentos da aristocracia ele se assume como o próprio conteúdo da linguagem artística da dança. Segundo Garaudy (1980), no final do século XVI,

período que funda o movimento renascentista, o balé é juntado com a música e o drama teatral dando origem ao balé clássico.

O movimento renascentista, ao adotar uma concepção naturalista e antropocêntrica da realidade, inicia todo o processo da racionalização que se consolidará e prevalecerá nos séculos seguintes, conforme Proença (2005). No século XVII o centro de expansão do balé se desloca para a França, e ali, grandes mudanças ocorreram.

Conforme Garaudy (1980), o fato de ser apresentado em um palco elevado e o público se concentrar em um mesmo lado fez com que o bailarino virasse a coxa e o joelho para fora, a fim de dar a impressão de que estavam de frente para o público, mesmo quando se deslocavam de um lado para o outro do palco. A separação, pelo palco, dos bailarinos amadores e profissionais fez com que a dança tivesse um rápido progresso técnico.

Assim, o balé foi codificado por Pierre Beauchamp e pela Academia de Dança, levando-o ao academicismo. “A arte se separava da vida e de sua expressão. A perfeição técnica tornou-se um fim em si mesmo” (GARAUDY, 1980, p. 32).

Os dançarinos voltaram então para uma técnica brilhante, saltos e acrobacias. Segundo Garaudy (1980), tudo isso não passava de virtuosismo puro. Para ele, os recordes, o virtuosismo técnico e a insignificância dos movimentos tornaram o balé clássico uma língua morta. É importante destacar que embora o balé tenha assumido essa característica, ele permaneceu vivo, pois essa era a forma que dava sentido e significado à dança para a sociedade daquele período.

É neste período também que surge na corte francesa de Luís XIV as danças de salão. Também conhecida como dança social pelo fato de ser dançada a dois, essas danças já apresentavam as mesmas características exigidas no balé: postura ereta e torso fixo. Eram realizadas nos salões da corte, onde os casais realizavam uma espécie de ronda, seguindo o sentido anti-horário.

Essas danças seguiam o modelo do balé clássico e, assim como ele, se tornaram uma forma estilizada de cerimonial da corte. Conforme Garaudy (1980, p. 116). “a dança perdeu sua significação mais alta quando a coletividade humana se fechou sobre si mesma em suas hierarquias imutáveis e insuperáveis”.

Percebe-se que a dança apresenta as características do movimento dominante da época – o Iluminismo – e se fundamenta a partir das ideias estabelecidas por este movimento, os quais Adorno e Horkheimer (1985) descreveram: destituição dos sentimentos, das emoções, das paixões e a sobrepujança da racionalidade e virtuosismo técnico. Nota-se também que ela é produzida enquanto cultura elaborada, a qual as massas são destituídas.

No entanto, Garaudy (1980) chama a atenção a uma figura emblemática do século XVIII que irá se contrapor ao modo de produzir e pensar a dança. Segundo ele,

Georges Noverre já havia criado um programa de reestruturação do balé clássico. Para Noverre, a dança não era apenas um virtuosismo físico, mas um meio de expressão dramática e de comunicação. Assim dizia ele: “a ação, na dança, é a arte de fazer passar emoções e ações à alma do espectador pela expressão verdadeira de nossos movimentos, de nossos gestos e de nosso corpo” Garaudy (1980, p. 33). No entanto, o programa de Noverre somente foi realizado aproximadamente dois séculos mais tarde pela dança moderna.

2.2.4 O Conto de Fadas do Mundo Aterrorizado: a Dança no Período da Dupla Revolução

Iniciada no século XVIII e ascendida na primeira metade do século XIX, a Revolução Industrial inglesa resulta em um novo modelo de produção de mercadorias e de homem. Na França do século XVIII, a Revolução Burguesa havia promovido um abalo no campo político, cultural e social.

Essa dupla revolução influenciou a produção artística de diferentes formas. Por um lado, se afirmando nos ideários da Revolução Francesa e por outro, negando as ideias estabelecidas pela Revolução Industrial.

Segundo Hobsbawm (1977), o florescimento das artes neste período está relacionado, em grande parte, à ressurreição e expansão das artes que atraíram um público erudito em praticamente todos os países europeus. Isso era algo novo.

Envolvidos pelos assuntos políticos, até mesmo a arte aparentemente menos política, como a música, sentiu o impacto da dupla revolução. Principalmente a literatura – com a valorização da linguagem nativa e as tradições folclóricas, criando os renascimentos nacionais – e a música estiveram mais envolvidas nos assuntos políticos.

A arquitetura, a escultura, a pintura, assim como a dança ainda eram muito dependentes das classes dirigentes. Por exemplo: o balé romântico, oriundo do medievalismo alemão- baseado nos contos de fada, se tornou ornamento da aristocracia, conforme Garaudy (1980).

Vale ressaltar que foi neste período (1790-1812) que Salvatore Vigano percorreu a Europa com sua esposa bailarina, Maria Medina, tentando sintetizar a proposta de Noverre. Segundo Garaudy (1980), as ideias renovadoras da dança propostas por Noverre não foram concretizadas. Talvez pelo fato de estar surgindo uma nova classe social, denominada de burguesia²², e esta, manter a ideia da dança

²²Em seus *Princípios do Comunismo* (1847), Engels definiu burguesia como “a classe dos grandes capitalistas que, em todos os países desenvolvidos, detém, hoje em dia, quase que exclusivamente, a propriedade de todos os meios de consumo e das matérias-primas e instrumentos (máquinas,

enquanto cultura elaborada.

A burguesia, conforme Adorno e Horkheimer (1985), após se legitimar enquanto classe dominante, abandona as ideias que ela mesma divulgava. Portanto, o acesso aos bens culturais era uma forma de garantia da emancipação do indivíduo, negá-los este acesso é o meio mais eficiente de fazer perpetuar seus interesses e difundir a ideologia do conformismo às massas.

Conforme Hobsbawm (1977), com exceção da ópera italiana e da litogravura, nenhuma das grandes realizações artísticas deste período estava ao alcance dos analfabetos ou dos pobres. “E claro que não se deve esquecer que estas novas culturas nacionais estavam limitadas a uma minoria de letrados e às classes superiores e médias” (HOBSBAWM, 1977, p. 356). Mesmo as artes de uma pequena minoria ainda podem fazer ecoar o trovão dos terremotos.

De acordo com esse autor, o Romantismo²³ surge para se opor ao classicismo e embora não tenha deixado claro os seus objetivos, os artistas podem ser caracterizados como extremistas; tanto de esquerda quanto de direita, segundo Hobsbawm (1977).

O século XVIII é a idade de ouro do balé. Sustentado pelo Romantismo, o balé procurou uma forma de escapar do mundo tumultuado que prevalecia na época. “A exigência de fugir de um mundo que se tornava sórdido pela especulação financeira, pelo capitalismo industrial e pelo comércio traduziu-se numa dança em que a preocupação essencial parecia ser a negação da terra e da gravidade” Garaudy (1980, p. 36).

O balé, como arte de evasão da realidade, tinha como tema central a busca pelo inacessível, do amor sem esperança por um ser que não é deste mundo. O único propósito era mostrar belas formas em atitudes graciosas, conforme Garaudy (1980).

Representando a burguesia, o balé não podia apresentar uma visão de mundo diferente da que ele se propôs. Essa é uma das características da sociedade capitalista: apresentar uma falsa realidade. As aparências tão bem organizadas escamoteiam a realidade, tal como ela é. No entanto, é necessário pensar dialeticamente sobre o balé e outras artes mencionadas como elitizadas. Essas obras, por serem entendidas como

fábricas) necessários à sua produção” (BOTTOMORE, 1988). No entanto, o conceito elaborado por Marx, já foi aperfeiçoado e contestado por diversos autores posteriores a ele, tais como: Joseph Schumpeter, Eugen von Böhm-Bawerk, Ludwig von Mises e Milton Friedman. Acrescendo o conceito elaborado por Marx, diversos autores compreendem a burguesia como a classe social que assumiu um protagonismo diante das grandes revoluções políticas da modernidade.

²³Designa-se com este nome o movimento filosófico, literário e artístico que começou nos últimos anos do séc. XVIII, floresceu nos primeiros anos do século XIX e constituiu a marca característica desse século. O significado comum do termo “romântico”, que significa “sentimental”, deriva de um dos aspectos mais evidentes desse movimento, que é a valorização do sentimento, categoria espiritual que a Antiguidade clássica ignorara ou desprezara, cuja força o séc. XVIII iluminista reconhecera e que no Romantismo adquiriu valor preponderante (ABBAGNANO, 2007).

cultura elaborada, foram negadas aos indivíduos no seu processo de formação.

Em meados do século XIX o entusiasmo pelo balé diminuiu na França e emigra para a Rússia. Na Rússia ele continuou com a mesma alta perfeição técnica, seguindo os ideários da sociedade da época, ou seja, do racionalismo técnico.

Segundo Hobsbawm (1977), no início, o romantismo foi um movimento que glorificou a classe média. No entanto, após o triunfo dessa classe em ambas as revoluções – francesa e industrial – o romantismo se transformou em seu inimigo instintivo.

A maioria dos artistas românticos era jovens, estudantes ou intelectuais, pobres e revolucionários. Esses artistas não conseguiram fazer uma análise social precisa e conseqüentemente, não fizeram crítica arrazoada da sociedade burguesa, como fizera Marx.

Segundo Hobsbawm (1977), Marx somente conseguiu criar o marxismo após concatenar o pensamento romântico da tradição alemã com a crítica socialista francesa e a teoria a-romântica da economia política inglesa. Esta última que forneceu a essência de seu pensamento amadurecido.

Assim, a segunda geração de românticos britânicos pôde combinar o romantismo com o revolucionarismo. A relação entre a arte romântica e a revolução só se tornou realidade durante e após a Revolução Francesa, conforme Hobsbawm (1977). Dessa forma, a lava da imaginação poética acompanhou a erupção do jovem intelecto de Marx.

A partir deste momento, a arte pelo prazer da arte, não tinha poder para competir com a arte para o bem da humanidade ou para o bem das nações e do proletariado.

Essa produção da arte como um meio para atingir um fim é denunciada por Adorno e Horkheimer (1985), pois ela não deve estar a serviço da sociedade. Ela é mais, ela é o elemento que parte da empiria, mas se abstrai desse âmbito para alcançar o seu elemento diferenciador e, portanto, enigmático, pois ela diz, mas não diz o que ela diz.

Somente após as revoluções de 1848 – também chamada de Primavera dos Povos – quando as esperanças do renascimento do homem haviam sido destruídas, a arte retoma seu caráter estético (HOBSBAWM, 1977).

A cultura burguesa, em seu conjunto, não era romântica. Segundo Hobsbawm (1977), o romantismo não dominava a cultura aristocrática, nem a da classe média e menos ainda a da classe trabalhadora. Portanto, sua verdadeira importância quantitativa foi pequena.

Na sociedade burguesa, as artes como um todo vinham em segundo lugar em relação às ciências. As ciências e a técnica se tornaram as musas da burguesia.

“O culto engenheiro ou fabricante poderia apreciá-las, especialmente em momentos de descanso ou férias em família, mas seus verdadeiros esforços culturais se dirigiam para a difusão e o avanço do conhecimento” (HOBBSAWM, 1977, p. 378).

Trata-se da sobrepujança da ciência em detrimento da arte. Da divisão cultural em dois polos distintos: ciência e arte e desvalorização da última, devido ao pensamento racional e matemático burguês.

A cultura do povo/pobres pouco mudou até o ano de 1840, no entanto, após essa data caíram em ruínas. As canções populares eram uma das formas que os tecelões e empregados domésticos utilizavam para desenvolver uma intensa cultura e estimular a educação.

De acordo com Hobsbawm (1977), as antigas canções folclóricas não sobreviveram à vida industrial. As formas genuinamente novas de diversão urbana na grande cidade eram subprodutos das tabernas. Elas se transformaram em fontes de consolo para o trabalhador pobre em sua desorganização social.

Nas grandes cidades, fixaram-se permanentemente, e mesmo na década de 1840, a mistura de exibições variadas com uma atração principal, de teatros, mascates, batedores de carteiras e mendigos em bulevares proporcionavam diversão ao populacho e inspiração aos intelectuais românticos de Paris (HOBBSAWM, 1977, p. 381).

As tabernas vieram substituir o teatro popular dos subúrbios, a ópera popular, a *commedia dell'arte*, as pantomimas ambulantes, as lutas de boxe, as corridas de cavalo, a literatura de cordel e os livretos de baladas. A nova cidade industrial passou a ser um lugar desolado, com poucos atrativos que iam sendo gradativamente diminuídos pelas crescentes construções.

Conforme Duarte (2014), este foi o processo de investimento e inserção da indústria no âmbito da cultura. À medida que o trabalhador foi conquistando o direito de redução no tempo de trabalho, a indústria cultural, logo, se prontificou à ocupar o seu tempo livre.

Segundo Hobsbawm (1988), a arte se desenvolveu principalmente devido ao aumento da riqueza da classe média e o crescimento da classe média baixa, advinda dos setores da classe trabalhadora.

O mercado das artes se alavancou com o surgimento da indústria da publicidade. A reprodução das obras se expandiu e a criação artística se internacionalizou. Dessa forma, a cultura erudita dos anos de 1880 foi uma combinação dos produtos nativos com os importados.

No entanto, o final do sec. XIX não demonstrou triunfalismo e autoconfiança cultural. “O cinema, a inovação mais extraordinária nessa área, juntamente com o jazz e seus vários descendentes, ainda não triunfara, mas em 1914 já estava muito presente e pronto para conquistar o mundo” (HOBBSAWM, 1988, p. 344).

Trata-se do alto investimento da indústria no âmbito cultural, transformando a arte em artigo de entretenimento, o qual seria difundido às massas. O avanço na área tecnológica foi o ponto chave para que esse negócio alavancasse e consolidasse o que Adorno e Horkheimer (1985) chamaram de indústria cultural.

Ainda conforme Hobsbawm (1988), a partir do final do século XIX, o tradicional terreno da cultura erudita estava minado por um inimigo poderoso: o fato de as artes atraírem pessoas comuns, de terem sido revolucionadas pela combinação da tecnologia e descoberta do mercado de massas. Este é o período de crise de identidade da sociedade burguesa e das artes. Ou seja, é a banalização da arte, promovida pela indústria cultural, conforme Adorno e Horkheimer (1985).

Não há dúvida de que o público das artes, mais rico, refinado e democratizado, era entusiasta e receptivo. Trata-se, afinal, de um período em que as atividades culturais, há muito tempo um indicador de status na classe média alta, encontraram símbolos concretos para expressar as aspirações e as modestas realizações materiais de amplas camadas, como o piano de armário, que, financeiramente acessível através do crediário, agora era entronizado na sala de visitas dos funcionários, dos trabalhadores mais bem pagos (ao menos nos países anglo-saxônicos) e camponeses prósperos ansiosos para demonstrar sua modernidade (HOBSBAWM, 1988, p. 347).

Em um nível mais modesto de entretenimento popular, tinha a taberna, salão de dança, bordel. No final do século XIX surge uma gama de inovações musicais que se propagou além das fronteiras, principalmente devido aos novos costumes de dança social em público: canzone, flamenco, tango. Tratava-se de artes que não deviam nada à cultura burguesa, nem sob a forma de arte “erudita”.

Antes do início do século XX não havia separação generalizada entre modernidade política e modernidade artística. O movimento *arts-and-crafts*²⁴ britânico se espalhou por toda a Europa.

Esse movimento procurava reatar os laços entre a arte e o operário da produção e transformar o ambiente da vida humana. No entanto, os efeitos irreversíveis da revolução industrial fizeram com que o movimento *arts-and-crafts* ficasse notado mais pela ideologia do que pelo designer. Segundo Hobsbawm (1988),

o movimento *arts-and-crafts* teve influência desproporcional, pois seu impacto se estendeu automaticamente além dos pequenos círculos de artistas, e porque inspirou os que desejavam mudar a vida humana, sem contar os homens práticos interessados na produção de estruturas e objetos utilitários e nos importantes setores da educação (p. 357).

²⁴Movimento artístico britânico que surgiu no final do século XIX para defender o artesanato, em oposição às produções em massa (HOBSBAWM, 1988).

Nota-se que seu objetivo era produzir artes aplicadas ou arte usada na vida real – decoração de interiores, objetos domésticos, luminárias de mesa. Dessa forma, o sonho de uma arte para o povo se confrontou com a realidade de um público de classes média e alta para as artes “avançadas”. Os artistas estavam totalmente absorvidos pelos seus debates técnicos e evitando outros movimentos intelectuais e sociais.

Segundo Garaudy (1980), no início do século XX os dogmas eram postos em questão nas artes, nas ciências, nas sociedades e nas religiões. As artes tiveram que descobrir uma nova linguagem para expressar as necessidades e sentimentos dos povos daquela época.

2.2.5 Quebrando as Regras: a Dança no Século XX

Segundo Garaudy (1980), tudo começou com a luta contra o academicismo: contra a insipidez, falta de imaginação e contra o Romantismo que criara um mundo paralelo. A arte é questionada e procura uma nova relação com a vida real, sem simplesmente copiá-la.

Os problemas do início do século XX eram diversos. A Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa, juntamente com a aglutinação da força de trabalho, greves em toda a Europa e uma vida desorganizada pela fadiga industrial, tornava-se cada vez mais difícil organizar a vida em função de objetivos conscientes que dessem ao homem um sentido e uma grandeza (GARAUDY, 1980).

Como prova de que o possível pode ser real, e que a missão das artes é de revelar, fazer surgir e desenvolver este real, diversas manifestações artísticas surgem nesse período para romper com as convenções artísticas que haviam sido determinadas pelo Renascimento. Esse movimento, denominado de vanguarda ou modernismo, mostra que é possível a criação de uma vida maior e mais rica. Na pintura, aparece o cubismo, o fauvismo, o surrealismo, o abstracionismo. Essas manifestações artísticas fazem com que o homem tome consciência de que o mundo real é um mundo construído, de que outros mundos são, portanto, possíveis, de que somos responsáveis pelo seu advento (HOBSBAWM, 1988).

No campo da dança, a dança moderna seguiu um caminho semelhante, negando e se revoltando contra o academicismo e os artifícios do balé romântico. A dança moderna procurou uma nova relação da arte com a vida real preocupou-se não apenas em copiá-la, pois assim seria mímica.

A democratização da cultura através da educação das massas fez com que as elites buscassem símbolos de *status* cultural. Segundo Hobsbawm (1988, p. 356), “era, sem dúvida, natural que as ideias ‘avançadas’ tivessem afinidade com estilos artísticos

inspirados pelo 'povo' ou, aprofundando o realismo até produzir o 'naturalismo', adotou como tema os oprimidos e explorados e mesmo as lutas dos trabalhadores”.

Segundo Adorno e Horkheimer (1985) não houve democratização da arte, o que houve foi uma banalização, pois a arte ao se transformar em produto para entretenimento passou a oferecer ao grande público um conteúdo agramatical, fútil.

As atividades culturais indicavam *status* na classe média alta. Não somente as obras de arte dos grandes mestres eram adquiridas pelos milionários e ricos refinados, mas também as dos artistas vanguardistas.

Na verdade, a arte vanguardista queria expressar algo mais que o estado de espírito do artista ou seus exercícios técnicos. As vanguardas tentaram criar a arte da nova era dando continuidade aos métodos das antigas, no entanto, a *art-and-craft* era oposta à sociedade da racionalidade e da máquina.

Conforme Hobsbawm (1988), a verdade é que os vanguardistas não queriam utilizar a linguagem tradicional no mundo agora moderno. Os vanguardistas acusaram os tradicionalistas e os modernistas do fim do século XIX de invocar o espírito do passado a seu serviço, de utilizar o lema de batalha sob o disfarce consagrado pela tradição. No entanto, eles não tinham uma nova linguagem, ou não sabiam como seria.

A ruptura entre as vanguardas do final do século XIX e as do século XX ocorreu entre 1900-1910. Elas marcaram uma ruptura na história da arte erudita, desde o Renascimento. No entanto, de acordo com Hobsbawm (1988), elas não realizaram a revolução cultural, pois passou a ser vista como subproduto da democratização da sociedade mediada por homens de negócios que estavam de olho nas artes populares. Assim, ela passou a conquistar o mundo por meio da tecnologia de ponta. Pode-se dizer que os vanguardistas do século XX uniram-se ao ramo de negócios do entretenimento, proposto pela indústria cultural.

Enquanto isso, a revolução tecnológica se desenvolvia com rapidez e sob os veículos tecnológico-econômicos criavam um mercado de massa, utilizando dos veículos: som e imprensa. Era o ramo de negócios que unia a tecnologia à cultura para alcançar o grande público.

Segundo Hobsbawm (1988), até 1914 as vanguardas não se relacionavam com o cinema. No entanto, em 1914 começaram a utilizar esse meio para apresentar *show-business* do balé russo. O balé russo visava a uma elite de esnobes culturais. As artes do século XX foram, portanto, revolucionadas, mas não por aqueles que assumiram o encargo de fazê-lo.

O cinema – e posteriormente a TV e os vídeos – surgiu para dominar e transformar todas as artes do séc. XX. Conforme Hobsbawm (1988), é a primeira arte que não poderia ter existido senão na sociedade administrada do século XX e

que não tinha paralelo ou precedente.

No entanto, arte, em cada etapa da “história humana da natureza” procura estabelecer o equilíbrio e a harmonia entre a nova natureza e o novo homem (GARAUDY, 1980, p. 47-48). Assim, no campo da dança, a Dança Moderna teve o mérito de fazer as pessoas sentirem a falta daquilo que torna a vida digna de ser vivida.

O mundo industrializado e tecnológico havia impossibilitado o homem de explorar o corpo com o gesto. A dança moderna, por meio da estridência dos gestos, do lamento trágico, das deformações do corpo, fez com que o homem revivesse e lembrasse o sentimento de pertença ao corpo.

Se opondo ao balé clássico, a dança moderna colocou o corpo todo para trabalhar, dando ênfase ao tronco e em vez de fazer os movimentos partirem de fora, dirigidos por uma “etiqueta” senhorial, recriou-os partindo de dentro. Ela afirmou o poder do corpo de se mover de dentro, como um centro autônomo de forças e decisão.

A dança moderna, fazendo o corpo inteiro, centrado em si mesmo, um instrumento controlado de expressão e de criação, deu novamente à arte e, em particular, à dança – a única arte em que o próprio artista se torna obra de arte – como disse Nietzsche - seu papel mais importante: desenvolver uma atividade que não é outra senão a própria vida, porém mais intensa, mais despojada, mais significativa (GARAUDY, 1980, p. 52).

A dança moderna não pretendia estabelecer um novo código, como o balé clássico fez, ela pretendia buscar métodos que dessem ao corpo, meios de exprimir ou prefigurar novas experiências de vida numa época nova e perturbadora da história.

Em São Francisco, nos Estados Unidos da América, destaca-se na produção da dança, a coreógrafa e bailarina Isadora Duncan. Assim como diversos artistas em torno de Picasso redescobriram a pintura em 1900, Isadora aparece para redescobrir a dança.

Ainda na adolescência Isadora Duncan revelou um comportamento rebelde para a época. Ela se recusou a dançar com as sapatilhas de ponta de gesso do balé clássico e libertou o corpo das barbatanas, dos corpetes, dos tutus e dos diademas.

Inspirada pelos movimentos da natureza e pela arte grega, ela dizia que o nu é o que há de mais nobre na arte. Assim, ela dançava usando apenas uma musselina – um tecido leve e transparente – o que provocou grande escândalo na época.

Isadora surge para romper com as convenções e os códigos que há séculos sufocavam a dança. Conforme Garaudy (1980), Isadora se sente e se manifesta como ser que participa do todo que a transcende. Dizia ela: “minha primeira ideia do movimento da dança veio certamente do ritmo das ondas (...). Eu tentava seguir seus movimentos e dançar em seu ritmo”

Percebe-se o retorno ao princípio da mímese, da manifestação do homem a partir da imitação dos elementos da natureza. Isadora Duncan busca a reconciliação do homem com a natureza, perdida no processo de dominação do homem sobre a natureza e do pensamento racional técnico e pragmático. Dizia ela,

a dança não é, como se tende a acreditar, um conjunto de passos mais ou menos arbitrários que são o resultado de combinações mecânicas e que, embora possam ser úteis como exercícios técnicos, não poderiam ter a pretensão de constituírem uma arte: são meios e não um fim (GARAUDY, 1980, p. 57).

Influenciada pelos ensinamentos de Nietzsche, para quem o sentido da tragédia grega é a unidade fundamental de tudo que existe, Isadora não vê contradição entre a religião dionisíaca e o cristianismo. O centro de sua concepção da dança e da vida é a concepção espiritual.

A antítese entre a alma e o corpo, escreveu Nietzsche, confunde tudo o que diz respeito à difícil relação entre a música e o drama. A arte toma o lugar da religião, e o corpo do dançarino se torna obra de arte. A dança, escreve Isadora, é o êxtase dionisíaco que tudo arrasta (GARAUDY, 1980, p. 64).

Dessa forma, o que estava claro para Isadora Duncan era a exigência de devolver às dimensões perdidas do corpo e da história, a dimensão religiosa.

Isadora Duncan, assim como Nietzsche, acreditava na unidade do homem e se perguntava como foi possível, pela deformação dos hábitos corporais e mentais, fabricar aqueles “monstros encantadores” do balé, cujo resultado dá a impressão de uma marionete articulada.

Observou que aquela perversão começava, do ponto de vista técnico, com a escolha do que constitui a base de todos os movimentos. “Acabei descobrindo a mola central de todo movimento, o núcleo da potência motora... A escola do balé ensina que essa mola se encontra no centro das costas, na coluna vertebral. É deste eixo, dizem os *maîtres de ballet*, que partem os livres movimentos dos braços, das pernas, do tronco, e o resultado dá a impressão de uma marionete articulada. Este método produz um movimento mecânico, artificial, indigno da alma” (GARAUDY, 1980, p. 67 – grifo do autor).

Isadora não deixou uma escola, nem uma doutrina, nem uma técnica. Ela trouxe o novo espírito que tornaria possível a grande renovação, uma nova concepção de dança e de vida, segundo Garaudy (1980).

Em 1915, em Los Angeles, foi criada a primeira escola de dança, que produziria a primeira companhia de dança profissional dos Estados Unidos. A Denishawn escola de dança e artes relacionadas foi fundada pelo casal Ruth Saint Denis e Ted Shawn.

Ruth Saint Denis era uma bailarina cuja técnica era eclética. Sua técnica de base era o balé clássico, mas dançando de pés descalços, pois foi muito influenciada pela qualidade emocional e espiritual da dança de Isadora Duncan.

Ted Shawn era um estudante de teologia que se tornou um bailarino. Segundo ele, os dois se encontraram no que havia de melhor em ambos. Portanto, a dança para eles era essencialmente religiosa: nela se abolia a divisão entre corpo e espírito, arte e religião.

Diziam que a maior fraqueza da civilização ocidental foi ter aprofundado o dualismo corpo-alma, por isso Ruth Saint Denis se voltou para o Oriente, onde foi buscar inspiração para a criação da sua dança (GARAUDY, 1980).

A união destes precursores trouxe, para o desenvolvimento da dança, duas contribuições fundamentais: um enriquecimento do vocabulário e uma teoria da dança; e uma técnica sistemática da dança enquanto expressão dos sentimentos e vontade do homem.

Os pontos em comum de Isadora Duncan e a Denishawn eram: a vontade de dar à dança uma significação humana e espiritual profunda e a ligação da dança com a grande música. Para esses artistas, para falar de religião, da morte, da paixão ou do heroísmo, a grande música era indispensável. Assim, buscaram ousar dançar Bach, Chopin e Beethoven.

A contribuição mais importante de Ted Shawn para a criação da dança moderna e a história da dança foi o estudo sistemático dos movimentos do corpo humano e das leis de expressão das emoções.

Segundo Garaudy (1980), todo novo período criador começa por uma transgressão e uma revolta. Assim, apareceu na história da dança, na década de 1920, a bailarina estadunidense Martha Graham. Aluna da escola de dança Denishawn, definiu-se inicialmente por oposição a Isadora Duncan e à Ruth Saint Denis.

Martha Graham não quis se identificar com os ritmos da natureza, como fazia Isadora e nem considerava a identificação com os misticismos de todos os povos como um fim em si, como Ruth Saint Denis. Ela também rompeu com as linhas fluentes e ondeantes do balé clássico.

Sua obra foi mostrar o homem atual que se ergue para enfrentar e dominar as forças da natureza e da sociedade. Segundo ela, o que você é, se expressa no que você faz e a dança revela o espírito do país onde ela tem suas raízes.

A Primeira Guerra Mundial e a terrível crise de 1929 fizeram vir à tona o horror e o terror. Martha Graham quis gritar tudo isto com intensidade e paixão. Tudo isso era novo para uma arte que não podia expressar senão o prazer ou sonho.

Segundo Garaudy (1980), o que há de genial em Martha Graham é o fato de ela ter criado a dança da época de angústia e revolta. A dança para Martha Graham

não é um espelho da vida, mas sim uma participação na vida, uma libertação da vida pelo movimento (GARAUDY, 1980, p. 92). Martha Graham sempre dominou a afirmação do homem consciente de ser seu próprio senhor de buscar novas fronteiras, para além do horizonte atingido por seus olhos.

O objetivo da arte de Martha Graham é permitir que o espírito da época e a energia do mundo vivo se expressem por meio da obra e do corpo. A técnica para ela era apenas o meio para se chegar à plena expressividade.

Estou saturada, dizia ela ao deixar a escola Denishawn, onde fizera sua formação, estou saturada de dançar os deuses hindus e os ritos astecas. Quero falar sobre os problemas do nosso século, onde a máquina perturba os ritmos do gesto humano e onde a guerra fustigou as emoções e desencadeou os instintos (GARAUDY, 1980, p. 89).

Como toda arte, a dança de Martha Graham se difere da mímica. Ela exprime o que está além do conceito ou da palavra. Para ela, a dança não é apenas uma forma de comunicação e sim um aspecto da consciência do mundo que está se construindo. Segundo Garaudy (1980, p. 113), “pensar por movimentos e não por palavras ou mímicas, significa ir além da realidade já existente e perceber uma realidade que está nascendo, se decidindo e se construindo no coração do homem”.

Quando Martha Graham não encontrava inspiração na dança, ela se voltava para outras artes: a pintura de Picasso, livro de Kandinsky e a psicanálise de Freud e Jung (GARAUDY, 1980, p. 95).

Garaudy (1980) diz que para expressar profundamente, e mesmo participar de um momento histórico de criação contínua do homem pelo homem, a dança moderna exige, por seu próprio princípio, que o dançarino seja portador de uma imensa cultura. Quando ele encontrou em 1970-1971 com alguns dos maiores bailarinos norte-americanos, segundo ele, teve a impressão de que na América, os verdadeiros filósofos eram os bailarinos.

Assim, observa-se que a dança moderna se criou e se desenvolveu a partir de uma visão crítica. Ela aparece como negação da dança clássica e com a proposta de ressignificar a vida humana a partir da história e inventar novos signos capazes de exprimir as angústias do mundo moderno.

2.2.6 A Dança na Sociedade Administrada

Após a Segunda Guerra Mundial, frente a um novo desmoronamento dos valores, os questionamentos sobre a dança moderna se radicalizam nos anos de 1950 e 1960. E assim, nos Estados Unidos, bem como em todos os países da Europa, ocorre uma ruptura com os valores modernos e a instauração de um pensamento denominado pós-moderno.

Segundo Souza (2006), o termo pós-moderno foi utilizado para designar o novo período histórico após a Segunda Guerra Mundial. Para os pensadores pós-modernos, a característica fundamental da modernidade era a progressão da humanidade, no entanto, após o holocausto, a intelectualidade foi abalada. No período pós-moderno, a razão é separada da liberdade.

A migração do fordismo ao continente europeu após a Segunda Guerra, provocou a expansão do capitalismo e - mesmo sob o arcabouço da ideologia do Estado de Bem Estar Social - foi responsável pelo desenvolvimento material e a prosperidade da destruída e devastada Europa. Esse fato contribuiu para a dissolução das classes sociais, tão presentes na modernidade, e se estabeleceu como mais uma característica pós-modernista.

Conforme Souza (2006), no pós-modernismo há a renúncia dos rígidos padrões estabelecidos na modernidade. Isso, desde a literatura até às questões de gênero.

O pós-modernismo ganha força a partir da década de 1970 e se expande para o campo das artes visuais, música, dança, tecnologia e arquitetura. Particularmente, foi a arte que projetou o termo pós-moderno para o domínio público em geral.

Nesse contexto de prosperidade do capitalismo surgem novas formas de interpretar a arte, a ciência, a tecnologia, a política e a economia. De acordo com Souza (2006),

modificaram as artes, a arquitetura, a estética e as grandes metrópoles. Aperfeiçoaram-se os meios de transporte, a microeletrônica, o computador, o cinema audiovisual (e não mais mudo) e a televisão. Na verdade, à medida que a televisão imprime uma guinada no modo de veiculação de notícias – não mais apenas ouvidas, mas também vistas pelas imagens -, se constitui num instrumento fundamental para impulsionar as mudanças de ordem ideológico-culturais (p.44).

Dessa forma, os indivíduos passaram a seguir as modas ditadas pela publicidade e a mídia. Assim, o gosto cultural foi transformado e a formação da identidade foi influenciada por essas transformações culturais. O gosto cultural passa a ser um hedonismo inconsciente do consumismo capitalista. A integração da produção cultural e o capitalismo modificou a cultura.

Na condição pós-moderna, instaurada após a Segunda Guerra, Souza (2006) diz que Lyotard foi o primeiro autor a discutir essa condição e a propor o esquecimento das grandes teorias que pretendem compreender o real e traçar um projeto emancipador para a humanidade. Conforme Souza (2006), o rompimento das metanarrativas, e sobretudo o socialismo, e a liquidação de qualquer organização social diferente da capitalista são as metas do pensamento pós-moderno.

As análises pós-modernas compreendem a história de forma linear. Desconsideram as contradições sociais e promove uma análise anti-histórica. Isso pode ser reforçado pela recusa às metanarrativas e a supervalorização das narrativas pessoais.

A sociedade da informação reforça o entendimento de que o saber se constitui como a principal força econômica na sociedade pós-industrial. Ao reduzir toda forma de conhecimento à meras informações, banaliza o conhecimento e os saberes historicamente elaborados.

Percebe-se que a ideologia pós-moderna é advinda da sociedade administrada, cuja égide é a indústria cultural. Essa experiencição superficial da cultura, por meio dos produtos culturais massificados não promove a formação cultural, pelo contrário, é a inimiga mortal desta. Portanto, essa ideologia é resultado da pseudoformação, denunciada por Adorno (2010).

Dessa forma, aparece na história da dança no final do século XX, a sua dialética: a negação da negação. Ou seja, o balé clássico que foi negado por Isadora Duncan e os demais bailarinos modernos deu origem à chamada dança moderna, que agora passa a ser negada pelos bailarinos pós-modernos.

A crítica desenvolvida pela dança moderna é rejeitada por alguns coreógrafos estadunidenses como: Merce Cunningham e Alwin Nikolais. Para eles, o conteúdo deve reter apenas o movimento pelo movimento, sem significação. Os “novos coreógrafos pretendem utilizar o movimento não por sua significação, para designar aquilo a que ele remete, mas pelo próprio movimento, como objeto” Garaudy (1980, p. 140). Assim, o tema central é a ausência de sentido.

Assim sendo, se o material da dança é o próprio movimento, ela perde o seu conteúdo, pois conforme Adorno (2017), o conteúdo da arte está relacionado com o *como*, e o *quê* ele irá dizer algo. Ou seja, o conteúdo da nova dança se transforma em material e assim sendo, não tem o *quê* dizer.

Para os bailarinos pós-modernos, o velho dogma dos revolucionários – de que o homem pode e deve transformar o mundo – não tem mais validade. Sem referência a qualquer significação vital, a chamada nova dança só quer lidar com o movimento. Segundo Garaudy (1980) são pseudoartistas que, nada tendo a dizer, dizem-no da maneira mais obscura. Nessa perspectiva, não há mais verdade, não há realidade, uma vez que para estes artistas ela foi desintegrada no tempo e no espaço.

Os artistas da nova dança são aqueles denominados por Hobsbawm (1988) de vanguardistas do século XX, que negavam o espírito do passado, mas que não possuíam uma nova linguagem para substituí-lo.

Há uma fusão do cinema, da pintura e da dança. Essa proposta foi iniciada por Alwin Nikolais. Segundo ele, o homem não deve mais olhar apenas para si mesmo. Deve olhar para fora, para as coisas. Ele acredita que a nova dança não

pode fundar-se essencialmente em movimentos oriundos do centro do corpo. Por esse motivo, ele é censurado por alguns artistas sob a acusação de desumanizar a dança, conforme Garaudy (1980).

Merce Cunningham trabalha com a ideia de que a matéria da dança é o movimento por si só. “Como este movimento não significa nem um sentimento nem uma história, cada espectador pode escolher atribuir-lhe este ou aquele sentido em função do que sente quando vê” (GARAUDY, 1980, p. 154). Para o autor, um mundo doente pode certamente dar oportunidade para o surgimento de uma arte doente. Mas a verdadeira arte nunca é reflexo. É superação. É transcendência.

Conforme Garaudy (1980),

a criação de uma nova era do homem e de sua arte será obra não de revoltados, de niilistas ou simplesmente de preguiçosos, mas de revolucionários, isto é, de homens e mulheres que conheçam a cultura da humanidade, as criações anteriores e que, não as considerando como um ponto de chegada aceitável, são dominados por uma paixão tão violenta pelo futuro que estão prontos a morrer para fazê-lo viver (p. 158).

Como movimento antagônico à nova dança, surge na França, em meados do século XX, a dança prospectiva de Maurice Béjart. Ela é denominada de prospectiva por Garaudy (1980), pelo fato de estar em constante esforço para participar da invenção do futuro. A dança de Maurice Béjart não nega o passado, pelo contrário, integra as criações do passado. E segundo Garaudy (1980), é isso que acontece em toda ação autenticamente revolucionária.

Para Maurice Béjart o bailarino é mais importante que a coreografia, pois o passo executado, somente ganha vida com o ser que o executa. Assim, ele vai buscar as formas de linguagem que podem atingir com máxima intensidade a sensibilidade do homem contemporâneo.

Maurice Béjart integra o cinema, o teatro e a ópera em suas danças, pois para ele, todos esses elementos são importantes para a busca do divino que há em cada um dos indivíduos.

Surge também na década de 1950 e se consolida na década de 1980, a dança contemporânea. Ela é um gênero da dança que busca ampliar o seu material a partir de elementos de outras linguagens artísticas.

Influenciada pelo pensamento dos precursores da dança moderna, como Isadora Duncan, Mary Wigman e Martha Graham, alguns pesquisadores afirmam que a dança contemporânea também absorveu as ideias da dança pós-moderna, aqui denominada de nova dança.

Conhecida por não possuir uma técnica única, a dança contemporânea se desenvolve a partir de técnicas somáticas que priorizam o trabalho de conscientização do corpo e do movimento.

As composições partem de temas relacionados às questões políticas, sociais, culturais, comportamentais e outros. Assim, surge a necessidade de reflexão sobre a temática desenvolvida e não apenas a exploração dos movimentos no processo de criação coreográfica.

Diferente da dança pós-moderna, a dança contemporânea não nega a produção histórica e não destitui os movimentos de seus sentidos e significados. Não descarta o conhecimento, o movimento e a técnica anteriormente adquiridos pelo indivíduo, mas busca a partir deles, desenvolver um trabalho individualizado, pois nela o intérprete/bailarino ganha autonomia para criar suas próprias partituras coreográficas.

É importante perceber que essas mudanças de concepções ocorridas no campo da dança é produto histórico. É um processo constante de rupturas e continuidades que são estabelecidas conforme o modelo cultural instaurado na sociedade.

Apesar de algumas danças apresentarem a proposta de emancipação do homem, de reestabelecer a relação do homem com a natureza, da projeção de um futuro superado das ordens existentes, elas se esbarram na atual organização econômica, social e cultural. Elas não são aceitas pelos grandes públicos e isso inviabiliza a possibilidade criadora, pois segundo Garaudy (1980), a participação viva e apaixonada do público é o adubo das grandes criações.

Contudo, o pensamento de Adorno e Horkheimer (1985) se diverge do autor supracitado. Para eles, o acesso a esses bens culturais foi historicamente negado às massas. A elas, não foram oferecidas condições para o acesso à cultura elaborada, pois para realizar a interpretação de uma obra de arte é necessário o conhecimento dos elementos que a compõem. Para isso, é exigido o tempo e o esforço, requisitos os quais a indústria cultural extirpou do indivíduo ao fazê-lo consumir os produtos culturais criados por ela. Esses produtos culturais difundidos em forma de entretenimento já possuem a chave de interpretação e, portanto, não são capazes de inserir as massas na formação cultural. Portanto, o que ela promove é uma falsa democratização dos bens culturais.

Esse impedimento e o atual modelo de produção da dança na atualidade devem-se às mudanças ocorridas no campo social, econômico e cultural da sociedade a partir do século XX, principalmente com o advento da indústria cultural.

Na sociedade administrada, em que a produção cultural é controlada pela indústria cultural, as mídias se apresentam como as principais mediadoras da dança. Difundidas principalmente pelos aparelhos tecnológicos, como a televisão e o

computador, elas disseminam um conteúdo distorcido da dança e das artes em geral.

Nessa lógica mercadológica da produção em série, a dança e as artes em geral se massificam; perdem seu potencial expressivo; sua capacidade estética; seu valor de uso e falsificam a realidade. Assim, a dança, e as artes em geral, vão sendo produzidas e difundidas pela indústria cultural.

Dessa forma, elas se apresentam com características específicas e, ao contrário do que muitos pensam, os produtos não estão esvaziados de sentidos e significados. Eles possuem sentidos próprios para a indústria cultural, conforme foi abordado anteriormente.

Todo esse processo de mudanças no modo de produção no decorrer da história influenciou a forma de produzir conhecimento e conseqüentemente a cultura de um povo. Cultura para os frankfurtianos diz respeito ao pensamento, à reflexão que cada indivíduo é capaz de desenvolver, a partir de sua força e pulsão enquanto ser consciente e autônomo. Ou seja, é a produção da existência humana a partir da contribuição de cada indivíduo.

Conforme Adorno (2010), cada vez mais as instituições têm restringido o indivíduo de pensar, refletir, de formar a si próprio. A cultura se transformou em produto industrializado, a qual prevalece os fins mercantis.

As mídias, por meio da televisão, rádio, *smartphones*, computadores passaram a ser as principais mediadoras da produção da dança. Dessa forma, há uma ampla promoção e divulgação dos produtos criados pela indústria cultural.

2.3 A Arte na Era da Técnica e da Tecnologia

Conforme Benjamin (2017), o advento do capitalismo abalou a produção no campo cultural e provocou reivindicações sobre as tendências do desenvolvimento da arte sob as novas condições de produção.

As mudanças na produção da arte fizeram com que elas perdessem seus conceitos tradicionais, como: a criatividade, a genialidade, o valor de eternidade, a forma, o conteúdo e o estilo.

Segundo esse autor, essas mudanças técnicas ocorridas na produção das artes influenciaram a produção dos sentidos humanos, que conforme ele, também é algo construído historicamente.

Com a fotografia, a mão foi pela primeira vez aliviada das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução figurativa, as quais recairiam a partir daí exclusivamente sobre o olho. Como o olho apreende mais rápido do que a mão desenha, o processo de reprodução figurativa foi acelerado de modo tão intenso

que agora ele podia acompanhar o ritmo da fala (BENJAMIN, 2017, p. 55).

Na era em que a técnica da reprodução ganha uma imensa proporção, por mais perfeita que seja uma reprodução, ela perde uma coisa: o aqui e agora, que compõem o elemento de comprovação da autenticidade da obra de arte.

A primeira obra de arte apresenta sua existência única, no local em que se encontra, e isso, a reprodução não capta. Dessa forma, a obra perde sua totalidade e sua autenticidade.

Em relação às danças ao serem veiculadas pelas mídias, o público que as recebem não participam da sua autenticidade, pois esta se perde durante a mediação da tela. No caso dos produtos culturais produzidos pela indústria cultural, não há de se falar em autenticidade, uma vez que essas mercadorias não são compreendidas como obras de arte. Nas mercadorias culturais essa característica se exime ainda no seu processo de produção.

Em contrapartida, Benjamin (2017) diz que a reprodução técnica permite a análise de elementos que escapam ao olho natural. A forma, o conteúdo, o estilo podem ser reproduzidos em câmera lenta, ampliados por uma lente, reproduzidos em disco de vinil em qualquer espaço e tempo. No entanto, desvaloriza a autenticidade.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que nela é originalmente transmissível, desde a sua duração material até seu testemunho histórico. Como esse testemunho está fundado sobre a duração material, no caso da reprodução, na qual esta última tornou-se inacessível ao homem, também o primeiro – o testemunho histórico da coisa – torna-se instável. E somente isso. Mas aquilo que desse modo se desestabiliza é autoridade da coisa, seu peso tradicional (BENJAMIN, 2017, p. 57).

A aura – aquilo que mesmo perto não se deixa aproximar, que se mantém distante – é o valor de culto de uma obra de arte. Com a reprodutibilidade técnica, a aura da obra de arte se atrofia. Segundo o autor mencionado, isso extrapola o campo da arte, pois o que foi reproduzido se desliga do campo da tradição e ao intensificar a reprodução, a existência única é substituída por uma existência massiva.

No caso da dança dos famosos, a aura da dança se atrofia, pois no processo de produção já identifica uma apreensão fácil da obra de arte, a partir da reprodução. O famoso não cria, ele reproduz. O profissional da dança já entrega o produto juntamente com sua chave de interpretação ao famoso. E este, por sua vez, entrega o mesmo pacote ao consumidor. Assim, há uma reprodução da reprodução - a reprodução realizada pelo artista e a reprodução dessa reprodução a partir dos meios tecnológicos. Esse produto cultural chega ao espectador (público) de uma maneira bastante distorcida. Vale lembrar que a plateia do programa, mesmo estando próxima

do produto, já o consome de maneira distorcida, devido ao ocorrido ainda no processo de produção.

A partir desse processo, a arte reproduzida assume como características a transitoriedade e a repetibilidade que se opõem à arte dita autêntica por Adorno, na qual a duração e a unicidade são algumas de suas características.

Com a perda da autenticidade, a obra de arte assume outra função social. Ela se desloca do polo do valor de culto para o polo do valor de exposição. Conforme Benjamin (2017, p. 62) “no momento, porém, em que o critério da autenticidade fracassa na produção artística, a totalidade da função social da arte é transformada. No lugar de sua fundação sobre o ritual, esta deve fundar-se em outra práxis, a saber: a política”.

Na Pré-História, o valor de culto – que é um instrumento da magia – preponderava nas obras, e somente mais tarde elas foram reconhecidas como obras de arte. Atualmente, por meio do peso colocado sobre seu valor de exposição, a função artística pode futuramente ser reconhecida como rudimentar, incidental.

A percepção humana é modificada conforme o período histórico que as sociedades se organizam. Ou seja, a percepção é algo historicamente construída.

Construções vêm acompanhando a humanidade desde sua pré-história. Muitas formas de arte surgiram e desapareceram. A tragédia surge entre os gregos para apagar-se com eles e renascer depois de séculos. A epopeia, cuja origem está na juventude dos povos, apaga-se na Europa com o fim da Renascença. A pintura sobre a madeira é uma criação da Idade Média, e nada lhe garante uma duração ininterrupta (BENJAMIN, 2017, p. 95)

A técnica utilizada na Pré-História estava vinculada ao ritual, ao culto. O homem e seu espaço eram os objetos de notações. O ser humano era o máximo, enquanto que na arte contemporânea o ser humano é o mínimo. Essa mudança, segundo Benjamin, ocorreu devido ao distanciamento do homem com a natureza.

A primeira técnica mostra o sacrifício do homem; trabalha com o sacrilégio irreparável, do eternamente exemplar. A segunda técnica está ligada à mecânica e dispensa tal sacrifício, ela trabalha com experimentos, testes. Conforme Benjamin (2017), a obra de arte possui as duas técnicas, embora com proporções distintas.

Segundo ele, as únicas técnicas produzidas de forma massiva pelos gregos eram a cunhagem e a fundição. Isso porque essas técnicas eram necessárias para a produção de moedas. As demais técnicas eram únicas e exclusivas.

A técnica contemporânea, embora o homem a tenha inventado, este, não a domina mais. Ela, enquanto segunda natureza é que leva o aprendizado ao homem.

Vivemos um período histórico totalmente oposto ao da antiguidade grega. Nunca se reproduziu tanto quanto hoje. Conforme Benjamin (2017), o exemplo

máximo que se pode dar é o filme. Ele diz que a disputa travada entre a fotografia e a pintura, no século XIX foi apenas uma brincadeira de criança se comparada ao que viria à frente; o filme.

Os teóricos questionavam se a fotografia e o filme eram arte, mas não se davam conta de perguntar se por meio desses elementos, o caráter geral da arte teria modificado.

Segundo Benjamin (2017), o filme é a obra de arte mais passível de melhoria, pois optam por captar apenas as melhores imagens. Isso porque a arte contemporânea recusa o valor de eternidade.

A apresentação artística do ator de cinema é realizada por meio de uma aparelhagem, e assim sendo, não está obrigada a respeitar a sua totalidade – que é a característica do aqui e agora, que confere a autenticidade da obra de arte.

A performance do ator é submetida a uma série de testes ópticos, e o fato de ele não apresentar diretamente para o público, impede a sua capacidade de adaptação e interação com este, e passa a ser mantida apenas com a aparelhagem.

De acordo com Benjamin (2017), no cinema, a aura do ator some, uma vez que o público é substituído pelo aparato tecnológico. E conseqüentemente a aura da personagem por ele representada também se desfaz.

O ator de cinema pode ser equiparado a um indivíduo que participa de um teste de proficiência, cujo diretor e produtor ocupam o mesmo lugar do supervisor. Esse ator é tratado como objeto cênico e muitas vezes, as imagens que aparecem nas cenas dos filmes surgiram de artifícios que foram empregados na montagem.

Conforme Benjamin (2017), as imagens durante a filmagem são testes e a performance do ator é a todo momento interferida pelos produtores, diretores e operadores de câmera. No entanto, no cinema, o ator sabe que ao se postar diante da aparelhagem está lidando com a massa dos espectadores. Assim, ele se apresenta como um artigo de fábrica para o mercado estabelecido por estes espectadores.

Quanto a esse pensamento de Benjamin, surge a questão: se no cinema, as cenas dos atores são interrompidas e supervisionadas a todo momento por uma equipe designada para este trabalho, que no final irá compilar as melhores cenas, no Dança dos Famosos, os movimentos, a coreografia, a produção da dança em si passa por testes de supervisão?

Benjamin fala de um lugar diferente do atual contexto, não imaginava ele que os recursos utilizados no cinema estariam disponíveis a todos, em qualquer local e hora. No entanto, as novas técnicas e aparelhos de filmagens, como os *smartphones* por exemplo, não apresentam finalidade diferente da que foi observada por Benjamin – a exposição.

Segundo o autor, a ambição pela exposição é caracterizada pela representação

do ator de cinema a si próprio, mas com a ideia de que irá aparecer no cinema. Isso lhe dá uma força monstruosa diante da sua opressão e angústia.

Essa angústia é compensada pelo culto a ele, pois este se torna a estrela. O culto ao público se torna um complemento, e dessa forma, a massa vai sendo corrompida pela indústria do capital cinematográfico e o fim é a alienação do artista e dos espectadores.

No Dança dos Famosos, os artistas se expõem, mesmo diante de inúmeras dificuldades com a dança, pois eles sabem que estarão nos holofotes e serão idolatrados pelo público que os acompanham. Esses seguidores que lhes dão força e apoio para seguirem adiante na produção da sua autoimagem.

Segundo Benjamin (2017, p. 83), “a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação das massas por meio de representações ilusórias e de especulações ambíguas”.

O Dança dos Famosos é um quadro cuja participação do público acontece de diferentes formas: sistema de votação por meio de ligações telefônicas ou pela internet; sistema de votação da plateia, por meio de dispositivo eletrônico. Além da participação do público no dia da exibição dos artistas, há a participação destes indivíduos nos sites, blogs e redes sociais, por meio de comentários. O Dança dos Famosos se torna um verdadeiro entretenimento das massas.

A participação das massas nas obras de arte se deu de forma desacreditada. Segundo Benjamin (2017, p. 94), “objeta-se que as massas buscam dispersão na obra de arte, enquanto que o apreciador de arte se aproxima dela por meio da concentração. Para as massas, a obra de arte seria material para entretenimento; para o apreciador de arte, ela seria objeto de devoção”.

Quanto mais a significação social de uma arte é reduzida – como pode ser comprovado claramente no caso da pintura – mais se distanciam mutuamente os comportamentos crítico e usufruidor do público. O convencional é usufruído acriticamente; o efetivamente novo é criticado a contragosto (BENJAMIN, 2017, p. 86).

Ele diz que a partir das câmeras é possível observar movimentos que antes eram despercebidos. Isso não quer dizer que a câmera capta algo novo, mas possibilita ver algo já conhecido que, no entanto, era imperceptível. Por meio da câmera é possível conhecer o inconsciente óptico.

Segundo Benjamin (2017), assim como Freud passou a analisar o inconsciente pulsional, as câmeras possibilitam analisar o conhecimento óptico, pois há uma estreita relação entre eles. As deformações, os estereótipos, as metamorfoses, muitas vezes constituem imagens da psicose de um indivíduo. Dessa maneira, o filme abriu brecha ao apresentar o mundo do sonho individual para um coletivo de pessoas.

Para esse autor, o filme equiparado a uma tela/pintura, apresenta a característica de mudança das imagens, de forma que não há tempo para a contemplação da mesma. Isso impossibilita o indivíduo de pensar, pois antes mesmo que o pensamento seja formulado já houve uma interrupção.

Conforme Benjamin (2017) há duas formas de recepção da arte pelo indivíduo. A primeira é pelo seu uso – denominada por ele de tátil. A segunda é pela percepção óptica – que é aquilo que os gregos denominaram de estética.

A recepção tátil ocorre mais por meio do hábito do que pela atenção, sendo o seu valor, portanto, canônico. É aquela em que a obra de arte é penetrada na massa. A recepção pela percepção acontece de forma atenta, contemplativa, a qual o indivíduo imerge na obra de arte, ou seja, penetra nela.

De acordo com Benjamin (2017), a recepção tátil prevalece, sobrepõe à recepção pela percepção. O indivíduo se habitua à recepção dispersa e a tarefa de solucionar esse problema se torna difícil diante dessa situação, pois a “arte²⁵” encarrega-se de mobilizar as massas a tal situação, por meio, principalmente, das mídias.

O cinema representa as exigências e o triunfo de um modernismo nada tradicional. Ele se constitui como o grande negócio. Os pioneiros do cinema não se preocuparam em produzir outra coisa senão diversão para as massas, segundo Benjamin (2017). Hoje, a indústria cultural utiliza as TV's, *tablets*, notebooks e *smartphones* para divulgar essa produção pautada no entretenimento das massas.

As inovações do cinema enquanto arte deveu-se à necessidade de se dirigir a um público tecnicamente manipulável. O público alvo era os menos instruídos, menos reflexivos, menos ambiciosos intelectualmente.

De acordo com Benjamin (2017), a partir do século XX os produtores americanos começaram a realizar seus próprios épicos e novelas. O cinema europeu visava um público mais culto, enquanto que o cinema americano visava o mercado de massas. “Hollywood criara um meio extraordinário com um potencial extraordinário, mas com mensagem artística irrelevante, ao menos até a década de 1930” Benjamin (2017, p. 374).

As bases tecnológicas do atual contexto deram lugar a uma estrutura muito mais complexa que o binômio cinema/rádio. No atual modelo de indústria cultural aparece a televisão; depois os sistemas de vídeo analógicos domésticos; os DVD's e *Blue Rays*; *video streaming*²⁶ e outros.

²⁵O termo arte está entre aspas para designar um produto cultural que se difere da autêntica obra de arte, com base na percepção adorniana.

²⁶Transmissão de conteúdos audiovisuais que podem ser assistidos em dispositivos como computadores ou televisores digitais, em tempo real (DUARTE, 2014).

Como o objeto dessa pesquisa se apresenta na televisão, o estudo sobre este aparelho tecnológico será aqui enfatizado. Conforme Franco (2008), a televisão (TV) não pode ser estudada se isolarmos seus aspectos técnico, estético e social, pois ela não é um mero meio de comunicação ou um suporte neutro de mensagens.

Ela é a síntese do rádio e do cinema, criada para cercar e capturar a consciência do público por todos os lados. Ela é fruto de um planejamento estratégico da indústria para impedir/impossibilitar a atividade reflexiva (FRANCO, 2008).

Ainda conforme esse autor, a televisão introduz de forma discreta no mundo ilusório, o que ela considera adequado ao mundo real. Ela oferece conteúdo conforme a necessidade criada por ela e reforça as formas de consciência socialmente predominantes.

A imagem televisiva não exige a atenção, esforço, compreensão e concentração. Ela é uma reprodução técnica de sons e imagens, que promovem uma regressão dos nossos sentidos.

A linguagem verbal se torna mero acessório da linguagem imagética. O fato de a linguagem da televisão corresponder às vontades dos controladores, faz com que ela desempenhe um papel político.

A televisão limita socialmente o desenvolvimento de sua linguagem e de seus aspectos técnicos - entre o visual e o verbal não pode haver senão a harmonia ditada pelo óptico. O efeito social dessa limitação é claro: "[...] as pessoas são ainda mais desacostumadas à palavra através da televisão do que já o são em todo o mundo, atualmente"(FRANCO, 2008, p. 117).

Na televisão, a linguagem se articula com as imagens precedentes e as seguintes para configurar uma espécie de frase. Essa articulação procede sem fruição prolongada, permitindo que a permanência do indivíduo aconteça sem concentração, sem esforço interpretativo, sem atenção para as nuances, de acordo com Franco (2008).

A imagem na televisão são destinadas à captação imediata, ao olhar aparentado à experiência de choque- à vivência, diferente da imagem na pintura.

Com todas essas peculiaridades, pode-se dizer que a TV retrocede a consciência, primeiramente, pelo desejo de ligar o aparelho; pela mobilização de uma linguagem específica e pela sobrepujança da linguagem imagética em detrimento da linguagem verbal e conceitual.

O entretenimento promovido pela televisão reforça a tendência anti-intelectualista e promove uma falsa diversão, pois o que ocorre é um repouso para a recuperação das forças de trabalho, além de colocá-lo sob uma nova submissão.

Dessa maneira, o trabalho e a diversão(TV) se articulam no sentido de ambos estarem a serviço do capital, promovendo a não reflexão e reforçando a adaptação.

A tecnologia permite ao indivíduo usufruir os mais altos níveis de elaboração do trabalho humano, entretanto, é essa mesma tecnologia que os leva ao embrutecimento. A partir da tecnologia observa-se a indiferença entre o objeto e o indivíduo, ambos se transformam em mercadorias, conforme Matos (1993, p. 70).

Dessa forma, o lazer de massas industrializado revolucionou as artes, e no caso da dança, a sua produção seguiu as tendências do espírito da época. Atualmente, o local que a dança mais ganha destaque é na mídia. No capítulo seguinte abordaremos a descrição e análises sobre as reflexões do objeto dessa pesquisa: o quadro Dança dos Famosos.

Dança dos Famosos: do Encantamento ao Desvelamento

Partindo da afirmação de que atualmente as mídias se constituem como principais mediadoras da produção da dança, este último capítulo descreve o objeto de pesquisa - o quadro Dança dos Famosos - e promove com base nos pressupostos da teoria crítica frankfurtiana, as análises dos elementos constituintes desse quadro, bem como a sua participação no processo da pseudoformação dos indivíduos. Por último, discorre sobre a possibilidade de fruição da arte autêntica e a experiencição estética na formação do indivíduo, nos espaços possíveis da sociedade administrada.

3.1 A origem do quadro Dança dos Famosos

O quadro Dança dos Famosos foi escolhido como cerne da pesquisa pelo fato de: ter a dança como principal atração; ser o mais antigo *talent show* de dança da televisão (TV) brasileira; ser exibido pela Rede Globo, a maior emissora de televisão do Brasil ²⁶ e ter um grande sucesso de público.

O Dança dos Famosos é o quadro de maior índice de audiência do programa Domingão do Faustão ²⁷. Ele adentra milhares de casas e alcança milhares de famílias brasileiras. Assim, considera-se importante a compreensão da sua estrutura e sua dinâmica, pois ele apresenta tendências psicológicas e indica uma massificação do comportamento dos indivíduos que o consome. As análises foram realizadas a partir dos pressupostos da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt.

Dessa forma, faz-se necessário apresentar o veículo de difusão do objeto de pesquisa, para melhor compreensão da dimensão alcançada e das formas que este

²⁶A Rede Globo é a maior emissora de televisão do Brasil e a segunda maior do mundo (VEJA... , 2019)

²⁷O quadro Dança dos Famosos juntamente com o Show dos Famosos são os quadros que dão maior audiência para o programa. Eles registram média de 20 pontos na maior metrópole do Brasil. Cada ponto equivale a 254 mil casas em que os televisores estão sintonizados na emissora (VAQUER, 2017)

produto adentra o universo dos indivíduos. O quadro Dança dos Famosos é exibido pela Rede Globo de Televisão. Ela é uma emissora de televisão aberta que se diz plural e gratuita.

Segundo dados disponibilizados no site da própria emissora (GLOBO, 2020), ela adentra quase 100% dos lares brasileiros e está presente no Brasil há mais de 50 anos. No entanto, a emissora não se limita a este espaço geográfico, ela se faz presente em mais 190 países do mundo e é considerada a maior produtora de conteúdo próprio da América Latina.

Os conteúdos não são criados apenas para a TV aberta, há conteúdos específicos para a TV fechada, web e cinema. Esses conteúdos podem ser acessados pela TV, *smartphones*, *tablets*, *desktop* e na TV conectada.

A transmissão alcança o telespectador onde quer que ele esteja e em qualquer momento. Os dispositivos móveis contam com a transmissão *one seg*, *simulcasting* e com o serviço *on demande*²⁸.

A emissora tem diversos escritórios espalhados pelo mundo, cobre 98,6% dos municípios brasileiros e alcança 99,6% da população do país. Esse número é equivalente a noventa e sete milhões de espectadores por dia.

A Rede Globo é líder de audiência na TV e na web por meio dos sites G1, GE e Gshow²⁹ e possui mais de três milhões de assinantes no mundo.

Ela se relaciona com mais de seis mil agências de publicidade, que atendem a mais de 30 mil clientes no país, e veicula cerca de dezessete milhões de comerciais por ano.

O volume de produção é de três mil horas de entretenimento e três mil horas de jornalismo e esporte por ano.

Os números mostram o alcance dessa emissora nas casas das famílias brasileiras e sugerem uma especulação na relação da participação desses conteúdos na indicação de comportamentos dos indivíduos que os consomem.

Dentre os diversos conteúdos transmitidos pela Rede Globo nos ateremos ao quadro Dança dos Famosos do Programa Domingão do Faustão. O programa Domingão do Faustão é um dos mais antigos da Rede Globo, está no ar desde 1989 e é um dos programas campeões de audiência.

²⁸ *One seg* é o serviço de transmissão para portáteis como: notebook, *smartphones*, *tablets*... Esse serviço permite melhor recepção em aparelhos móveis. *Simulcasting* é a difusão em mais de um meio ou em mais de um serviço ao mesmo tempo. Por exemplo: TV e *smartphones*; sinal em SD e HD. *On demande* é uma tecnologia que permite os usuários acessarem a programação no lugar e horário que quiserem, sem a necessidade de baixar o conteúdo ou de estar com a TV ligada no momento da transmissão. Por exemplo: netflix, globoplay, spotify.

²⁹ Esses são os sites da Rede Globo destinados para os conteúdos jornalísticos (G1); esportivos (GE) e de entretenimento (Gshow).

O quadro Dança dos Famosos foi inspirado no programa britânico de *talent show*: o *Strictly Come Dance*. O título do programa *Strictly Come Dance* sugere uma continuação da série *Come Dancing* e faz alusão ao filme australiano *Strictly Ballroom*³⁰ (1992). O enredo do filme *Strictly Ballroom* gira em torno de um dançarino que desafia as convenções e padrões da dança de salão e cria o seu próprio estilo de dança. No entanto, o quadro não toma esse conteúdo como princípio para o desenvolvimento da dança que por ele é produzida e divulgada.

O *Strictly Come Dance* é um programa o qual diversos famosos sobem ao palco para dançar. Eles são acompanhados por dançarinos profissionais e fazem exibições no *ballroom* de diversos ritmos de danças de salão.

O programa *Strictly Come Dance* teve início no ano de 2004 e devido ao seu grande sucesso foi exportado para mais de quarenta países do mundo. Ele inspirou a criação do *Dancing with the stars*, programa estadunidense mais assistido no ano de 2005 e outros como o *So you think you can dance*³¹.

No Brasil, no ano de 2001, a partir da *joint venture*³² entre a Rede Globo de televisão e a produtora de televisão holandesa especializada em *Reality Show*, a Endemol, inicia-se uma série de programas que utilizam o mesmo formato dos programas estrangeiros como: o *Big Brother*; Hipertensão; quadros do programa Caldeirão do Huck e do Domingão do Faustão. Percebe-se que reprodução de fórmulas é algo característico da indústria cultural. Ela se prende àquilo que deu certo para não correr o risco com o que é novo.

O quadro Dança dos Famosos do programa Domingão do Faustão é um exemplo brasileiro da utilização de formatos dos programas estrangeiros de sucesso, criado pela Endemol Shine Globo.

O *talent show* de dança “Dança dos Famosos” foi inaugurado no ano de 2005 – um ano após a estreia do programa britânico *Strictly Come Dance* – e inspirou a criação de outros programas semelhantes, como: Ela dança eu danço, da emissora SBT e recentemente o *Dancing Brasil*, da emissora Record.

O quadro Dança dos Famosos é a versão brasileira do programa britânico e é exibido aos domingos, no programa Domingão do Faustão. Ele é apresentado por Fausto Silva e assim como o *Strictly Come Dance*, conta com a participação

³⁰ *Strictly Ballroom* – o termo pode ser traduzido por “Estritamente dança de salão”. No Brasil, o título do filme foi traduzido para “Vem dançar comigo”.

³¹ “*So you think you can dance*” é um *reality show* americano que viaja pela América à procura de dançarinos que competem em diversas modalidades.

³² *Joint Venture* é uma expressão de origem inglesa, que significa a união de duas ou mais empresas já existentes com o objetivo de iniciar ou realizar uma atividade econômica comum, por um determinado período de tempo e visando, dentre outras motivações, o lucro. A *joint venture* Endemol Shine Globo foi criada em 2001 e desfeita em 2017.

de diversas celebridades, tais como: atriz, ator, apresentadores, atletas, cantores, modelos, jornalistas. O uso de celebridades é uma das formas certas de atrair o público. Não é por acaso que elas são nomeadas de estrelas, pois as câmeras induzem o seu brilho e conseqüentemente promovem o seu destaque.

Vale ressaltar que o Dança dos Famosos não é um programa e sim um quadro que é exibido dentro de um programa. Por esse motivo, a estrutura do palco, o cenário e a iluminação, a princípio, não eram os mais propícios para o espetáculo que ali acontecia. Porém, os profissionais responsáveis pelo quadro têm procurado melhorar esses aspectos a cada nova edição e o sucesso é perceptível. Atualmente, a tecnologia tem contribuído para que o cenário fique cada vez mais admirável. O que ocorre no palco é um verdadeiro *show* (RD1, 2017).

3.2 Características Gerais do Quadro Dança dos Famosos

Desde sua estreia, em 2005, o quadro já reuniu mais de 150 artistas, que participaram de mais de 900 apresentações e usaram quase 2 mil diferentes figurinos em suas edições.

O quadro Dança dos Famosos é exibido uma vez ao ano e cada uma de suas edições tem duração média de quatro meses. Apenas no ano de 2006, devido ao grande sucesso, houve duas edições no mesmo ano.

Os participantes do quadro, tanto os profissionais quanto os famosos, assinam um contrato de cinco meses de trabalho com a Rede Globo e mesmo quando são desclassificados ou eliminados por lesão, o cachê continua sendo pago mensalmente.

Em 2017 houve uma especulação sobre o valor do cachê dos participantes do quadro, e segundo Lima (2017) em matéria disponibilizada no site da Uol, o cachê dos profissionais é diferente do cachê dos famosos, mas o prêmio e os benefícios são os mesmos. Essa diferença de valor pago aos participantes mostra a desvalorização do profissional da dança em relação ao profissional famoso. De certa forma, coloca a dança em segundo plano e a celebridade em primeiro.

Os salários mensais dos famosos variam entre dez a quinze mil reais dependendo do famoso. Alguns chegam a ganhar vinte mil reais entre salário e participações em *merchandising*³³. Essa informação também pode ser verificada em outros sites, como: (R7, 2015) e (LIVRE, 2017).

³³De acordo com o dicionário Aurélio online, é aparecimento ou menção de uma marca ou produto num programa de televisão, em filmes ou novelas, sem que isso pareça um anúncio publicitário.

Segundo o colunista do jornal “O Dia” (DIAS, 2015), em matéria no site, destaca que não está sendo fácil conseguir grandes nomes para participar do programa. Isso porque os famosos consideram o cachê – denominado de ajuda de custo, pela Globo – muito baixo. No entanto, a produção do programa aposta no discurso de que o quadro possui bastante visibilidade e assim vai conseguindo recrutar os artistas. Já dizia Benjamin (2017) que o sacrifício do artista é compensado pelos holofotes que ele conquista.

Já o salário dos profissionais de dança é menor ou igual à metade do salário de algumas celebridades. Eles ganham média de cinco a seis mil reais. No entanto, conforme informações coletadas do site da Uol, o prêmio é o mesmo para o casal vencedor: um carro zero quilômetro, avaliado em cem mil reais.

Vale ressaltar que o profissional de dança é o responsável pela produção e transmissão da coreografia ao famoso. A jornada de trabalho diário atualmente é de duas horas, no entanto, a maioria dos casais extrapola esse limite com o objetivo de alcançar a perfeição nos passos executados na coreografia. Os casais das primeiras temporadas não tinham limite de tempo de ensaio, a média era de oito a dez horas por dia.

As danças apresentadas pelos casais são os diferentes ritmos da dança de salão: salsa, tango, valsa, bolero, *paso doble*, foxtrot, samba, forró, merengue, *country* e houve a inclusão do baladão, funk e sertanejo.

O número de participantes nas duas primeiras edições foi de seis casais; três homens e três mulheres, mas a partir da Terceira Edição (2006) o número aumentou para doze, sendo seis homens e seis mulheres que são divididos em dois times: masculino e feminino. Cada uma das celebridades é acompanhada por um profissional de dança contratado do programa e assim permanece até o término da edição³⁴. No entanto, em algumas edições apenas dez casais participaram, devido a problemas como lesões nos participantes.

A cada apresentação os casais são avaliados por cinco jurados³⁵, sendo dois júris técnicos e três júris artísticos que, assim como os ritmos da dança, são trocados semanalmente.

Segundo a atriz Paolla Oliveira, vencedora da sexta temporada e júri artístico da temporada de 2019, os critérios de avaliação não são pensados. A atriz disse que depende do calor do momento e a emoção do participante. Ainda segundo

³⁴Em casos excepcionais, o profissional pode ser substituído por outro. Em algumas edições houve a necessidade de substituição de professor (a) devido, principalmente, a problemas de saúde. Muitos famosos também tiveram que se retirar da competição devido à lesões que sofreram durante os ensaios.

³⁵O painel de jurados geralmente é alterado nas finais, podendo dobrar o número de júris tanto artístico quanto técnico.

a atriz, os critérios básicos são: clima do ritmo, execução, criatividade e grau de dificuldade da coreografia. Segundo a atriz, os dois últimos critérios não têm nada a ver com a estrela e sim com o(a) professor(a), pois segundo ela, o(a) professor(a) é responsável por cinquenta por cento da apresentação (GSHOW, 2014). Sendo assim, a sua valorização e reconhecimento não deveria ser igual ou maior que a da celebridade? Percebe-se também, pela fala da atriz, que a criatividade é algo que não cabe ao famoso durante o processo de produção da coreografia.

Com quinze anos de existência, o quadro passou por diversas modificações. As edições de número 1; 9 e 16 foram analisadas, no intuito de descrever o funcionamento do quadro e identificar seus elementos constituintes. Algumas informações das demais edições estão apresentadas nas tabelas que se encontram no apêndice.

A Primeira Edição do quadro, ocorreu no período de 20 de novembro de 2005 a 18 de dezembro deste mesmo ano. Essa edição contou com a participação de 6 casais: 3 artistas homem e 3 artistas mulher. As apresentações foram julgadas por 3 jurados artísticos e 2 jurados técnicos que avaliavam as apresentações com notas variando de 5 a 10. As duplas eram eliminadas de acordo com a sua pontuação. A cada domingo a dupla que somasse menos pontos era eliminada da competição, com exceção da fase final, na qual os participantes eram classificados em 1º, 2º e 3º lugar. Além disso, na fase final foram adicionados mais dois jurados. Nessa edição, o jogador Oscar Schmidt desistiu de participar da competição. Os dados dessa edição estão apresentados na Tabela A.1.

A Nona Edição aconteceu no período de 20 de maio de 2016 a 16 de setembro de 2016. Nessa edição, assim como já vinha acontecendo desde a Terceira Edição (2006), o quadro contou com 12 participantes, sendo 6 artistas do sexo feminino e 6 artistas do sexo masculino. Na Nona Edição do quadro os jurados avaliavam as duplas nas 6 primeiras semanas por meio de indicações, não atribuía-lhes notas. Nessa temporada, caso houvesse empate, um jurado era sorteado para realizar o desempate. Da 8ª semana em diante, as avaliações eram realizadas da maneira padrão.

Inserida desde a Segunda Edição do quadro (2006), a plateia continuou com o poder de voto. E o público de casa, desde a Quarta Edição (2008), também continuou a votar, a partir da 8ª semana. Assim como o júri, a plateia e o público avaliavam os casais com notas de 6 a 10. Além disso, as notas do júri foram estabelecidas por meio de média.

Criada desde a Terceira Edição (2006), a divisão dos grupos feminino e masculino foi mantida e eles se apresentavam alternadamente a cada domingo até a 6ª semana. O sistema de repescagem criado na Quarta Edição (2008) também foi mantido.

Nessa Nona Edição a final continuou sendo disputada entre dois casais,

entretanto, a fase final foi disputada em dois domingos, com a adição de novos jurados à fase final.

Nessa temporada foi a primeira vez que apareceu os ritmos baladão e *funk*. A inserção desses ritmos no quadro, assim como outros que foram inseridos em edições anteriores, rompe com o modelo inicial do *talent show* que era a apresentação de ritmos da dança de salão. Curiosamente, os novos ritmos inseridos estavam nas paradas de sucesso no Brasil, fato que pode ter influenciado a sua divulgação no programa. A Tabela A.9 mostra mais informações da nona edição do programa.

A Décima Sexta Edição ocorreu no período de 25 de agosto a 22 de dezembro do ano de 2019. Os doze casais participantes da competição continuaram sendo divididos em dois times: masculino e feminino.

Na primeira fase, os times apresentam o ritmo estabelecido pelo diretor do quadro em semanas alternadas; uma semana a apresentação é realizada pelo time masculino e na outra, pelo time feminino. Nas primeiras semanas os casais são avaliados pelos júris e plateia do programa, que irão atribuir-lhes as notas.

Somente ao término dessa fase, os três casais do time feminino e os três casais do time masculino que obtiveram menor nota são eliminados do quadro.

Na rodada seguinte, os casais eliminados na primeira fase participam de uma repescagem para disputar uma das duas vagas disponíveis para o retorno na competição. A partir dessa rodada, o público de casa participa da votação.

Após a repescagem inicia-se a fase semifinal da competição, da qual participam os oito casais remanescentes. Essas duplas são divididas em dois grupos, os quais irão apresentar em semanas alternadas e a partir da décima quarta semana, todos os casais se apresentam na mesma semana. A partir daí inicia-se a fase de eliminação semanal. A Tabela A.16 apresenta informações e detalhes da décima sexta edição do programa.

Apesar das diversas alterações ocorridas durante esses anos, algumas características se mantiveram: os participantes ensaiavam com seus respectivos professores durante a semana para realizar uma apresentação de dança de um ritmo diferente a cada domingo; a cada semana, o estilo de dança era modificado e geralmente os jurados não técnicos eram alternados de semana em semana e a pontuação acumulativa é sempre zerada na fase final do programa.

As mudanças mais recorrentes foram: número de jurados na final, critérios de desempate, número de vagas do sistema de repescagem e número de casais que disputam a final. Algumas mudanças nas edições do quadro chamam a atenção, por exemplo: ritmos estabelecidos e participação da plateia e do público nas votações. Esses elementos serão analisados adiante, conforme a relação do quadro com os artistas, com o público espectador e com os profissionais da dança.

3.3 O Quadro Dança dos Famosos sob os Pressupostos da Teoria Crítica

Analisando a configuração do quadro Dança dos Famosos fica evidente que sua difusão é imensa, pois é uma atração apresentada por uma das maiores emissoras de TV do Brasil. Assim, percebe-se o alcance desse programa à grande massa e presume-se o seu potencial de indicação de comportamentos.

O primeiro ponto a ser analisado é o formato do quadro Dança dos Famosos. Como já foi mencionado, ele é a cópia de um programa britânico que obteve sucesso na Europa e foi exportado para diversos países do mundo. Assim, percebe-se que a produção cultural é administrada por especialistas e todo produto, antes de ser difundido, passa pela "inspeção" da indústria cultural. Esses produtos seguem padrões/fórmulas que devem ser reproduzidas. A *Joint Venture* Endemol Shine Globo ao trazer para o Brasil esse produto, já tinha certeza do seu sucesso. Ela repete aquilo que obteve sucesso, pois o que é verdadeiramente novo é arriscado. Dessa forma, ela vai dando um caráter de novidade àquilo que já é velho conhecido. Essa é uma das características da indústria cultural: o sempre igual.

Essa mesmice regula também as relações com o que passou. O que é novo na fase da cultura de massas em comparação com a fase do liberalismo avançado é a exclusão do novo. A máquina gira sem sair do lugar. Ao mesmo tempo que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126).

Outro ponto importante que deve ser analisado é o dia de exibição do programa. Ele vai ao ar aos domingos, dia em que a maioria dos brasileiros encontra-se livre do trabalho. Conforme Adorno (1995), atualmente há uma diferença entre tempo livre e tempo não livre. O tempo livre é aquele que o indivíduo não está no trabalho e o tempo não livre, aquele ocupado pelo trabalho. Essa divisão, no ponto de vista de Adorno, não deveria existir, pois as atividades que são desenvolvidas em ambos os momentos deveriam ser para a completude e integralização do indivíduo enquanto ser.

Contudo, segundo Adorno (1995), na sociedade em que o trabalho tornou-se mercadoria, foi coisificado, houve uma rígida delimitação entre o tempo livre e o tempo do trabalho. Essa divisão em duas metades subjuga o tempo livre e enaltece o trabalho. Isso porque para a sociedade administrada o tempo livre serve para restaurar as forças de trabalho e, portanto, não deve exigir esforços do trabalhador.

Sendo assim, os homens de negócio passaram a investir no ramo do entretenimento, para produzir espaços e produtos que os fizessem esquecer do árduo

e extenuante trabalho. Com o auxílio dos aparatos tecnológicos, essa indústria se apropriou dos bens culturais e os transformou em produtos para a diversão.

Essa diversão, por meio do entretenimento, é a ocupação prazerosa que os indivíduos encontram em seu tempo livre e servem como meio de fuga do trabalho extenuante. Sendo assim, esse momento passou a ser interpretado como o oposto do trabalho. Ou seja, é o oposto da dificuldade, do esforço, daquilo que causa dor e sofrimento. Portanto, os produtos consumidos neste momento passaram a ser os de fácil compreensão, de captação imediata e que geram prazer ao indivíduo.

O prazer acaba por se congelar em aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais. O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática – que desmorona na medida em que exige o pensamento – mas através de sinais (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128).

É o momento que a indústria cultural utiliza para oferecer produtos fúteis, banais, imbecis e inúteis, os quais bloqueiam a capacidade criativa do indivíduo. A ideia de que é necessário estar consumindo algo, extirpa o tempo ócio do indivíduo e o leva ao tédio. Ou seja, o tédio é o desespero objetivo, conforme Adorno (1995).

O indivíduo encontra-se em seu tempo livre, e por motivos proposítas, não consegue usufruir desse tempo para o seu desenvolvimento pleno. A indústria cultural se encarrega de inculcar a ideia de fuga do trabalho e imersão no que é de fato prazeroso: futilidades.

Não exigindo esforços, o indivíduo se sente livre, liberto do trabalho que lhe rouba a vida. No entanto, essa é uma falsa liberdade, pois a liberação prometida pela diversão é a negação do pensamento, cuja missão é desacostumar as pessoas de sua subjetividade.

Ainda segundo Adorno (1995), na sociedade administrada não há mais ócio e nem tempo livre, pois estes só existem para indivíduos emancipados e autônomos.

Assim sendo, percebe-se que o quadro Dança dos Famosos possui elementos característicos da indústria cultural no que diz respeito à sua produção - sempre igual - e da sua utilização - ocupação do tempo livre dos indivíduos. Resta-nos agora analisar o seu conteúdo: a dança.

3.4 A Dança dos Famosos sob os Pressupostos da Teoria Crítica

No quadro Dança dos Famosos, a dança é um dos seus elementos constituintes. No capítulo 2 deste trabalho discorreremos sobre o processo de produção e contribuição da dança na formação dos indivíduos, desde o período pré-histórico aos dias atuais. Tomamos conhecimento de que a dança enquanto arte compõe o *rol* dos elementos culturais importantes para a formação cultural do indivíduo.

Contudo, a análise do processo histórico da dança mostra o quanto ela (sobre)vive às constantes tensões que envolvem o seu processo de produção e experienciação. Essas tensões dizem respeito desde a produção do conteúdo, à forma que ele deve ser dito.

É importante tomar conhecimento de que a dança enquanto arte não deve fazer da técnica o seu fim. De que a reconciliação do homem com a natureza e consigo mesmo, bem como a busca pelo divino em cada indivíduo, é possível por meio da dança. Que a dança deve-se esquivar da ideologia pós-moderna, que retira a vida de quem a dá à dança e outros temas que talvez tenham passado despercebidos na (re)construção histórica da dança, aqui apresentada. Mas diante de todas essas tensões, o que chama a atenção é a exclusão das massas no tocante à experienciação dessa arte e como a apropriação da "arte" vem sendo realizada na atual sociedade.

Durante todo o processo histórico, percebe-se que a produção e experienciação da dança se deu, principalmente, pela classe de indivíduos ditos "cultos". As danças produzidas pelas massas não tiveram reconhecimento - foram subjugadas - ou foram apropriadas e modificadas pelos grupos da alta cultura.

A partir do momento que a indústria cultural promove a fusão da cultura com o entretenimento, percebe-se que a arte produzida pela grande massa se mistura com a arte erudita. A produção em larga escala a partir da reprodutibilidade técnica permitiu que indivíduos de distintos grupos sociais se apropriassem desses produtos culturais.

O entretenimento, segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 133), não é apenas a antítese da arte, mas o extremo que a toca. A arte produzida para o entretenimento nega a exigência de sua compreensão pelos indivíduos, pois seu objetivo é exatamente o oposto; um estado de relaxamento, de diversão. Este estado de relaxamento e descontração voltado para a diversão faz com que a obra de arte perca seu real sentido e significado.

Essa massificação da arte promoveu o que Adorno e Horkheimer (1985) chamaram de banalização da arte.

A banalização da arte, conforme esses autores, não a democratiza, pois a

apropriação dos produtos culturais não é o suficiente para a experiencição estética. Além disso, ao se apropriar dos bens culturais, a indústria cultural promove uma deturpação desse material. Como já foi abordado anteriormente, ela promove a expropriação do esquematismo a partir da produção de produtos de fácil e ligeira interpretação.

A fusão da cultura e do entretenimento não apenas provoca a depreciação da arte, como também introduz as massas numa diversão forçada, segundo Adorno e Horkheimer (1985). Essa arte já chega de forma reproduzida pelas mídias, ou seja, o indivíduo não tem contato direto com a arte verdadeira, com o momento de execução, com a apreciação real. Ela perde a sua característica de autenticidade: o aqui e agora, conforme Benjamin (2017). Esse fato, já o impossibilita de experienciar a arte em sua completude, em sua grandeza, em sua magnitude.

No caso da dança dos famosos, até mesmo a plateia do Programa não recebe uma arte autêntica, pois como já foi mencionado, é uma exibição que já foi determinada, preestabelecida e sua produção e reprodução estão pautadas no automatismo.

No quadro Dança dos Famosos as danças exibidas, em sua maioria, são ritmos da dança de salão. A dança de salão é toda dança social, ou seja, que é dançada por um casal. Segundo os historiadores, as danças de casais se popularizaram no início do século XIX, mas sua origem é do século XIV. Eram realizadas apenas pelos nobres da corte.

As danças de salão foram introduzidas no Brasil no início do século XX e logo se fundiram com outros ritmos das danças populares originando os diversos ritmos que são conhecidos atualmente. Os ritmos mais presentes nos salões do Brasil e nas academias de dança são: soltinho, forró, samba de gafieira, tango, bolero e salsa.

Esses ritmos, geralmente seguem um padrão. Ou seja, os passos já existem e cabe ao indivíduo aprender a sua execução e treiná-los para colocá-los em prática. Lembrando que conforme Adorno (1970), a arte autêntica aponta para o que há de novo. Sendo assim, cabe a questão: o que há de novo na dança de salão e na dança dos famosos? Analisando os vídeos das edições selecionadas para essa pesquisa, observa-se que não há "novo" nas danças exibidas no quadro. Os passos muitas vezes apenas se deslocam de um lugar a outro nas composições coreográficas.

A arte autêntica não se limita à mera reprodução. O que se percebe nos vídeos analisados, nos arquivos dos ensaios da dança dos famosos e até mesmo na fala de alguns artistas é a dificuldade ou facilidade para reproduzir o que o profissional da dança transmite a eles. Esses profissionais apresentam ao artista a coreografia que ele deve aprender e este, apenas reproduz. Na maioria das vezes não há participação do

famoso no processo de produção e por esse motivo, o que fica evidente, muitas vezes, é a exibição de uma coreografia com movimentos que a embelezam, mas dançada de forma mecanizada.

No vídeo recentemente postado pela jornalista Mariana Ferrão, ela fala sobre a dificuldade que teve de manter diálogo tanto corporal, quanto verbal com seu professor. Segundo ela, um dos motivos foi a falta de sua participação no processo coreográfico. A jornalista já havia experienciado em sua infância e juventude alguns tipos de dança, dentre eles a dança moderna, e não compreendia o significado e sentido daquela coreografia pronta que seu professor tentava lhe ensinar (FERRÃO, 2020).

Outra característica da arte autêntica que Adorno (1970) trata é a autonomia. A autonomia da arte permite a expressão do seu conteúdo da forma mais autêntica possível. Assim, a forma e o conteúdo da obra de arte são determinadas pelo artista.

Na dança dos famosos, conforme Ferrão (2020), a coreografia passa pelo crivo dos diretores e coreógrafos do programa antes de ir ao ar. Percebe-se que nem o artista e nem o profissional possuem autonomia no processo de produção da dança. Primeiro, porque o próprio tipo de dança dificulta a mudança da forma e segundo, porque diretores e produtores determinam o quê, de fato, será exibido. Esse fato é semelhante ao que Benjamin (2017) descreve no processo de produção das imagens de cinema. Segundo ele, as imagens são performances dos artistas, que a todo momento é interferida pelos produtores, diretores e operadores de câmera. Como no Dança dos Famosos a dança é exibida ao vivo, esse "corte e seleção" de movimentos são realizados anteriormente à exibição do programa.

Para Adorno (2017) a obra de arte autêntica é aquela que se opõe à esfera dos objetos, ou seja, é aquela que se opõe à realidade social. Ela não presta serviço ao capital, portanto, se distancia dessa realidade do mundo administrado. Na dança dos famosos, a dança está à serviço do capital. O show, a competição e a venda de mercadorias promovida por ela são indicadores desse serviço.

O Dança dos Famosos seguia o mesmo formato dos programas *Strictly Come Dance* e *Dancing With The Stars*, ou seja, apresentando os ritmos da dança de salão. Porém, inseriram outros ritmos como o *street dance*, dança indiana, baladão e o *funk*. Esses últimos, pode-se dizer que foram inseridos devido à tendência ou o estilo da época.

Assim, a indústria cultural utiliza essas danças para divulgar os produtos que por ela são criados, pois no ano de 2008 surge em São Paulo o *funk* ostentação³⁶

³⁶O *funk* ostentação é uma vertente do *funk* carioca, que ao invés de abordar a lírica carioca que cantava a pobreza e realizava uma crítica social, o *funk* ostentação aborda temas que estimulam o consumo; carros de luxo, bebidas, marcas de grife e mulher como mercadoria.

e no ano de 2011 ele ganha maior visibilidade no cenário nacional, conforme Chagas (2018). Assim, percebe-se que a exibição desse ritmo no quadro Dança dos Famosos só reforça o estímulo à aceitação e ao consumo desses produtos.

Em 2014 um novo ritmo, que sequer é entendido como estilo de dança e sim como um gênero musical, foi inserido no quadro; o sertanejo. A inserção desse novo ritmo também pode estar associada ao sucesso que o gênero sertanejo universitário³⁷ vem tendo desde as primeiras décadas do século XXI. O ritmo dançante passou a incluir passos do arrocha, forró, tecnobrega e atualmente é bastante tocado e dançado nas baladas noturnas de todo o Brasil.

Além dos ritmos padronizados, o quadro Dança dos Famosos aparece como um grande espetáculo competitivo. Esse modelo de exibição promove e reforça a ideia do individualismo, do egoísmo, da frieza, da falta de amor às pessoas. Todos esses valores são assegurados pelo espetáculo. Adorno e Horkheimer (1985, p. 147), dizem que “o show significa mostrar a todos o que se tem e o que se pode, ele é uma feira atingida pelo mal da cultura. O caráter mercantil da arte renega sua própria autonomia e inclui-se orgulhosamente entre os bens de consumo”.

No texto Sobre Música Popular, Adorno e Simpson (1994) falam sobre a estandardização da música. As reflexões realizadas por estes autores no referido texto podem ser transpostas à dança. Portanto, chamaremos aqui de dança estandardizada as danças padronizadas que circulam pela mídia e especificamente a dança dos famosos, que como já foi mencionado, segue um padrão.

Primeiramente, os autores chamam a atenção para o contexto histórico do objeto que eles pretendem investigar. Os autores dizem que a música popular não surgiu nos E.U.A, no entanto, naquele atual momento ela estava se destacando naquela sociedade. Da mesma forma, a dança estandardizada não surge a partir do quadro Dança dos Famosos, contudo, ela possui grande destaque no atual contexto.

De início, Adorno e Simpson (1994) falam que a diferença entre a música séria e a música popular não pode ser adequadamente expressa em termos de complexidade ou simplicidade. Da mesma forma, a dança estandardizada não se difere da dança autêntica devido a movimentos complexos ou simples, mas sim a partir de uma série de características inerentes da sua própria natureza. Padronização e não padronização são os termos que os autores utilizam para estabelecer a diferença entre a música popular e a música séria. Adotaremos estes mesmos critérios para distinguir a dança estandardizada e a dança arte/autêntica.

A audição da música popular é manipulada não só por aqueles que a promovem, mas, de certo modo, também pela natureza inerente

³⁷O sertanejo universitário é um estilo musical derivado da música sertaneja. Tem origem em Mato Grosso do Sul com a dupla João Bosco e Vinícius.

dessa própria música, num sistema de mecanismos de respostas totalmente antagônico ao ideal de individualidade numa sociedade livre, liberal (ADORNO; SIMPSON, 1994, p. 120).

Essa fala de Adorno cabe perfeitamente na análise da dança estandardizada e ficaria assim: os movimentos da dança estandardizada são manipulados não só por aqueles que a promovem, mas, de certo modo, também pela natureza inerente dessa própria dança, num sistema de mecanismos de respostas totalmente antagônico ao ideal de individualidade numa sociedade livre, liberal.

A dança dos famosos se encaixa nesse tipo de música denunciada pelo autor. Ela é uma dança manipulada não apenas por aqueles que a produzem, os movimentos estandardizados fazem parte da sua natureza. Ela age em sentido oposto ao ideal de indivíduo livre.

Segundo Adorno e Simpson (1994, p. 116), "toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso". O mesmo ocorre na dança dos famosos, a estandardização é inerente ao processo de produção da dança. As danças ali produzidas, como já foi mencionado, são danças que possuem movimentos padronizados e por mais que insiram os mais belos elementos acrobáticos, voltará a mesma experiência familiar, que não introduz nada de novo.

Conforme Adorno e Simpson (1994), na música popular, até mesmo os detalhes não são menos padronizados. No caso da dança, os detalhes podem ser compreendidos como os passos que foram instituídos para cada estilo de dança, por exemplo: no bolero temos o giro da dama, o trocadilho, o cruzado; no tango há o oito cortado, o básico cruzado e etc. Também os elementos acrobáticos serão vistos como detalhes da dança.

Na dança dos famosos os detalhes não deixam de ser estandardizados, porém não são abertos como a estrutura geral, ou seja, os passos básicos. Eles são escamoteados e manipulados como um segredo de especialista, por mais que este segredo esteja aberto aos dançarinos em geral. Segundo esses autores, esse caráter contrastante da padronização do todo e da parte na música popular, proporciona um cenário elementar, básico, para o ouvinte. O mesmo ocorre na dança estandardizada, o contraste do passo básico e o detalhe inserido na dança é muito rudimentar.

Esses detalhes, podem ser facilmente substituídos ou retirados da dança, pois não afetam o sentido ou o seu contexto. Esse é um cotejamento realizado a partir das análises de Adorno e Simpson (1994) sobre a música popular.

A música popular, no entanto, é composta de tal modo que o processo de tradução do singular para a norma já está planejado e, até certo ponto, realizado dentro da própria composição (ADORNO; SIMPSON, 1994, p.120).

A dança estandardizada despoja o indivíduo de sua espontaneidade e promove reflexos condicionados. A construção esquemática dita o modo como ele deve dançar. Essa reflexão foi realizada por Adorno e Simpson (1994), no tocante à música popular.

A dança dos famosos segue exatamente esse modelo. Ela impossibilita o indivíduo de realizar movimentos espontâneos e o condiciona à construção pré-estabelecida.

Segundo Adorno e Simpson (1994), os padrões estereotipados e a substituição mecânica não são possíveis na boa música séria. O mesmo acontece na dança. Na dança autêntica, os padrões estereotipados e a mecanização não são possíveis.

Todos esses termos estruturais ou características inerentes da dança estandardizada são responsáveis pela mudança de hábitos no modo de dançar. As razões para tal estandardização, conforme Adorno e Simpson (1994), são: imitação; estímulo e reconhecimento a partir da linguagem simples.

A imitação se originou do processo de competição. Segundo Adorno e Simpson (1994), o êxito de uma música instigava o aparecimento de centenas de outras iguais. Na dança, pode-se dizer que os estilos de dança que fazem sucesso também estimulam a produção de outras centenas semelhantes, por exemplo, o *funk*. Os movimentos estandardizados dessa dança são copiados e utilizados nas diferentes vertentes desse ritmo musical.

O estímulo é utilizado para chamar a atenção do público. No entanto, não pode ser muito extravagante, uma vez que o reconhecimento ou a naturalização da forma e conteúdo do produto não devem escapar do público. Assim, a estandardização da dança se expressa no duplo desejo de algo que seja estimulante, mas que ao mesmo tempo, mantenha a supremacia do natural, bem como ocorre na música popular (ADORNO; SIMPSON, 1994).

De acordo com Adorno e Simpson (1994, p. 124), "entender música popular significa obedecer a tais comandos ao escutar. A música popular impõe os seus próprios hábitos de audição". Situação análoga ocorre na dança estandardizada, a maioria das pessoas pensa que entender de dança é obedecer, seguir os comandos que já foram preestabelecidos ao dançar, pois a dança estandardizada impõe hábitos de percepção e de movimentos. Dançar um *funk* e não saber fazer o "quadrado" é desobedecer ao comando, é não entender de dança.

Na Décima Sexta Edição do quadro Dança dos Famosos, a atriz Luiza Tomé virou piada na internet após dançar o ritmo *funk*. Alguns internautas criticaram a apresentação da atriz; "dei risada, confesso. Ela não conseguiu fazer nada direito!", "muito dura!", conforme o site UOL (2019) a atriz até arriscou o "quadrado". Ao contrário de Luiza Tomé, os internautas e jurados elogiaram a apresentação da cantora Luisa Sonza; "que bunda é essa? Que coisa maravilhosa! Achei incrível! 10,

né? Só pode ser 10!". De acordo com UOL (2019), "a loira mandou um rebolado característico do ritmo e, por isso, segue na liderança do reality". Ou seja, saber "movimentar o quadril" de forma característica do ritmo é entender de dança, pois o comando imposto a esse ritmo é o de movimentos estereotipados.

Conforme Adorno e Simpson (1994), uma das características da música popular é a incessante repetição manifestada pela insistência da mesma exigência. Da mesma forma, a dança estandardizada é constantemente repetida e possui movimentos limitados.

"Hoje, os hábitos de audição das massas gravitam em torno do reconhecimento. Música popular e sua respectiva promoção estão orientadas para a criação desse hábito" (ADORNO; SIMPSON, 1994, p. 130). Transpondo essa fala para a dança estandardizada, hoje, a percepção dos movimentos das massas gravitam em torno do reconhecimento. A produção e promoção da dança estandardizada estão orientadas para esse hábito.

O reconhecimento dos elementos técnicos que compõem a dança é importante para a compreensão do sentido dessa dança, contudo, não deve ser o suficiente para essa compreensão. O sentido é a conexão dos elementos conhecidos com a experiência do novo, que é algo que brota do conhecido, mas não se reduz a ele. Portanto, o sentido da dança é o novo.

A relação entre o reconhecimento e o novo é destruída na dança estandardizada, pois o reconhecer torna-se um fim e não um meio. E isso se torna algo mecânico e impossibilita o novo.

Assim, o reconhecimento e compreensão precisam coincidir aqui, ao passo que, na música séria, a compreensão é o ato pelo qual o reconhecimento universal conduz ao surgimento de algo fundamentalmente novo (ADORNO; SIMPSON, 1994, p. 131).

De maneira análoga, na dança autêntica, o reconhecimento universal conduz ao surgimento de algo que é fundamentalmente novo.

Percebe-se que a cooptação da dança pela indústria cultural fez com que os seus elementos artísticos se extirpassem. Assim, ela aparece de forma estandardizada e com caráter mercadológico.

Diante dos elementos até então expostos - a utilização do tempo livre; a fusão da cultura com o entretenimento; a banalização e a estandardização da dança, Adorno e Simpson (1994) diz:

uma experiência plenamente concentrada e consciente de arte só é possível para aqueles cujas vidas não colocam um tal stress, não impõem tanta solitação, a ponto de, em seu tempo livre, eles só quererem alívio simultaneamente do tédio e do esforço (p. 136).

Na sociedade administrada, os indivíduos são cada vez mais manipulados pela indústria cultural. Ela cria mecanismos que promovem a integração e aceitação dos seus produtos, conforme será abordado adiante.

3.5 Os Participantes do Dança dos Famosos sob os Pressupostos da Teoria Crítica

Entende-se como participantes do quadro Dança dos Famosos não apenas os artistas que realizam as danças, mas todo o público espectador (plateia e público de casa), bem como os profissionais e jurados do Dança dos Famosos.

3.5.1 Os Artistas e o “Dança dos Famosos”

Os artistas convidados para participar do Dança dos Famosos geralmente são atrizes e atores globais, no entanto, o convite é estendido a cantores, jornalistas, atletas, apresentadores e modelos.

De modo geral, os participantes dizem gostar do quadro e falam sobre o aprendizado durante toda a temporada. Alguns dizem que suas vidas mudaram totalmente após a participação na competição. Algumas falas dos famosos foram selecionadas para a realização das análises.

"Este foi um dos desafios profissionais mais difíceis que eu encarei, porque não é minha praia - que é a arte cênica", disse a atriz, Christiane Torloni, vencedora da edição de 2008, em entrevista ao EGO (OLIVEIRA, 2008).

"Este foi o papel mais difícil de fazer", "Em dez meses de novela, nunca tinha tido uma recepção desta maneira", disse o ator Stênio Garcia (UOL, 2010).

O ator Rodrigo Simas disse ao Gshow, "não sabia onde estava me metendo. Eu era um jovem adulto de 20 anos e não sabia o quão potente e o quão transformador é o Dança dos Famosos."(GSHOW, 2019).

Luisa Sonza disse que "é uma superação de sempre conseguir buscar o melhor, ir atrás, dar o seu melhor. Quando você acha que não vai conseguir, você se supera e acaba agregando a tudo"(LONDRINA, 2019). No entanto, as notícias que saíram sobre a participação da cantora no quadro não condiz com o que ela disse. Segundo informações, Luísa não se dedicava aos ensaios. Com a agenda cheia, ela se atrasava e vivia chorando nos cantos. O próprio apresentador, Fausto Silva, chegou a perguntar à artista se ele estava feliz por ter sido eliminada.

"A Dança, para mim, foi uma superação, foi um momento de grandes encontros", disse a atriz Regiane Alves em entrevista a Caras (CARAS, 2019). Ainda

em entrevista a Caras, Regiane Alves disse que "o importante não é o resultado final, é a trajetória"(CARAS, 2019).

Já a atriz Stephany Brito confessa ao Gshow; "só quem passou por isso sabe o nervosismo que dá na hora. A gente leva a sério, se dedica, ensaia todos os dias"(GSHOW, 2012).

Fernanda Motta comenta ao Gshow que "é muito corrido, sofrido, você descobre novos limites, o ruim é ser eliminado"(GSHOW, 2012).

Apesar de alguns famosos dizerem que estão ali por diversão, aprendizado ou superação dos próprios limites, muitos levam a competição a sério e se sentem chateados quando são eliminados. Outros, se esforçam tanto que acabam sofrendo algum tipo de lesão ³⁸.

Percebe-se os jargões sendo utilizados pela maioria deles, como: "não pretendo ganhar a competição"; "o importante é divertir"; "o importante é o aprendizado que adquirimos"; "é um momento de superação"; "é um desafio e aprendemos a superá-lo"...

Conforme Adorno e Horkheimer (1985, p. 120), "os grandes astros, porém, os que produzem e reproduzem, são aqueles que falam o jargão com tanta facilidade, espontaneidade e alegria como se ele fosse a linguagem que ele, no entanto, há muito reduziu ao silêncio".

Alguns famosos que participaram do quadro expressaram suas críticas. Em entrevista no ano de 2018, a atriz Mariana Xavier, participante do quadro em 2017 disse que a Dança dos Famosos virou um *Cirque du Soleil*³⁹. "Joga para o alto, roda". A atriz criticou a complexidade das apresentações e disse que só queria mostrar uma dança em que o público pudesse acompanhar. Percebe-se o quanto a busca pela perfeição técnica está presente no Dança dos Famosos. Parece ser essa a finalidade da dança ali apresentada.

A fala da atriz Mariana Xavier é condizente com a entrevista dada por Luisa Sonza a um site. A famosa disse que "hoje não tem nada mais que eu não consiga fazer, porque o que eu já voei nessa dança"(LONDRINA, 2019).

³⁸Durante as 16 edições do quadro, seis artistas se ausentaram devido à problemas de lesões. Na Segunda Edição o ator Thiago Fragoso se ausentou da competição devido a um problema de saúde (gastroenterite). Na Quinta Edição a atriz Joana Balaguer sofreu uma lesão na costela e deixou a competição. Na Décima Edição a atriz Luana Piovani sofreu uma lesão no joelho e a atriz Bia Seidl teve fratura em duas costelas e tiveram que se ausentar do quadro. Na Décima Primeira Edição o ator Luís Carlos se ausentou devido a um problema no joelho. Na Décima Terceira Edição a atriz Lisandra Souto fraturou a costela e saiu da competição

³⁹*Cirque du soleil* é a maior companhia circense do mundo. Foi criada no ano de 1984, na cidade de Baie Saint Paul, no Canadá. A companhia se destaca, pois em seus espetáculos há sempre atrações inéditas, enredo, cenário e figurino próprios, bem como apresentações de músicas ao vivo. Reúne os melhores artistas circenses e profissionais do ramo, do mundo.

O cantor Gustavo Lima, após ser eliminado disse, “Eu não dancei com meu 100%, mas eu acho que dancei melhor que alguns. Acho que os jurados poderiam dar uma olhada melhor.”(PAULO, 2013).

A *rapper* Negra Li fez críticas ao sistema de votação do quadro. Ela participou da 11ª edição (2015) e foi eliminada pelo voto da plateia e do público espectador. Segundo ela, o público e a plateia não votam em quem dançou bem e sim no famoso que eles gostam. Dessa forma, segundo ela, ganha quem tem mais público (PUREPEOPLE, 2015). E geralmente, quem tem mais público é quem está em constante evidência. É aquele cujos holofotes estão visíveis ao público. E essa visibilidade é promovida pela própria mídia.

A indústria cultural repete incessantemente aquilo que ela cria e deseja vender. No caso dos artistas, eles aparecem a todo momento nas mídias, de forma que sua aceitação e identificação se tornam inquestionáveis.

Ao analisar os vencedores das dezesseis edições do quadro, nota-se que, com exceção do atleta Robson Caetano, todos os demais estavam em evidência no ano da Edição ou há alguns meses que antecederam o início do quadro. E percebe-se ainda que grande parte deles foi protagonista ou participante de alguma novela exibida no horário nobre. No caso da Rede Globo, as novelas do horário das 21h costumam ter destaque. A Tabela 3.1 apresenta as edições, o ano da edição, o vencedor e a sua visibilidade na mídia.

Tabela 3.1: Visibilidade dos Famosos na Mídia

EDIÇÃO	ANO	VENCEDOR	VISIBILIDADE
PRIMEIRA	2005	Karina Bacchi	Novela: Da cor do Pecado
SEGUNDA	2006	Juliana Didone	Série: Malhação
TERCEIRA	2006	Robson Caetano	Esporte: Copa do Mundo
QUARTA	2007	Rodrigo Hilbert	Novela: Pé na Jaca
QUINTA	2008	Chistiane Torloni	Novela: Beleza Pura
SEXTA	2009	Paola Oliveira	Novela: Cama de Gato
SÉTIMA	2010	Fernanda Souza	Novela: TiTiTi
OITAVA	2011	Miguel Roncato	Novela: Passione
NONA	2012	Rodrigo Simas	Novela: Fina Estampa
DÉCIMA	2013	Carol Castro	Novela: Amor à Vida
DÉCIMA PRIMEIRA	2014	Marcello Melo	Novela: Em Família
DÉCIMA SEGUNDA	2015	Viviane Araújo	Novela: Império
DÉCIMA TERCEIRA	2016	Felipe Simas	Novela: Totalmente Demais
DÉCIMA QUARTA	2017	Mari Joana	Novela: Sol Nascente
DÉCIMA QUINTA	2018	Leo Jaime	Novela: Novo Mundo
DÉCIMA SEXTA	2019	Kaysar Dadour	Novela: Órfãos da Terra

Algumas críticas foram realizadas por professores de dança de salão. O fato de os alunos chegarem às escolas de dança achando que é possível aprender a dançar em uma semana é um tipo de comportamento provocado pelo quadro Dança dos Famosos.

O quadro passa a falsa ideia de que os indivíduos podem aprender a dançar maravilhosamente e perfeitamente bem em apenas uma semana. Esse é o modelo de pensamento e comportamento induzido pela indústria cultural: da negação do esforço; da aprendizagem superficial de conteúdos; da aprendizagem do estilo da moda.

A observação sobre a dança no quadro Dança dos Famosos foi feita pelo professor de dança de salão, Vieira (2018). Em um vídeo publicado no *youtube*, o professor esclarece as dúvidas sobre o aprendizado de diversos ritmos estabelecidos no quadro Dança dos Famosos.

O professor não tira o mérito do quadro, pois segundo ele, as exibições que acontecem ali promovem uma ampla divulgação da dança de salão. No entanto, ele diz que é ilusão acreditar ser possível aprender a dançar em uma semana.

Como foi mencionado anteriormente, a cada semana é estabelecido um ritmo diferente para ser apresentado no domingo. Segundo o professor Breno Vieira, os casais aprendem apenas uma pequena sequência de passos que são executados com perfeição, devido à repetição.

Ele chama a atenção para a questão da *performance* do espetáculo exibido pelos casais, segundo ele, há execução de passos belíssimos durante as apresentações, no entanto, se os famosos forem colocados em um salão de dança não conseguirão dar um passo sequer. Isso porque eles não aprendem a dançar, eles aprendem a reproduzir uma coreografia.

Como já foi mencionado, esse fato se deve à ausência de autonomia no processo de criação da dança. Sem autonomia, o aprendizado segue o automatismo.

O professor ainda faz uma comparação da aprendizagem do ritmo com a aprendizagem de uma língua estrangeira. Segundo ele, é impossível aprender um idioma diferente a cada semana. O indivíduo pode até aprender algumas frases e pronunciá-las de forma perfeita, caso fique treinando-as exaustivamente, no entanto, o vocabulário restrito não o permitirá executar uma comunicação livre. O mesmo ocorre na dança, ao se aprender um ritmo diferente a cada semana.

Diante do exposto, cabe uma reflexão sobre a dança que está sendo espetacularizada no Dança dos Famosos. Se os artistas não aprendem a dançar e os espectadores não apreciam uma obra de arte autêntica, qual a finalidade da dança ali produzida?

Percebe-se que essa ampla difusão da dança carrega consigo a ideia do

entretenimento, da diversão ou até mesmo da competição. Essa dança que chega aos indivíduos por meio do quadro Dança dos Famosos é um produto banalizado.

A exigência de uma perfeição técnica em um curto espaço de tempo cria a ideia de que esse é o fim da dança, sendo que esta deveria ser o meio para o alcance de uma maior expressividade.

É inegável a divulgação que o quadro faz da dança, no entanto, não é o fato dele estimular diversas pessoas a entrarem em contato com a dança, de fazer com que os artistas executem passos belíssimos que ele será capaz de promover o desbloqueio das potencialidades suprimidas pela racionalidade técnica e pela negação da experiencição das massas a certos tipos de dança. Seguindo o formato proposto pelo quadro Dança dos Famosos, os indivíduos estarão envolvidos no mesmo processo.

Não se sabe se os artistas possuem conhecimento sobre sua posição neste aparato. No entanto, sabe-se que apesar de a remuneração ser baixa, muitos artistas aceitam o convite de participação. Isso porque eles sabem da consolidação e sucesso do quadro e aproveitam o momento para atraírem os holofotes e conquistarem o grande público, ou seja, eles são beneficiados. É o momento da produção da autoimagem, uma vez que eles se caracterizam como mercadorias e, portanto, devem estar em constante exposição. Como dizia Benjamin (2017), o esforço do artista é recompensado pelo culto que este recebe.

A recompensa só pode ser dessa maneira, pois o tempo dedicado ao aprendizado da dança, que eles executam tão perfeitamente, não é outra coisa senão o prolongamento do seu trabalho, cujos princípios são semelhantes: racionalidade técnica, mecanização, extirpação da criatividade e da autonomia.

O fato de as celebridades não participarem do processo de produção da dança, da dança ser estandardizada e do aprendizado se basear na reprodução revelam a impossibilidade de uma formação cultural a partir da dança ali realizada.

3.5.2 O Público e o “Dança dos Famosos”

A ideia de inserir artistas em *reality shows* foi bem sucedida, pois além do lucro que é a principal *leitmotiv* do sistema capitalista, há um processo de integração dos indivíduos ao sistema.

Por meio de diversos mecanismos, como: ligações telefônicas; votações pela internet; participação de grandes astros no quadro e espetacularização da dança, a indústria cultural consegue envolver o grande público. A integração ocorre quando o indivíduo se sente parte do processo.

Percebe-se que algumas alterações do formato do quadro são utilizadas para integrar o indivíduo, fazer com que ele se sinta envolvido no processo. O diretor do quadro disse em 2018 que "o espectador vai se sentir dentro do palco, muito

próximo dos artistas". Essa fala mostra os mecanismos utilizados para promover esse envolvimento do público com o espetáculo. O sistema de votação é um deles.

Na Quarta Edição (2007) houve a implantação do sistema de repescagem que permanece até a atual edição, porém com algumas alterações. Os casais com a menor avaliação, até a 11^a edição (2014), eram eliminados nas primeiras semanas, assim, o sistema de repescagem tornou-se um instrumento importante para dar uma segunda chance àqueles casais que por algum motivo não tiveram êxito na primeira apresentação.

Em 2009 a plateia e os espectadores/público, por meio de ligações telefônicas e votação na internet, passaram a decidir quem retornaria à competição no sistema de repescagem.

Em 2010 o número de vagas da repescagem aumentou para duas ao invés de uma. Essa mudança pode ter ocorrido devido à grande adesão do público ao sistema de votação, ou seja, o aumento do número de vagas indica aumento do número de ligações e votações pela internet.

A participação do público não ocorre apenas no dia da apresentação do quadro. Durante toda a edição o público acompanha a competição. Os espectadores podem opinar sobre as apresentações dos famosos; sobre o figurino; sobre as notas dadas pelos jurados; podem acompanhar os ensaios, fazer suas apostas e votar no artista preferido, utilizando os aparelhos eletrônicos como *tablets*, *notebooks*, *smartphones* e outros.

Dessa forma, o espectador se sente um participante do quadro, e por esse motivo, ele vai garantindo o seu sucesso, atraindo cada vez mais o público, vendendo suas mercadorias e formando a subjetividade dos espectadores.

"Mas o milagre da integração, o permanente ato de graça da autoridade em acolher o desamparado, forçado a engolir sua renitência, tudo isso é fascismo"(ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 144).

O acompanhamento de todo o processo de desenvolvimento do artista, bem como a apreensão da técnica coreográfica apresentada no programa faz com que o assunto vire pauta quotidiana na vida das pessoas.

No entanto, a pauta de participação mais efetiva do público diz respeito às avaliações dos artistas. O público espectador muitas vezes discorda da nota atribuída pelos jurados aos casais e isso gera a maior polêmica nas redes sociais, blogs e sites que divulgam a competição, isso porque o público não aceita críticas ao seu ídolo.

Essa integração inicia-se a partir da identificação com o seu ídolo, seja por características físicas (gordo, magro, negro, ruivo, tatuado...), estilos (cantor sertanejo, cantora pop, comediante, atleta...) ou qualquer outra marca de identificação, vale ressaltar que esses estereótipos são criados devido ao reforço constante da indústria

cultural. Dessa forma, os indivíduos que se identificam com algum artista vão se unindo e as coletividades vão sendo formadas. A isso, Adorno (1995) chama atenção, pois segundo o autor, as pessoas que se enquadram em coletividades acabam por desenvolver um certo fanatismo, o qual provoca a destituição ou a anulação da personalidade do indivíduo.

Devido ao processo de identificação do indivíduo com a celebridade, a participação do público no quadro é gigantesca. O famoso se torna um ídolo que será exaltado, protegido e seguido pelos indivíduos que com ele se identifica. Assim, não aceitará críticas, notas baixas e não admitirá possíveis erros que a celebridade cometer. Ela passa a ser vista como exemplo de perfeição e, portanto, os indivíduos passam a imitá-las.

Conforme Adorno e Horkheimer (1985, p. 145), "as particularidades do eu são mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas". As celebridades recrutadas para o quadro exercem forte influência nos espectadores. Adotados como ídolos, eles são defendidos, seguidos e imitados por seus fãs. Segundo Adorno (2010) esse é o processo da pseudoindividuação, em que o indivíduo dispensa esforços para a sua formação e se forma pela imitação.

Os jurados estão treinados para dar boa nota, caso isso não ocorra, as redes sociais se transformam em espaços propícios para as manifestações de ira e exteriorização dos mais diversos sentimentos de revolta. A indústria cultural utiliza esses mecanismos para promover a integração dos indivíduos. Nesses espaços - blogs e sites da internet - eles se sentem acolhidos, pois encontram outros indivíduos que compartilham das mesmas ideias.

Em uma matéria publicada no site noticiasdatv.uol, em outubro de 2019, Vinícius Andrade comenta que a frase mais comum do júri artístico da Dança dos Famosos é "a minha nota é 10" (ANDRADE, 2019).

Segundo ele, os atores, cantores e personalidades convidados para julgarem as *performances* dos participantes do quadro do Domingão do Faustão têm medo da reação dos colegas artistas e principalmente do público espectador, pois quando avaliam os artistas com nota inferior a 9,0 são duramente criticados e muitas vezes necessitam pedir desculpas ao público. "O não seguir as regras do jogo tornou-se critério para exclusão" (ADORNO; SIMPSON, 1994, p. 121).

Essa afirmação de Vinícius Andrade pode ser evidenciada em diversas exposições dos espectadores nos blogs, sites e redes sociais.

"Não entendi o critério de avaliação da Carol Nakamura em relação a Dandara: você surpreendeu semana passada e se manteve assim hoje". Ela dançou muito bem, vocês é que querem equiparar todos os candidatos, mas nós Público sabemos muito bem quem são os melhores (LEONEL, 2019)"

Essa é a fala de uma internauta após nota dada pela ex bailarina do Domingão do Faustão, Carol Nakamura, à atriz Dandara em uma de suas exibições na edição de 2019.

Outra internauta criticou Nakamura dizendo: "Carol Nakamura, sinto muito, mas seu lugar não é no júri técnico"(LIVRE, 2019). E ainda; "gente do céu, a Carol Nakamura colocou a Dandara, a melhor da noite, em 4º lugar? Seria ciúmes? Não tem outra explicação".

Opinar sobre os mais diversos assuntos, demonstrando estar a par de tudo o que acontece é característica do indivíduo que tem sua formação com base nos princípios da indústria cultural. Ele se acha culto pelo simples fato de tomar nota sobre determinado tema. Esse tipo de comportamento é denunciado por Adorno (2010), segundo ele, o entendido e experimentado medianamente não é capaz de promover a formação cultural.

O fato de o indivíduo ser um espectador assíduo do quadro e tomar nota dos diversos ritmos de dança que ali são exibidos, não significa que possui propriedade para opinar sobre o assunto.

Ainda segundo Adorno (2010), essa atitude dos espectadores mostra o narcisismo coletivo - que é a ideia de um ser mais elevado, conhecedor de diversos assuntos - que tem como objetivo dispor, intervir e adotar ares de informados, de estar a par de tudo.

Na edição de 2017 a atriz Carolina Kasting foi júri artístico do quadro e atribuiu nota 9,0 à atriz Mariana Xavier. No entanto, ela teve que se justificar, pois recebeu várias críticas dos espectadores. Chegaram a dizer que Carolina era gordofóbica.

Percebe-se que os questionamentos, a indignação e o sentimento de injustiça por parte dos telespectadores ocorrem devido à sua identificação com um ou outro artista. É um processo semelhante ao de torcedores de uma equipe de futebol, que apontam o árbitro e se sentem injustiçados diante de situações que desfavoreçam sua equipe. Essa atitude do espectador diante de situações como estas é a demonstração da condenação de quem ousa lhe julgar (ADORNO, 2010).

Como afirma Maar (2009), na sociedade do capital, automaticamente e de maneira planejada os sujeitos são impedidos de se saberem como sujeitos. Isso porque um conjunto de empresas vinculadas à classe dominante assume o papel de produzir a cultura que será consumida pelas massas.

Todo esse processo operado pela indústria cultural desdobra no que Adorno (2010) denominou de pseudoformação. "A sociedade forma as pessoas mediante inúmeros canais e instâncias mediadoras de um modo tal que tudo absorvem, aceitam nos termos desta configuração heterônoma que se desviou de si mesma em sua

consciência” Maar (2009, p. 29).

Esse processo de produção inviabiliza os sujeitos de refletirem sobre suas reais necessidades. Adorno (2010) diz que o poder da totalidade sobre o indivíduo prosperou de tal forma que o destitui de sua liberdade. Que a formação está sempre determinada às estruturas pré-colocadas a cada indivíduo em sentido heterônomo.

O Dança dos Famosos é um produto da indústria cultural que serve não apenas para divulgar suas mercadorias, tais como a dança, mas que promove uma formação controlada de todos os envolvidos no quadro.

Pode-se dizer que os artistas são o emblema da pictografia da pseudoformação Adorno (2010, p. 25): "incapazes de proferir qualquer frase original a não ser os palavrórios vazios que cada situação espera delas, e que podem ser eliminados à vontade". Neste caso, entenda-se por "frase original" não apenas a linguagem verbal que esses artistas proferem, mas também a linguagem corporal que deveria ser expressa na dança.

Os profissionais - tanto os dançarinos profissionais, quanto os jurados - estão sob a coação das mediações que lhes foram impostas. Dessa forma, ficam impossibilitados de exercerem sua autonomia (quando a possuem), seja na produção da dança ou na interpretação/avaliação do produto.

O principal dividendo da crítica era a autonomia dos sujeitos aptos a intervir no processo produtivo de modo oposto ao vigente. A semiformação reage preventivamente a essa demanda: por ela não há um confronto com a formação, com a experiência da autonomia, mas se inoculam na mesma os ditames da indústria cultural (MAAR, 2009, p. 34).

Quanto ao público, estes não escapam. Habitados com os produtos ofertados pela indústria cultural e impossibilitados de reconhecer o processo de dominação promovido por ela, esses indivíduos se integram facilmente nesse sistema e vão recebendo uma formação controlada.

O controle exercido pela indústria cultural, primeiramente é a ocultação do processo de dominação, oferecendo ao indivíduo o que ele deseja, mas da forma que ela produz. Ao oferecer os produtos e facilitar o acesso das massas, ela inculca a ideia da democratização dos bens culturais. Assim, ela faz com que o indivíduo se sinta integrado e conformado com o modelo de sociedade.

Conforme Adorno (2010), a formação tem como condições a autonomia e a liberdade, a possibilidade de uma autonomia real da própria vida de cada um. No entanto, esse autor diz que apesar de toda ilustração e de toda informação que se difunde, a pseudoformação passou a ser a forma dominante da consciência atual, o que exige uma teoria que seja abrangente, pois a falsa racionalidade é também uma falsa liberdade.

É inegável que o poder totalitário sobre o indivíduo é gigantesco, no entanto, os autores frankfurtianos apostam na experiencição da arte, pois ela, "na contemplação da qual nossos poderes racionais e calculistas não estão envolvidos, pode nos libertar dessa visão mecanicista do mundo"(THOMSON, 2010, p. 76). Na relação do indivíduo com a obra de arte, a sua emancipação pode ocorrer quando há uma experiencição estética. A experiencição estética decorre de diversos fatores que serão abordados no item seguinte.

3.6 Possibilidades de Experiência Estética como Meio de Desenvolvimento da Emancipação do Homem

Sabendo que a sociedade possui como base a ideologia da racionalidade técnica instrumental, a qual despreza as finalidades da própria vida humana; que a cultura adotou como princípio o modelo econômico e não artístico, surge a indagação: quais as possibilidades de fuga desse processo de dominação?

Para Adorno (1995), os indivíduos formados a partir da racionalidade técnica ou pela indústria cultural, possuem uma consciência coisificada.

Os indivíduos que se encaixam nesse perfil são aqueles que se enquadram cegamente em coletividades; que se identificam com as coisas e consequentemente equiparam os demais também com as coisas; que possuem ausência de emoção; que vivem o realismo de maneira exacerbada; que veem a eficiência como propaganda da pessoa ativa e que não conseguem pensar ou desejar o mundo de outro modo do que é.

Segundo Adorno (1970), um dos antídotos para a consciência coisificada ou reificada é a experiencição estética, que acontece por meio da arte autêntica.

Uma vez que o sistema como um todo está dominado pela falsidade, é na arte que se encontra o conteúdo de verdade e o lugar que a crítica ainda é possível. Nas obras de arte há espaço para as possibilidades que não são realizadas no mundo concreto, devido ao domínio do mundo administrado. Dessa forma, a arte possibilita a capacidade de expressar aquilo que não é idêntico, pois ela foge do real, do falso.

A obra de arte desvincula-se das finalidades práticas do mundo administrado, alcança sua autonomia e conquista a possibilidade de expressar as verdades que se encontram ocultas. Desse modo, surge a necessidade do indivíduo refletir sobre ela.

A obra de arte ultrapassa o mundo empírico, no entanto, o conserva na medida que se constitui a partir da técnica e do domínio do material. Ou seja, há uma relação de mediação entre a arte e a sociedade.

O conteúdo da obra de arte está em sua forma e para alcançá-lo é necessário que o indivíduo tenha uma postura crítica perante ela. Portanto, a obra de arte tem que ser pensada.

Por meio da arte há uma conciliação do homem com a natureza mimética, ou seja, é um processo dialético: a arte, ao dominar a natureza oprimida pela razão, transforma-a em possibilidade de expressão. Assim, a arte aproxima sujeito e objeto.

A fruição a partir da arte leva o indivíduo a experienciar a estética. Embora possa haver experiência estética de qualquer objeto, é na arte que ela alcança o seu grau mais elevado, uma vez que as obras de arte são produzidas com essa finalidade.

A experiência estética pode ser observada na qualidade de gratificação que a obra de arte provoca no indivíduo; na contribuição com novas perspectivas ou compreensão de mundo e do eu; na garantia do livre funcionamento da instituição da arte; na apreensão das qualidades do objeto artístico. Portanto, quanto mais complexo for o objeto, mais complexa e valiosa será a experiência estética.

Adorno (1970) afirma que a partir do comportamento estético o indivíduo pode ter a capacidade de percepção das coisas mais do que o que elas são; o olhar sob o qual aquilo que é se transforma em imagem. Enquanto este comportamento facilmente pode ser desmentido como inadequado pelo existente, só ele permite fazer a sua experiência.

A experiência artística pode ser vivenciada por qualquer pessoa, no entanto, é preciso que esse indivíduo conheça os elementos constituintes para realizar a análise e posteriormente ser capaz de dispor esses elementos em tentativas de ordenação, na perspectiva de dar-lhes uma nova configuração.

A interpretação de uma obra de arte deve absorver o seu conteúdo de verdade. O conteúdo de verdade de uma obra de arte se estabelece nos intervalos não zelados pelas intenções subjetivas do artista. A obra que possui a intenção de ensinar algo ou se apresenta como uma tese filosófica bloqueia o conteúdo de verdade e vai contra o princípio de ser uma finalidade sem fim (PUCCI; ZUIN; LASTÓRIA, 10).

O teor de verdade ou a objetividade da obra de arte pode ser apreendida pelo indivíduo a partir do domínio do material e para alcançá-la não basta um simples contato com a obra, pois segundo Adorno (1970), a experiência estética não pode ser nem imediata e nem intuitiva. O conhecimento técnico, da tradição e de tudo que contribui para sua forma são imprescindíveis para captar o enigma presente na obra.

O conhecimento técnico não é fundamental apenas para decifrar a obra de arte, como também, para desenvolver a reflexão sobre a mesma. Portanto, o primeiro contato com a obra de arte não é a experiência estética completa. Ela, somente se completa quando há interpretação, reflexão e crítica. Por esse motivo, há a necessidade do indivíduo se familiarizar com a obra, pois conforme Adorno (1970),

"a genuína experiência estética deve tornar-se filosofia, ou então, não existe".

Lembrando que o conteúdo de uma obra de arte está intrínseco em sua forma e, portanto, não é apreendido de imediato. Portanto, a obra deve ser pensada e refletida durante a experiência estética.

Se interpretar uma obra de arte é compreender a fundo o seu conteúdo de verdade; se para compreender o conteúdo de verdade é preciso, com paciência e determinação, se deter nos detalhes particulares dos ornamentos analítico e interpretativo, e mesmo assim, não se ter a certeza de atingir o objetivo... Podemos perceber que essa busca, enquanto tentativa de resolução do enigma de uma obra de arte, só pode ser obtida através de um intenso processo de reflexão filosófica (PUCCI; ZUIN; LASTÓRIA, 10, p. 74).

E isto, para Adorno, é a justificativa da estética.

No caso da dança, dentre os gêneros: clássico; folclórico e moderno - sem desprezar os diversos sentidos e significados que essas danças possuem para determinados grupos de pessoas - pode-se supor que as danças modernas (moderna, jazz, contemporânea) são as que proporcionam a possibilidade de experiência estética e, portanto, possuem condições de promover a autonomia do indivíduo.

Isso porque as danças modernas surgem para romper com os padrões convencionais da dança clássica; dar liberdade ao corpo do dançarino; dar autonomia ao dançarino para se expressar de diferentes formas; não se prende a ritmos musicais, pelo contrário, pode ser dançada até sem música; se apropria das diversas técnicas, a fim de alcançar maior expressividade na obra; trabalha com as temáticas da realidade empírica, mas se afastando delas para que a crítica seja possível.

Pessoas de diferentes idade, nível técnico ou cultural não são excluídas dessas danças, pelo contrário, se tornam elementos importantes para a produção da dança, pois contribuem para a realização de novas experiências, direcionando para aquilo que Adorno (1970) enfatiza na obra de arte autêntica: o novo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões realizadas neste trabalho procederam do interesse em compreender a produção da dança no quadro Dança dos Famosos. As análises buscaram identificar elementos da indústria cultural que norteavam o processo de sua produção e compreender a maneira que o quadro participava do processo da pseudoformação dos indivíduos que nele estão envolvidos.

Para isso, a discussão partiu da temática da arte, compreendendo que a dança é uma de suas dimensões, e que o quadro Dança dos Famosos é um dos espaços utilizados para a manifestação desse gênero, na sociedade atual.

A pesquisa mostrou que a dança, por ser uma das linguagens artísticas, possui uma gama de elementos que a constitui e a legitima enquanto arte. Sendo assim, a dança autêntica, ou a verdadeira obra de arte, deve ser constituída pelos seguintes elementos: material, forma, conteúdo, sociedade, sentido, linguagem, estilo, racionalidade e as intenções subjetivas do artista/dançarino ⁴⁰.

O corpo do dançarino, que é o seu material de trabalho, pode desenvolver diversas formas a partir da exploração dos movimentos corporais, da cadência desses movimentos no tempo e da disposição desse material no espaço.

A criação da forma a partir do material de trabalho do artista surge do seu conhecimento técnico do material, mas também de outros elementos que compõem o *rol* de conhecimentos desse artista, no campo da moral, da política, da religião e etc.

Geralmente, ele possui domínio de um ou mais estilos de produção e os utiliza para desenvolver a obra. Assim, na dança, o artista possui conhecimentos técnicos dos movimentos corporais universais, os quais compõem determinado estilo, mas pode desenvolver o seu próprio estilo na obra que cria.

Ao criar uma obra, o artista incumbe nela não apenas os seus conhecimentos artísticos, mas também os não-artísticos. Assim, o conteúdo da obra se transpõe a partir da relação de sua forma com as intenções subjetivas do dançarino.

Essa obra, não deve ser produzida em função da sociedade, apesar de estar vinculada a ela. Em outras palavras, ela não se presta como um meio para atingir uma

⁴⁰O termo dançarino será utilizado para designar o indivíduo que cria a dança, ou seja; o coreógrafo, e não ao indivíduo que reproduz a dança

finalidade estabelecida pelas imposições sociais. A sua comunicação é exatamente para se opor a essa estrutura estabelecida pela ordem social. Portanto, uma dança autêntica não deve ser utilizada como meio para atingir determinados fins, como propõe a racionalidade instrumental.

Assim sendo, a racionalidade da arte ou da dança é a imitação da racionalidade instrumental, no quesito de domínio dos elementos constitutivos da obra (artísticos e não-artísticos), contudo, se diferencia pelo fato de que ao dominar esses elementos, o indivíduo é capaz de utilizá-los como meio para fugir das redes categoriais, dando-lhes um novo sentido. Ou seja, os elementos técnicos conhecidos pelo dançarino, ao se unir com os seus conhecimentos históricos, filosóficos, culturais devem ser utilizados como um meio para produzir algo novo. Portanto, o sentido da dança autêntica é o NOVO.

As questões ou reflexões levantadas no decorrer deste trabalho serviram para a realização das análises do quadro Dança dos Famosos e apontaram que a dança produzida no quadro apresenta uma série de elementos característicos da indústria cultural devido a sua apropriação por essa organização capitalista monopolista.

Ficou em evidência que a indústria cultural se apropriou da dança, tanto a dança compreendida da alta cultura, quanto a dança da cultura popular e a transformou em artigo para entretenimento. No Dança dos Famosos o forró, o *funk* e outros estilos podem ser exemplos de danças da cultura popular, enquanto o tango, a valsa e outros, da alta cultura. A proposta da indústria cultural é atingir um grande número de pessoas, por isso ela promove a falsa ideia da democratização da arte, pois a indústria cultural não proporciona conhecimento para a interpretação da obra, ela simplesmente deturpa a obra de arte para que esta seja compreensível por todos, independentemente dos níveis de conhecimento.

Verificamos que ao transformar a dança em artigo de entretenimento, a indústria cultural a despojou de suas propriedades artísticas, extinguindo-lhe a exigência da atividade do pensamento para sua compreensão. No Dança dos Famosos, a dança passou a ser um produto de apreciação e não de interpretação.

Assim sendo, a indústria cultural promoveu a banalização desse produto, por meio da difusão em massa de uma cultura agramatical por ela produzida. A dança dos famosos é difundida para uma quantidade incontável de pessoas no Brasil e no mundo.

Estrategicamente, a indústria cultural invadiu o tempo livre do trabalhador, oferecendo-lhe – futilidades para relaxar, devido ao trabalho árduo e penoso que lhe foi imposto. Constatamos que o Dança dos Famosos vai ao ar no domingo, dia em que a maioria dos brasileiros estão em seu tempo livre.

No tocante à dança especificamente, percebemos que a dança produzida no

quadro Dança dos Famosos é uma dança estandardizada.

A dança estandardizada é a contradição da dança autêntica. Ela é destituída dos elementos constituintes da obra de arte, os quais destacamos: a racionalidade e o sentido.

Verificamos que a dança dos famosos se configura na imitação da racionalidade instrumental, a qual se baseia no domínio dos elementos técnicos e o tem como fim. E utiliza a dança como meio para atingir determinados fins. Ela é utilizada pela emissora para alcançar um grande número de pessoas e aumentar a audiência do programa; pelo artista, para alcançar a melhor posição no ranking da competição e manter-se nos holofotes; pelo profissional da dança, como meio de trabalho para a subsistência e promoção do nome; pelo público como meio de entretenimento para fugir do processo árduo do trabalho extenuante.

Dessa forma, o sentido da dança autêntica - aquilo que aponta para o novo - não é possível na dança estandardizada. A dança estandardizada do Dança dos Famosos segue sempre o padrão imposto pela indústria cultural - o princípio do sempre igual.

Os mecanismos de votos, utilizado pelo programa, fazem com que os participantes se integrem e se adaptem a esse sistema. Por meio da identificação com os ídolos, a subjetividade do indivíduo passa a ser formada com base na imitação. Esse indivíduo acredita que está agindo conforme suas vontades e desejos, pois desconhece o processo de manipulação empreendido pela indústria cultural.

Essa pseudoindividação tem como princípio a heteronomia e o conformismo - o indivíduo heterônomo é aquele que não possui autonomia, não age conforme suas vontades. Suas ideias e ações são sempre ditadas por ordens externas. Devido às determinações que lhes cercam eles são incapazes de perceber a realidade além da aparência e assim sendo, agem em conformidade, com base nas ideias da coletividade.

O desdobramento de todo esse processo de formação do indivíduo, a partir da lógica da indústria cultural é a pseudoformação. Portanto, constatamos que é por meio de todo esse reforço da lógica da indústria cultural que o quadro Dança dos Famosos participa do processo da pseudoformação dos indivíduos que nele se envolvem.

De acordo com os autores frankfurtianos, a formação cultural tem como base a autonomia e a liberdade. Assim, como forma de resistência a esse processo da pseudoformação os autores frankfurtianos propõem a experiencição estética, a qual somente é possível a partir da arte autêntica, pois a interpretação ou a crítica da arte - realizada a partir do pensamento, da negação de tudo que é de fácil identificação - desperta a sensibilidade e a consciência crítica do indivíduo, características essenciais para o desenvolvimento da autonomia e emancipação.

Referências

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, T. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. [S.l.]: Vozes, 1995.
- ADORNO, T.; SIMPSON. *Sobre música popular In: COHN, G. (org.)*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994. 115–146 p. (Col. Grandes Cientistas Sociais).
- ADORNO, T. W. Educação após auschwitz. *In: Educação e emancipação*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, v. 3, p. 119–138, 1969.
- ADORNO, T. W. *Teoría estética*. [S.l.]: EDIÇÕES 70 - BRASIL, 1970.
- ADORNO, T. W. *Teoria da semiformação*. [S.l.]: Educação e sociedade, 2010. v. 56. 8–40 p.
- ADORNO, T. W. *A arte e as artes: E primeira introdução à teoria estética*. [S.l.]: Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2017.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. [S.l.]: Zahar, 1985.
- ANDRADE, V. *Por que o júri artístico da Dança dos Famosos tem medo de dar notas baixas? · Notícias da TV*. 2019. <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/por-que-o-juri-artistico-da-danca-dos-famosos-tem-medo-de-dar-notas-baixas-30512>>. (Acessado em 01/12/2019).
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. [S.l.]: L&PM EDITORES., 2017.
- BOTTOMORE, T. *Dicionário do pensamento marxista*. [S.l.]: Zahar, 1988.
- CARAS, R. *Regiane Alves desabafa sobre eliminação da 'Dança dos Famosos': "Superação" | CARAS*. 2019. <<https://caras.uol.com.br/tv/regiane-alves-desabafa-sobre-eliminacao-da-danca-dos-famosos-superacao.phtml>>. (Acessado em 16/10/2019).
- CHAGAS, R. A. *A dialética da dança*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Goiás, 2018.
- COHN, G. *Comunicação e indústria cultural: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e "cultura de massa" nessa sociedade*. [S.l.]: Companhia Editora Nacional, 1971. v. 39.
- CROCHÍK, J. L. Educação para a resistência contra a barbárie. *In: Revista Educação:especial biblioteca do professor*. Vol. 10., SP:Editora Segmento, 2009.

- DIAS, L. *Piada nos bastidores diz que elenco de 'Dança dos Famosos' mais se parece com 'A Fazenda'*. 2015. <<https://www.emaisgoias.com.br/piada-nos-bastidores-diz-que-elenco-de-danca-dos-famosos-mais-se-parece-com-a-fazenda/>>. (Acessado em 19/12/2019).
- DUARTE, R. *Teoria crítica da indústria cultural*. [S.l.]: Editora UFMG, 2007.
- DUARTE, R. *Indústria cultural e meios de comunicação*. [S.l.]: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- DUARTE, R. et al. Indústria cultural hoje. *DURÃO, Fábio Akcelrud.; ZUIM*, 2008.
- FERRAO, M. (271) *A VERDADE POR TRÁS DA DANÇA DOS FAMOSOS! - YouTube*. 2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=aGgg421kiXI>>. (Accessed on 07/13/2020).
- FRANCO, R. A televisão segundo adorno: o planejamento industrial do “espírito objetivo”. *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, p. 111–122, 2008.
- FREITAS, V. *Adorno e a arte contemporânea*. [S.l.]: Zahar, 2003.
- GARAUDY, R. *Dançar a vida*. [S.l.]: Nova Fronteira, 1980. ISBN 9788520911358.
- GLOBO. *Grupo Globo*. 2020. <<http://grupoglobo.globo.com/>>. (Accessed on 06/12/2020).
- GOMBRICH, E. *A história da arte*. [S.l.]: LTC, 2012. ISBN 9788521611851.
- GSHOW. *Participantes do Dança dos Famosos assumem que disputa é 'sofrida' - notícias em Dança dos Famosos - Domingão do Faustão*. 2012. <<http://gshow.globo.com/programas/domingao-do-faustao/danca-dos-famosos/noticia/2012/09/participantes-do-danca-dos-famosos-comentam-importancia-da-disputa.html>>. (Acessado em 18/10/2019).
- GSHOW. *Campeã em 2009, Paolla comenta critérios de avaliação do 'Dança' - notícias em Dança dos Famosos - Domingão do Faustão*. 2014. <<http://gshow.globo.com/programas/domingao-do-faustao/danca-dos-famosos/noticia/2012/08/campea-em-2009-paola-adianta-criterios-de-avaliacao-do-danca.html>>. (Acessado em 01/12/2019).
- GSHOW. *Rodrigo Simas lembra vitória no 'Dança dos Famosos': 'Se tivesse que fazer de novo, faria amarradão' | 2019 | Gshow*. 2019. <<https://gshow.globo.com/programas/domingao-do-faustao/danca-dos-famosos/2019/noticia/rodrigo-simas-lembra-vitoria-no-danca-dos-famosos-se-tivesse-que-fazer-de-novo-faria-amarradao.ghtml>>. (Acessado em 17/10/2019).
- HOBSBAWM, E. *A era das revoluções: 1789-1848*. [S.l.]: Editora Paz e Terra, 1977.
- HOBSBAWM, J. *A era dos impérios - 1875 - 1914*. São Paulo: Paz e terra, 1988.
- HORKHEIMER, M. *Teoría tradicional e teoría crítica*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. XLVIII. 117–161 p. (Col. Os Pensadores pensadores, XLVIII).

HORKHEIMER, M. *A Presente Situação Da Filosofia Social e as Tarefas de Um Instituto de Pesquisas Sociais - Horkheimer*. 1999. <<https://pt.scribd.com/document/331461923/A-Presente-Situacao-Da-Filosofia-Social-e-as-Tarefas-de-Um-Instituto-de-Pesquisas-Sociais-Horkheimer>>. (Accessed on 05/06/2020).

KONDER, L. *As artes da palavra: Elementos para uma poética marxista*. [S.l.]: Boitempo Editorial, 2015. (Coleção Marxismo e Literatura). ISBN 9788575592663.

LEONEL, T. *Nota de Carol Nakamura gera revolta e não convence o público na "Dança dos Famosos- VIX*. 2019. <<https://www.vix.com/pt/tv/578401/nota-de-carol-nakamura-gera-revolta-e-nao-convence-o-publico-na-danca-dos-famosos>>. (Acessado em 01/12/2019).

LIMA, A. C. *"Dança dos Famosos" tem cachês diferentes, mas prêmio e benefícios iguais*. 2017. <<https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2017/08/24/caches-e-premios-fazem-dancas-dos-famosos-ser-um-reality-concorrido.htm>>. (Acessado em 15/10/2019).

LIVRE, C. *Dança dos Famosos revolta internautas com avaliações de jurados*. 2017. <<https://catracalivre.com.br/entretenimento/danca-dos-famosos-revolta-internautas-com-avaliacoes-de-jurados/>>. (Acessado em 01/12/2019).

LIVRE, C. *Carol Nakamura faz Dandara despencar na 'Dança dos Famosos'*. 2019. <<https://catracalivre.com.br/entretenimento/carol-nakamura-faz-dandara-despencar-na-danca-dos-famosos/>>. (Acessado em 01/12/2019).

LONDRINA, F. de. *Dança dos Famosos: Luísa Sonza fala de superação e 'loucura' para conciliar*. 2019. <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/danca-dos-famosos-luisa-sonza-fala-de-superacao-e-loucura-para-conciliar-2974809e.html>>. (Acessado em 17/12/2019).

MAAR, W. L. Adorno, semiformação e educação. *In: Educação e sociedade, Vol. 24, n. 83, ago, 2003*.

MAAR, W. L. A formação da sociedade pela indústria cultural. *Revista educação. Adorno pensa a Educação (Coleção Biblioteca do professor), São Paulo: Editora Segmento, p. 26–35, 2009*.

MARCUSE, H. Paralisia da crítica: sociedade sem oposição. *In: A ideologia da sociedade industrial.*, Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MARCUSE, H. Algumas implicações sociais da tecnologia moderna. *Tecnologia, guerra e fascismo. KELLNER, Douglas (ed.)*, Fundação da Editora UNESP, São Paulo, p. 73–104, 1999.

MARX, K. *O Capital: Crítica Da Economia Política*. São Paulo, Brazil: Abril Cultural, 1983. (Economistas).

MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. [S.l.]: Boitempo Editorial, 2010.

- MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã. 3ª edição*. [S.l.]: Martins, 2002.
- MATOS, O. *Luzes e sombras do Iluminismo*. São Paulo: Moderna, 1993.
- OLIVEIRA, L. *EGO - NOTÍCIAS - Christiane Torloni comemora vitória na 'Dança dos Famosos'*. 2008. <<http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL466049-9798,00-CHRISTIANE+TORLONI+COMEMORA+VITORIA+NA+DANCA+DOS+FAMOSOS.html>>. (Acessado em 16/10/2019).
- PAULO, F. de S. *F5 - Televisão - Gustavo Lima alfineta colegas do "Dança dos Famosos- 08/07/2013*. 2013. <<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2013/07/1307909-gusttavo-lima-alfineta-colegas-do-danca-dos-famosos.shtml>>. (Acessado em 18/10/2020).
- PORTINARI, M. *História da dança*. [S.l.]: Editora Nova Fronteira, 1989.
- PROENÇA, G. *Descobrimo a história da arte*. [S.l.]: Ática, 2005. v. 5.
- PUCCI; ZUIN. *Adorno, Horkheimer e Giroux: a ideologia enquanto instrumento pedagógico crítico | Pucci | Perspectiva*. 1993. <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/9168/8507>>. (Accessed on 05/20/2020).
- PUCCI, B.; ZUIN, A.; LASTÓRIA, L. N. *lições sobre Adorno*. [S.l.]: Petrópolis, 10.
- PUREPEOPLE. *Em encontro com eliminados do 'Dança dos Famosos' no 'Domingão do Faustão' deste domingo, 15 de novembro de 2015, Negra Li desabafou: 'Se fosse pelo júri estari - Purepeople*. 2015. <https://www.purepeople.com.br/midia/em-encontro-com-eliminados-do-danca_m1156030>. (Acessado em 18/10/2019).
- R7. *Dança dos Famosos paga R\$ 12.000 por mês aos participantes, diz jornal - Entretenimento - R7 Famosos e TV*. 2015. <<https://entretenimento.r7.com/famosos-e-tv/danca-dos-famosos-paga-r-12000-por-mes-aos-participantes-diz-jornal-06102019>>. (Acessado em 01/12/2019).
- RD1. *Para ofuscar o "Dancing Brasil", Globo investe pesado na "Dança dos Famosos"*. 2017. <<https://rd1.com.br/para-ofuscar-o-dancing-brasil-globo-investe-pesado-na-danca-dos-famosos/>>. (Accessed on 07/05/2020).
- SOUZA, L. C. *Ideologia pós-moderna e educação física: uma análise teórico-crítica*. Universidade Federal de Goiás, 2006.
- THOMSON, A. *Compreender Adorno*. [S.l.]: Vozes, 2010.
- UOL. *Fernanda Souza é a vencedora do quadro "Dança dos Famosos- 25/07/2010 -*. 2010. <<http://televisao.uol.com.br/ultimas-noticias/2010/07/25/fernanda-souza-e-a-vencedora-do-quadro-danca-dos-famosos.jhtm>>. (Acessado em 16/10/2019).

UOL. *Luiza Tomé rebola ao som do funk na 'Dança dos Famosos' e vira piada na web | anamaria*. 2019. <<https://anamaria.uol.com.br/noticias/ultimas-noticias/luiza-tome-rebola-ao-som-do-funk-na-danca-dos-famosos-e-vira-piada-na-web.phtml>>. (Accessed on 08/12/2020).

VAQUER, G. *Em alta nas redes sociais*,. 2017. <<https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/em-alta-nas-redes-sociais-domingao-do-faustao-consegue-maior-ibope-da-decada-em-2017>>. (Accessed on 07/12/2020).

VAZ, A. F. *Lecturas: Educación Física y Deportes, Revista Digital*. 2000. <<https://www.efdeportes.com/efd27/mimesis.htm>>. (Accessed on 05/05/2020).

VEJA quais os canais de televisão mais vistos no Brasil em 2019 Divirta-se - Entretenimento. 2019. <<https://www.opovo.com.br/divirtase/2019/04/23/veja-quais-os-canais-de-televisao-mais-vistos-no-brasil-em-2019.html>>. (Accessed on 06/12/2020).

VIEIRA, B. *Dança Dos Famosos 2019 - Será que eles aprendem a dançar ? - YouTube*. 2018. <<https://www.youtube.com/watch?v=f5cb5z901js>>. (Acessado em 01/12/2019).

Apêndice

Tabela A.1: Dados da Primeira Edição da Dança dos Famosos

Primeira Edição	
Exibição	20 de novembro de 2005 a 18 de dezembro de 2005
N Participantes	06
Participantes por Ordem de Classificação	
1º Karina Bacchi (atriz e modelo) e Fabiano Vivas	
2º Alexandre Barillari (ator) e Aline Pyrrho	
3º Daniela Escobar (atriz) e Edson Carneiro	
4º Fabiana Karla (humorista) e Marco Aurélio	
5º Felipe Dylon (cantos) e Daiane Amêndola	
6º Oscar Schmidt (jogador de basquete) e Michelle Cerbino	
Elenco	
Fausto Silva (apresentador)	
Sérgio Cunha (diretor do quadro)	
Lucimara Parisi (diretora de palco)	
Beth Poletto (figurinista)	
Sylvio Lemgruber (coreógrafo)	
Ritmos da Semana	
1ª semana: salsa; 2ª semana: bolero;	
3ª semana: lambada; 4ª semana: samba;	
5ª semana final: valsa, paso doble e tango.	

Tabela A.2: Dados da Segunda Edição da Dança dos Famosos

Segunda Edição	
Exibição	12 de fevereiro de 2006 a 26 de março de 2006
N Participantes	06
Participantes por Ordem de Classificação	
1º Juliana Didone (Atriz) e Leandro Azevedo	
2º Kelly Key (Cantora) e Marcelo Chocolate	
3º Pedro Bismarck (Humorista) e Nana Nassif	
4º Thiago Fragoso (Ator) e Sabrina Cabral	
5º Sandra de Sá (Cantora) e Marcelo Simões	
6º Dado Donabella (Ator e Cantor) e Beatriz Pavinni	
Elenco	
Fausto Silva (Apresentador)	
Lucimara Parisi (Diretora de Palco)	
Beth Poletto (Figurista)	
Sylvio Lemgruber (Coreografo)	
Ritmos da Semana	
1ª semana: forró; 2ª semana: bolero;	
3ª semana: salsa; 4ª semana: samba;	
5ª semana: paso doble; 6ª semana (final): mambo, rock e tango;	

Tabela A.3: Dados da Terceira Edição da Dança dos Famosos

Terceira Edição	
Exibição	14 de maio de 2006 a 6 de agosto de 2006
N Participantes	12
Participantes por Ordem de Classificação	
1 ^a Robson Caetano (Atleta Olímpico) Ivonete Liberatto	
2 ^a Stepan Nercessian (Ator e Humorista) e Michelle Cerbino	
3 ^a Babi Xavier (Atriz e Apresentadora) e Hélio Faria	
4 ^a Hortência Marcari (Jogadora de Basquete Aposentada) Alex de Carvalho	
5 ^a Nívea Maria (Atriz Consagrada) e Charles Fernandes	
6 ^a Preta Gil (Personalidade de TV) e Átila Amaral	
7 ^a Guilherme Berenguer (Ator) e Thaiza Adaltro	
8 ^a Oscar Magrini (Ator) e Aline Barbosa	
9 ^a Mariana Felício (Modelo e Ex BBB) e Guilherme Abilhôa	
10 ^a Ricardo Tozzi (Ator) e Carol Vieira	
11 ^a Roberta Foster (Humorista) e Ari Paulo	
12 ^a Daniel Erthal (Ator) e Priscila Marins	
Elenco	
Fausto Silva (Apresentador), Lucimara Parisi (Diretora de Palco)	
Beth Poletto (Figurista) e Sylvio Lemgruber (Coreografo)	
Ritmos da Semana	
1 ^a semana: forró; 2 ^a semana: bolero;	
3 ^a semana: salsa; 4 ^a semana: samba;	
5 ^a semana: paso doble; 6 ^a semana (final): mambo, rock e tango;	

Tabela A.4: Dados da Quarta Edição da Dança dos Famosos

Quarta Edição	
Exibição	11 de março de 2007 – 17 de junho de 2007
N Participantes	12
Participantes por Ordem de Classificação	
1 ^a Rodrigo Hilbert (Ator) e Priscilla Amaral	
2 ^a Elaine Mickely (Atriz e Humorista) e Átila Amaral	
3 ^a Carmo Dalla Vécchia (Ator) e Adriana Mattos	
4 ^a Sérgio Loroza (Humorista e Cantor) e Sabrina Cabral	
5 ^a Fernanda Vasconcellos (Atriz) e Kilve Costa	
6 ^a Cristiana Oliveira (Atriz) e Álvaro Reis	
7 ^a Sidney Sampaio (Ator) e Carolina Nakamura	
8 ^a Juan Alba: (Ator) e Renata Mattos	
9 ^a Fafá de Belém (Cantora) e Luiz Kirinus	
10 ^a Mara Manzan (Atriz e Humorista) e Leandro Azevedo	
11 ^a Roberto Guilherme (Humorista) e Daiane Amêndola	
12 ^a Ellen Jabour (Modelo e Apresentadora) e Thiago Mendonça	
Elenco	
Fausto Silva (Apresentador); Lucimara Parisi (Diretora de Palco)	
Vera Queiroz (Figurinista); Sylvio Lemgruber (Coreografo)	
Ritmos da Semana	
1 ^a e 2 ^a semanas: bolero; 3 ^a e 4 ^a semanas: forró; 5 ^a semana: repescagem;	
6 ^a semana: disco; 7 ^a semana: samba de gafieira; 8 ^a semana: salsa;	
9 ^a semana: lambada; 10 ^a semana: maxixe; 11 ^a semana: foxtrote e paso doble;	
12 ^a semana: gipsy e valsa; 13 ^a semana (final): zouk, tango, salsa e disco.	

Tabela A.5: Dados da Quinta Edição da Dança dos Famosos

Quinta Edição	
Exibição	24 de fevereiro de 2008 – 11 de maio de 2008
N Participantes	10
Participantes por Ordem de Classificação	
1 ^a Christiane Torloni (Atriz Renomada) e Álvaro Reis	
2 ^a Rafael Almeida (Ator) e Jaqueline Fernandez	
3 ^a Samara Felippo (Atriz) e João Ricardo Vieira	
4 ^a Marco Antonio Gimenez (Ator) e Aline Alves	
5 ^a Francisco Cuoco (Ator Renomado) e Renata Mattos	
6 ^a Mariana Wickert (Modelo) e Marcelo Chocolate	
7 ^a Joana Balaguer (Atriz) e Rogério Mendonça	
8 ^a Maurício Lima (Medalhista Olímpico) e Carla Prata	
9 ^a Perlla (Cantora) e Guilherme Abilhôa	
10 ^a Dudu Nobre (Cantor) e Robertha Portela	
Elenco	
Fausto Silva (Apresentador), Renato Cardoso (Diretor de Palco)	
Vera Queiroz (Figurinista) e Sylvio Lemgruber (Coreografo)	
Ritmos da Semana	
1 ^a e 2 ^a semanas: bolero; 3 ^a e 4 ^a semanas: merengue;	
5 ^a semana: gipsy – repescagem; 6 ^a semana: forró; 7 ^a semana: lambada;	
9 ^a semana: maxixe; 10 ^a semana: street dance; 8 ^a semana: paso doble;	
11 ^a semana (final): samba e tango. Obs: O painel de jurados foi alterado para 8 júris, sendo 4 júris artísticos e 4 júris técnicos.	

Tabela A.6: Dados da Sexta Edição da Dança dos Famosos

Sexta Edição	
Exibição	26 de abril de 2009 – 28 de junho de 2009
N Participantes	10
Participantes por Ordem de Classificação	
1 ^a Paola Oliveira (Atriz) e Átila Amaral	
2 ^a Leandro Hassum (Humorista) e Tamara Fuchs	
3 ^a Jonatas Faro (Ator) e Priscila Maris	
4 ^a Ricardo Pereira (Ator) e Ana Flávia	
5 ^a Emanuelle Araújo (Cantora e Atriz) e Marcelo Chocolate	
6 ^a Katuscia Canoro (Humorista) e Mauro Fernandes	
7 ^a Rosa Maria Murtinho (Atriz Renomada) e Henrique Mariano	
8 ^a Vampeta (Futebolista) e Sabrina Cabral	
9 ^a Reginaldo Rossi (Cantor) e Aretha Mello	
10 ^a Helo Pinheiro (Personalidade da Mídia) e Rodrigo Delano	
Elenco	
Fausto Silva (Apresentador), Henrique Mathias (Diretor do Quadro) Renato Cardoso (Diretor de Palco), Vera Queiroz (Figurinista) Sylvio Lemgruber (Coreografo)	
Ritmos da Semana	
1 ^a e 2 ^a semanas: disco; 3 ^a e 4 ^a semanas: forró; 5 ^a semana (repescagem): rock; 6 ^a semana: country; 7 ^a semana: salsa; 8 ^a semana: indiana; 9 ^a semana: valsa; 10 ^a semana (final): samba e tango.	

Tabela A.7: Dados da Sétima Edição da Dança dos Famosos

Sétima Edição	
Exibição	18 de abril de 2010 – 25 de julho de 2010
N Participantes	12
Participantes por Ordem de Classificação	
1 ^a Fernanda Souza (Atriz) e Alexandre Porcel	
2 ^a Sheron Menezes (Atriz) e Marcelo Grangeiro	
3 ^a André Arteche (Ator) e Aline Alves/Nana Nassif	
4 ^a Bruno de Lucca (Apresentador) e Fernanda Ricciopo/Letícia Weiss	
5 ^a Letícia Birkheuer (Modelo e Atriz) e Edson Modesto	
6 ^a Diogo Nogueira (Cantor) e Aretha Mello	
7 ^a Ana Maria Braga (Apresentadora) e Renato Zóia	
8 ^a Stênio Garcia (Ator Renomado) e Daiane Amêndola	
9 ^a Christine Fernandes (Atriz) e Gustavo Malheiros	
10 ^a Marcelinho Carioca (Ex-Jogador de Futebol) e Carol Vieira	
11 ^a Wanderléa (Cantora Renomada) e João Biasoto	
12 ^a Paulo Zulu (Modelo) e Fernanda D'Ávila	
Elenco	
Fausto Silva (Apresentador), Henrique Mathias (Diretor do Quadro) Renato Cardoso (Diretor de Palco), Vera Queiroz (Figurinista)	
Ritmos da Semana	
1 ^a e 2 ^a semanas: disco; 3 ^a e 4 ^a semanas: forró; 5 ^a e 6 ^a semanas: lambada; 7 ^a semana (repescagem): foxtrot; 8 ^a semana (time A): salsa; 9 ^a semana (time B): salsa; 10 ^a semana: country; 11 ^a semana: rock; 12 ^a semana: gipsy; 12 ^a semana (semifinal): valsa; 13 ^a semana (final): street dance, tango, paso doble e samba.	

Tabela A.8: Dados da Oitava Edição da Dança dos Famosos

Oitava Edição	
Exibição	22 de maio de 2011 – 4 de setembro de 2011
N Participantes	12
Participantes por Ordem de Classificação	
1 ^a Miguel Roncato (Ator) e Ana Flávia Simões	
2 ^a Nelson Freitas (Humorista e Ator) e Carol Agnelo	
3 ^a Odilon Wagner (Ator Renomado) e Roberta Appratti	
4 ^a Roberta Rodrigues (Atriz) e Carlos Fernandes	
5 ^a Mônica Martelli (Atriz e Escritora) e Wagner Santos	
6 ^a Raphael Vianna (Ator) e Dani de Lova	
7 ^a Guilherme Winter (Ator) e Letícia Weiss	
8 ^a Milena Toscano (Atriz) e Diego Borges	
9 ^a Ellen Rocche (Atriz) e Marcelo Amorim	
10 ^a Renata Kuerten (Modelo) e Rodrigo Picanço	
11 ^a Mv Bill (Rapper) e Carol Vieira	
12 ^a Roberta Miranda (Cantora Renomada) e Daniel Navarro	
Elenco	
Fausto Silva (Apresentador), Henrique Mathias (Diretor do Quadro) Renato Cardoso (Diretor de Palco), Lessa de Lacerda (Figurista) e Sylvio Lemgruber (Coreografo)	
Ritmos da Semana	
1 ^a e 2 ^a semanas: disco; 3 ^a e 4 ^a semanas: forró; 5 ^a e 6 ^a semanas: lambada; 7 ^a semana (repescagem): rock; 8 ^a e 9 ^a semanas (times A e B): street dance; 10 ^a semana: foxtrot; 11 ^a semana: salsa; 12 ^a semana: valsa; 13 ^a semana (semifinal): tango; 14 ^a semana (final): paso doble e samba.	

Tabela A.9: Dados da Nona Edição da Dança dos Famosos

Nona Edição	
Exibição	20 de maio de 2012 – 16 de setembro de 2012
N Participantes	12
Participantes por Ordem de Classificação	
1 ^a Rodrigo Simas (Ator) e Raquel Guarini	
2 ^a Cláudia Ohana (Atriz) e Patrick Carvalho	
3 ^a Bárbara Paz (Atriz) e Marcelo Chocolate/Maurício Wetzel	
4 ^a Kadu Moliterno (Ator) e Dani de Lova	
5 ^a Monique Alfradique (Atriz) e Jota Jr	
6 ^a Sthefany Brito (Atriz) e Leandro Azevedo	
7 ^a Péricles (Cantor) e Luíza Modulo	
8 ^a Júlio Rocha (Ator) e Carol Vieira	
9 ^a Minotauro (Lutador) e Juliana Valcécia	
10 ^a Gaby Amarantos (Cantora) e Bruno Galhardo	
11 ^a Victor Pecoraro (Ator) e Letícia Weiss	
12 ^a Fernanda Motta (Modelo) e Fábio Cruz	
Elenco	
Fausto Silva (Apresentador), Henrique Mathias (Diretor do Quadro) Renato Cardoso (Diretor de Palco), Lessa de Lacerda (Figurinista) e Sylvio Lemgruber (Coreografo)	
Ritmos da Semana	
1 ^a e 2 ^a semanas: baladão; 3 ^a e 4 ^a semanas: forró; 5 ^a e 6 ^a semanas: bolero; 7 ^a semana (reescapagem): foxtrot; 8 ^a e 9 ^a semana (times A e B): rock; 10 ^a semana: funk 11 ^a semana: salsa; 12 ^a semana: valsa; 13 ^a semana (semifinal): country; 14 ^a semana (final): paso doble, tango e samba.	

Tabela A.10: Dados da Décima Edição da Dança dos Famosos

Décima Edição	
Exibição	2 de junho de 2013 – 15 de setembro de 2013
N Participantes	12
Participantes por Ordem de Classificação	
1 ^a Carol Castro (Atriz) e Leandro Azevedo	
2 ^a Bruna Marquezine (Atriz) e Átila Amaral	
3 ^a Tiago Abравanel (Ator) e Ana Paula Guedes	
4 ^a Klebber Toledo (Ator) e Ivy Pizzott	
5 ^a Adriano Garib (Ator) e Aline Riscado	
6 ^a Cacau Protásio (Atriz) e Rodrigo Picanço/Deny Ronaldo	
7 ^a Luana Piovani (Atriz) e Wagner Santos	
8 ^a Daniel Boaventura (Ator e Cantor) e Juliana Valcécia	
9 ^a Bia Seidl (Atriz) e Edson Almeida	
10 ^a Edilson (Ex-Jogador de Futebol) e Lidiane Rodrigues	
11 ^a Ana Beatriz Barros (Modelo) e Rodrigo Ramalho	
12 ^a Gustavo Lima (Cantor) e Ana Flávia Simões	
Elenco	
Fausto Silva (Apresentador), Henrique Mathias (Diretor do Quadro) Renato Moreira (Diretor de Palco), Lessa de Lacerda (Figurista) e Sylvio Lemgruber (Coreografo)	
Ritmos da Semana	
1 ^a e 2 ^a semanas: baladão; 3 ^a e 4 ^a semanas: forró; 5 ^a e 6 ^a semanas: rock; 7 ^a semana (repescagem): foxtrot; 8 ^a semana (repescagem): country; 9 ^a e 10 ^a semanas: funk; 11 ^a semana: salsa; 12 ^a semana: valsa; 13 ^a semana (semifinal): passo doble; 14 ^a semana (final): tango e samba. Obs: Como na 6 ^a edição, a final voltou a ser disputada por 3 casais.	

Tabela A.11: Dados da Décima Primeira Edição da Dança dos Famosos

Décima Primeira Edição	
Exibição	3 de agosto de 2014 – 30 de novembro de 2014
N Participantes	12
Participantes por Ordem de Classificação	
1 ^a Marcello Melo (Ator) e Raquel Guarini	
2 ^a Paloma Bernardi (Atriz) e Patrick Carvalho	
3 ^a Juliana Paiva (Atriz) e Saulo Rangel / Átila Amaral	
4 ^a Giba (Ex-Jogador de Vôlei) e Camila Lobo	
5 ^a Giovanna Ewbank (Atriz) e Rogério Mendonça	
6 ^a Lucas Lucco (Cantor) e Ana Paula Guedes	
7 ^a Anderson di Rizzi (Ator) e Tainá Grando	
8 ^a Bruno Gissoni (Ator) e Gabrielli Cardoso	
9 ^a Anitta (Cantora) e Magno Dutra (9 ^a Colocada)	
10 ^a Lucélia Santos (Atriz Renomada) e Renato Zóia	
11 ^a Luís Carlos Miele (Ator e Diretor) e Aline Riscado	
12 ^a Vanessa Gerbelli (Atriz) e Deny Ronaldo	
Elenco	
Fausto Silva (Apresentador), Henrique Mathias (Diretor do Quadro) Renato Moreira (Diretor de Palco), Lessa de Lacerda (Figurista) e Sylvio Lemgruber (Coreógrafo)	
Ritmos da Semana	
1 ^a e 2 ^a semanas: baladão; 3 ^a e 4 ^a semanas: forró; 5 ^a e 6 ^a semanas: rock; 7 ^a semana (repescagem): lambada; 8 ^a e 9 ^a semanas: funk; 10 ^a semana: mambo; 11 ^a semana: foxtrot; 12 ^a semana: sertanejo; 13 ^a semana: valsa; 14 ^a semana (semifinal): paso doble; 15 ^a semana (final): samba e tango.	

Tabela A.12: Dados da Décima Segunda Edição da Dança dos Famosos

Décima Segunda Edição	
Exibição	9 de agosto de 2015 – 6 de dezembro de 2015
N Participantes	12
Participantes por Ordem de Classificação	
1 ^a Viviane Araújo (Atriz) e Marcelo Grangeiro	
2 ^a Arthur Aguiar (Ator) e Mayara Araújo	
3 ^a Mariana Santos (Humorista) e Marcos Vinícius	
4 ^a Igor Rickli (Ator) e Suelen Morimoto	
5 ^a Agatha Moreira (Atriz) e Leandro Azevedo	
6 ^a Negra Li (Cantora) e Edgar Fernandes	
7 ^a Maurren Maggi (Ex-Atleta) e Roberto Mota	
8 ^a Bruno Boncini (Cantor) e Ana Paula Guedes	
9 ^a Françoise Forton (Atriz) e Patrick Carvalho	
10 ^a Fernando Rocha (Apresentador e Jornalista) e Juliana Valcécia	
11 ^a Érico Bras (Humorista) e Gabrielle Cardoso	
12 ^a Flávio Canto (Ex-Atleta e Apresentador) e Ivi Pizzot	
Elenco	
Fausto Silva (Apresentador), Henrique Mathias (Diretor do Quadro) Renato Moreira (Diretor de Palco), Lessa de Lacerda (Figurista) e Sylvio Lemgruber (Coreografo)	
Ritmos da Semana	
1 ^a e 2 ^a semanas: baladão; 3 ^a e 4 ^a semanas: forró; 5 ^a e 6 ^a semanas: rock; 7 ^a e 8 ^a semanas: funk; 9 ^a semana (repescagem):valsa; 10 ^a e 11 ^a semanas: foxtrot; 12 ^a semana: lambada; 13 ^a semana: salsa; 14 ^a semana: frevo; 15 ^a semana: paso doble; 16 ^a semana (final): tango e samba.	

Tabela A.13: Dados da Décima Terceira Edição da Dança dos Famosos

Décima Terceira Edição	
Exibição	28 de agosto de 2016 – 11 de dezembro de 2016
N Participantes	12
Participantes por Ordem de Classificação	
1 ^a Felipe Simas (Ator) e Carol Agnelo	
2 ^a Sophia Abrahão (Atriz) e Rodrigo Oliveira	
3 ^a Rainer Cadete (Ator) e Juliana Valcécia	
4 ^a Brenno Leone (Ator) e Rachel Drodowsky	
5 ^a Nego do Borel (Cantor) e Juliana Fructuozo	
6 ^a Sidney Magal (Cantor) e Camila Lobo	
7 ^a Leona Cavali (Atriz) e André Uzeda	
8 ^a Letícia Lima (Atriz) e Rafael Scauri	
9 ^a Solange Couto (Atriz) e Áureo Lustosa	
10 ^a Valesca (Cantora) e Bruno Franchi	
11 ^a Marcelinho (Atleta) e Yanca Guimarães	
12 ^a Lisandra Souto (Atriz e Jornalista) e Marcos Lobo	
Elenco	
Fausto Silva (Apresentador), Henrique Mathias (Diretor do Quadro), Renato Moreira (Diretor de Palco), Lessa de Lacerda (Figurista) e Sylvio Lemgruber (Coreografo)	
Ritmos da Semana	
1 ^a e 2 ^a semanas: baladão; 3 ^a e 4 ^a semanas: forró; 5 ^a e 6 ^a semanas: funk; 7 ^a e 8 ^a semanas: rock; 9 ^a semana (repescagem): zouk; 10 ^a e 11 ^a semanas: foxtrot; 12 ^a semana: salsa; 13 ^a semana: country; 14 ^a semana: valsa; 15 ^a semana (semifinal): paso doble; 16 ^a semana (final): tango e samba.	

Tabela A.14: Dados da Décima Quarta Edição da Dança dos Famosos

Décima Quarta Edição	
Exibição	13 de agosto de 2017 – 17 de dezembro de 2017
N Participantes	12
Participantes por Ordem de Classificação	
1 ^a Maria Joana (Atriz) e Reginaldo Sama	
2 ^a Lucas Veloso (Humorista) e Nathália Melo	
3 ^a Nicolas Prattes (Ator) e Mayara Araújo	
4 ^a Baby do Brasil (Cantora) e Rodrigo Santos	
5 ^a Thiago Pereira (Atleta) e Nathalia Zannin	
6 ^a Raul Gazola (Ator) e Pâmella Gomes	
7 ^a Isabela Santoni (Atriz) e Diego Maia	
8 ^a Rafael Zulu (Ator) e Yanca Guimarães	
9 ^a Mariana Xavier (Atriz) e Léo Santos	
10 ^a Joaquim Lopes (Ator) e Tatiana Scarletti	
11 ^a Cris Viana (Atriz) e Rafael Scauri	
12 ^a Adriane Galisteu (Apresentadora) e Marcus Lobo	
Elenco	
Fausto Silva (Apresentador), Henrique Mathias (Diretor do Quadro), Renato Moreira (Diretor de Palco), Marina Sanvicente (Figurinista) e Sylvio Lemgruber (Coreografo)	
Ritmos da Semana	
1 ^a e 2 ^a semanas: baladão; 3 ^a e 4 ^a semanas: forró; 5 ^a e 6 ^a semanas: funk; 7 ^a e 8 ^a semanas: rock; 9 ^a e 10 ^a semanas: country; 11 ^a semana (repescagem): zouk; 12 ^a e 13 ^a semanas: foxtrot; 14 ^a semana: salsa; 15 ^a semana: paso doble; 16 ^a semana (semifinal): tango; 17 ^a semana (final): samba e valsa.	

Tabela A.15: Dados da Décima Quinta Edição da Dança dos Famosos

Décima Quinta Edição	
Exibição	13 de agosto de 2017 – 17 de dezembro de 2017
N Participantes	12
Participantes por Ordem de Classificação	
1 ^a Léo Jaime (Cantor e Ator) e Larissa Parison	
2 ^a Érika Januza (Atriz) e Elias Ustariz	
3 ^a Dani Calabresa (Humorista) e Reginaldo Sama	
4 ^a Anderson Tomazini (Ator) e Juliana Acácio	
5 ^a Fiuk (Ator e Cantor) e Érica Rodrigues	
6 ^a Déborah Evelyn (Atriz) Rodrigo Oliveira	
7 ^a Nando Rodrigues (Ator) e Tati Scarletti	
8 ^a Sérgio Malheiros (Ator) e Suellem Morimoto	
9 ^a Pâmela Tomé (Atriz) e Marcus Lobo	
10 ^a Mariana Ferrão (Jornalista) e Ricardo Espeschit	
11 ^a Danton Mello (Ator) Brennda Martins	
12 ^a Bia Arantes (Atriz) e Jefferson Bilisco	
Elenco	
Fausto Silva (apresentador), Beto Silva (diretor do quadro), Renato Moreira (diretor de palco), Mariana Sanvicente (figurinista) e Sylvio Lamgruber (coreógrafo)	
Ritmos da Semana	
1 ^a e 2 ^a semanas: baladão; 3 ^a e 4 ^a semanas: forró; 5 ^a e 6 ^a semanas: funk; 7 ^a e 8 ^a semanas: rock; 9 ^a e 10 ^a semanas: country; 11 ^a semana (repescagem): zouk; 12 ^a e 13 ^a semanas: salsa; 14 ^a semana: paso doble; 15 ^a semana: samba; 16 ^a semana (final): tango e valsa.	

Tabela A.16: Dados da Décima Sexta Edição da Dança dos Famosos

Décima Sexta Edição	
Exibição	25 de agosto a 22 de dezembro de 2019
N Participantes	12
Participantes por Ordem de Classificação	
1 ^a Kaysar Dadour (ator) e Mayara Araújo	
2 ^a Dandara Mariana (atriz) e Daniel Norton	
3 ^a Jonathan Azevedo (ator e cantor) e Tati Scarletti	
4 ^a Luiza Tomé (atriz) e Marcus Lobo	
5 ^a Bruno Montaleone (ator) e Jaqueline Ciocci	
6 ^a Fernanda Abreu (cantora e bailarina) e Igor Maximiliano	
7 ^a Luis Lobianco (ator e comediante) e Francielle Pimenta	
8 ^a Matheus Abreu (ator) e Larissa Lannes	
9 ^a Giovanna Lancellotti (atriz) e Danniell Navarro	
10 ^a Luísa Sonza (cantora e atriz) e Léo Santos	
11 ^a Junior Cigano (atleta MMA) e Ana Paula Guedes	
12 ^a Regiane Alves (atriz) e Reginaldo Sama	
Elenco	
Fausto Silva (apresentador), Beto Silva (diretor do quadro) Renato Moreira (diretor de palco), Mariana Sanvicente (figurinista) e Sylvio Lamgruber (coreógrafo)	
Ritmos da Semana	
1 ^a e 2 ^a semanas: baladão; 3 ^a e 4 ^a semanas: forró; 5 ^a e 6 ^a semanas: funk; 7 ^a e 8 ^a semanas: rock; 9 ^a e 10 ^a semanas: baladão sertanejo; 11 ^a semana (repescagem): lambada; 12 ^a e 13 ^a semana (grupo 1 e 2): salsa; 14 ^a semana: foxtrot; 15 ^a semana: paso doble; 16 ^a semana: samba; 17 ^a semana (final): tango e valsa	