

VOGUE: dança a partir de relações corpo - imagem

Resumo:

Este artigo constrói relações entre os campos de estudo da dança e da cultura visual para problematizar relações entre corpo e imagem. Enfocando a dança *vogue* criada no contexto da *ball culture* e recriada pela cantora pop Madonna, este estudo reflete sobre a imagem como artefato, ideia e ação do corpo. Esta reflexão se aproxima do conceito de corpomídia para interpelar visões de corpo, de dança, de arte e de processos de ensino e criação de dança.

Palavras chave: Dança. Vogue. Corpo. Imagem.

Odailso Berte

Professor do Curso de Dança-Licenciatura da UFSM; Doutor em Arte e Cultura Visual (UFG); Mestre em Dança (UFBA); Especialista em Dança (FAP/UNESPAR); Licenciado em Filosofia (UPF). Professor e coreógrafo com ênfase em Dança Contemporânea; Pesquisador em: Processos de Criação em Dança; Dança e Pedagogias Culturais; Dança e Cultura Pop.

E-mail: odaberte@yahoo.com.br

Abstract:

This study builds relationships between fields of study of dance and visual culture to discuss relations between body and image. Focusing on the Vogue dance created in the context of ball culture and recreated by pop singer Madonna, this study reflects on the image as artifact, idea and action of the body. This reflection approaches the concept of bodymedia for challenging visions of the body, dance, art and processes of teaching and creating dance.

Key words: Dance. Vogue. Body. Image.

A dança vogue na Ball Culture

Uma instigante relação corpo e imagem emerge no contexto da *ball culture* (cultura do show, do baile). No filme “Paris is Burning” (1990), dirigido por Jennie Livingston, a *ball culture* pode ser vista numa cena específica, underground, que misturava desfiles, competições e dança em clubes gays dos Estados Unidos na década de 80.

Entre as categorias de premiação que estruturavam os shows e desfiles da *ball culture* estavam: “moda parisiense”, “estilo executivo”, “roupa esportiva”, “corpo gostoso”, “estilo colegial”, “campo e cidade”, “travesti vestida pela primeira vez”, “estilo militar”, “traje alta costura para a noite” e “estilo realismo” – categoria na qual os/as candidatos/as deviam vestir-se e parecer com homens e mulheres heterossexuais. Uma dessas categorias era a dança *vogue*, que simulava batalhas nas quais os participantes ousavam nas poses, passos e sequências coreográficas, buscando mostrar-se melhor aos adversários e jurados. Conforme mostra “Paris is Burning”, esses shows/desfiles/concursos eram abertos a todos, negros, brancos, gays, pobres, gordos, magros, etc. O crítico de cinema Roger Ebert (1991) destaca que, nas situações documentadas nesse filme, há uma tentativa bem sucedida desses corpos estranhos (*outsiders, queers*) dramatizarem modos como sucesso e status muitas vezes dependem de adereços que as pessoas podem comprar ou até roubar, supondo que tenham estilo e atitude para saber como usá-los.

Em um ambiente sociocultural (New York, 1980) em que os heterossexuais e brancos podiam fazer tudo enquanto os gays deviam controlar como se vestiam, falavam e se portavam, a *ball culture* forjava espaços em que os participantes podiam ser o que quisessem, mostrar sua elegância, sedução, beleza, habilidades e conhecimentos. Temporariamente, podiam se mostrar e se expressar sem correr o risco de serem criticados, questionados e humilhados. Conforme descreve a *drag queen* Dorian Corey (1937-1993), nesses shows era possível aos gays e negros serem e parecerem executivos, militares, homens e mulheres bem sucedidos, mostrando ao mundo branco, sexista e heteronormativo o que poderiam ser se tivessem oportunidade. “É um tipo de posse. Teus pares, teus amigos dizem: ‘Você daria um ótimo executivo’. [...] Não é nenhuma paródia nem sátira. Trata-se de ter a capacidade de ser isso”. (PARIS IS BURNING, 1990).

Naquele ambiente da *ball culture*, em que imagens de revistas, publicidade, cinema e televisão eram transformadas e reconstruídas em forma de desfile, dança, teatralidade e performance, criando “um *show cult*”, como destaca Shusterman (1998), surge a dança *vogue*. Segundo o relato do dançarino e coreógrafo Willi Ninja (1961-2006), em “Paris is Burning”, considerado um dos precursores da *vogue* – a dança mistura pantomima, trejeitos de manuseio de estojos de maquiagem, passos de *break*, movimentos de ginástica, hieróglifos do Egito antigo, desfile de moda e imagens de poses de revistas, articulando linhas corporais sinuosas ou retilíneas e posições rebuscadas. Ainda de acordo com Willi Ninja, “o nome da

dança foi tirado da revista ‘Vogue’, porque alguns dos passos são das poses que vemos na revista.” (PARIS IS BURNING, 1990).

São comoventes e inquietantes os relatos sobre jovens que, mesmo sem lar ou comida, forjavam modos de se vestir e participar dos shows porque ali podiam ser eles mesmos ou, o que sonhavam ser, podiam ser aceitos, reconhecidos, aplaudidos. Naquele ambiente dos subúrbios nova-iorquinos, especialmente no Harlem (bairro conhecido por ser um grande centro cultural e comercial afro-americano), ganha vida essas formas de expressão por meio das quais os corpos podiam ser/parecer aquilo que a normatividade branca e heterossexista impedia que fossem. Entendo que corpos e imagens podem se confrontar instaurando modos de reconstrução criativa: fazer pose, desfilar e dançar são tomar posição, assumir posturas num determinado contexto. Vejo essas poses e danças como imagens de contravenção, de algo provocativo e até mesmo revolucionário.

Strike a pose: a dança Vogue reconfigurada por Madonna

Esse modo exibicionista, audacioso e contraventor da dança *vogue*, aparece em 1990 na canção, coreografia e videoclipe *vogueda* cantora pop Madonna. A letra da canção convida para dançar *vogue* e atenta para possíveis formas de perceber o que e como vemos (*What are you looking at?*); perceber o contexto onde estamos (*Look around*); usar a imaginação (*All you need is your own imagination, so use it*); valorizar as diferenças para além das convenções de raça e gênero (*It makes no difference, if you're black or white, if you're a boy or a girl*); sentir-nos bonitos como somos, como superstars (*Beauty's where you find it. You're a superstar*); dançar (*Let your body move to the music. Let your body go with to the flow*); fazer pose, se posicionar (*Strike a pose*). A letra da canção Vogue parece jogar com os sentidos do termo *vogue* que, em inglês, pode significar a dança *vogue*, moda, pose e, ainda, aquilo que está em voga, que é popular.

No referido videoclipe, Madonna aparece emoldurando seu rosto com as mãos, como que aludindo à pose da atriz e cantora alemã Marlene Dietrich (1901-1992) numa foto de Don English para a publicidade do filme “O Expresso de Shanghai” (1932). A evidência aos seios com o sutiã cônico – desenhado pelo estilista francês Jean Paul Gaultier (1952) – tornou-se uma marca de Madonna, especialmente explicitada nas turnês como “Blond Ambition” (1990), “The Girlie Show” (1993) e “MDNA World

Tour” (2012). Esta imagem possibilita aludir a modos como os seios femininos são vistos, como objeto sexual do corpo da mulher, como órgãos que alimentam e nutrem no processo da maternidade, ou como armas pontiagudas que podem ferir, conforme sugere a forma cônica.

No videoclipe, os dançarinos se esmeram em posições, movimentos de dança, apoiando-se apenas em uma das pernas, manifestando equilíbrio, altivez e elegância na execução de formas coreográficas que sugerem imagens de poses de modelos em revistas e de hieróglifos egípcios. Noutras tomadas, eles dançam, desfilam, fazem poses entre colunas gregas e quadros que projetam a sensualidade feminina, criados pela pintora polonesa Tamara de Lempicka (1898-1980). Dirigido por David Fincher (1962), o videoclipe “Vogue”, veiculou, por meio de suas imagens, a dança *vogue* antes restrita ao submundo gay estadunidense no contexto da *ball culture*. Suas imagens sugerem associações com fotografias, em preto e branco, de estrelas de cinema feitas por fotógrafos como Horst P. Horst (1906-1999), Clarence Sinclair Bull (1896-1979), George Hurrell (1904-1992), Eugene Robert Richee (1896-1972).

Como comenta O’Brien (2008, p. 195), o videoclipe de Vogue, filmado em preto e branco, se estrutura mediante uma coreografia na qual as mãos se movem e formam “uma moldura em torno do rosto”, os dançarinos “adotam as poses e o andar afetado de passarela típicos do mundo underground gay” com referências a “beleza”, “estilo” e “aparência”, fazendo deste artefato uma “celebração gloriosa da imagem, como se desse vida a uma antiga revista sobre cinema hollywoodiano”. Ao destacar atitudes, talento, graciosidade e beleza de artistas como Greta Garbo, Marlene Dietrich, Marilyn Monroe, Marlon Brando, Grace Kelly, Fred Astaire, Bette Davis, entre outros, Madonna projeta estas celebridades como imagens desejáveis, em capas de revistas – “*on the cover of the magazine*”. Ao citar estas imagens, Madonna interpela: “*Don’t just stand here, let’s get do it. Strike a pose, there’s nothing to it*” (Não fique aí parado, vamos participar. Faça uma pose, não há nada demais nisso).

Desde a sua criação, Vogue é uma das canções mais cantadas e performadas por Madonna em suas turnês mundiais. No ano de 2012, na MDNA World Tour, Vogue reaparece em grande estilo misturando espelhos, máscaras, desfile e contorções com ousadia e elegância. No telão, ao fundo do palco, o logotipo da revista Vogue, enquanto Madonna veste uma releitura do sutiã cônico desenhado pelo estilista Jean Paul Gaultier em 1990, especialmente para ela. Flashes de câmeras fotográficas e sons de espadas mixados à música e sincronizados à coreografia, parecem cutucar o

olhar intensificando o sentido da pergunta que abre a canção “*What are you looking at?*” e provocando os corpos com a expressão “*strike a pose!*”

Nesta coreografia de Vogue, alguns dos dançarinos vestem roupas tipicamente masculinas, outros vestem trajes e acessórios costumeiramente femininos. Seus movimentos aludem aos gestos de corpos desenhados em hieróglifos egípcios. Ao fundo, a imagem de Madonna posicionada no palco central, canta e dança em sincronia com os dançarinos. Brancos ou negros, nos shows de Madonna os corpos conservam o estereótipo de dançarinos magros, esbeltos, ágeis, versáteis e virtuosos. Estereótipos que podem reforçar padrões de beleza e determinados estilos de dança em detrimento de outros. Outra característica peculiar que se faz notar são os corpos masculinos “afeminados” compondo o corpo de baile em diferentes shows de Madonna.

De acordo com Kellner (2001, p. 361), “Vogue”, e seu respectivo videoclipe, “emprega poses para exaltar a pura afetação” parodiando as convenções da moda e expondo as “condições de produção da imagem ao revelar as poses da moda, as figuras das estrelas e o modo como são construídas suas imagens” O autor cita duas criadas que aparecem no videoclipe fazendo poses ao realizar a faxina, insinuando o “desejo de criação de imagem em todas as esferas da vida cotidiana” (KELLNER, 2001, p. 361). “Densos banquetes de imagens” (p. 359) é uma das formas como Kellner descreve os videoclipes de Madonna, artefatos que, segundo o autor, podem ser desfrutados em diversos níveis e por plateias diversificadas, como jovens e adolescentes, críticos de música, da cultura e estudiosos da cultura popular.

Diferentemente de Kellner (2001, p. 361), que em “Vogue” vê Madonna apenas como alguém que ordena: “Faça uma pose!” (*Strike a pose*), reificando/incentivando aquilo que se propõe a desconstruir, neste mesmo artefato cultural (canção, videoclipe, coreografia, show) vejo a cantora como mulher/artista/imagem que questiona “*what are you looking at?*” e interpela “*strike a pose!*” O que você está olhando? Faça uma pose! Pergunta que me instiga a revisar alguns dos meus modos ver. Provocação que me instiga a tomar posição. Interpelação/imagem/música pop que reposiciona a relação corpo e imagem nos contextos da dança e da cultura visual, questão pungente neste estudo.

Imagem: artefato – ideia – ação

As relações corpo e imagem articuladas em torno da dança *vogue*, seja no contexto da *ball culture* ou no videoclipe de Madonna, me instigam a aproximar diferentes autores e áreas de conhecimento e refletir acerca da imagem enquanto artefato (MARTINS, 2007), ideia (DAMÁSIO, 2009) e ação do corpo. (BITTENCOURT, 2012)

Martins (2007, p. 26) afirma que “a cultura visual discute e trata a imagem não apenas pelo seu valor estético, mas, principalmente, buscando compreender o papel social da imagem na vida da cultura”. Para este autor, tratar a imagem como uma essência monolítica, definida e estabelecida constitui uma insuficiência interpretativa, pois a imagem “solicita ser vista e manuseada como espaço para um conjunto de experiências múltiplas, complexas e, por vezes, contraditórias”. (MARTINS, 2007, p. 26) As relações com/pela/em torno da imagem como artefato que se dilata instaurando um espaço, uma ambiência imagética, conforme diz o autor, são construídas a partir das circunstâncias, informações e posições do corpo-sujeito que modificam, alteram, afetam e condicionam o ato de olhar.

Ainda de acordo com Martins (2007, p. 26), via olhar – movimento que envolve todo o corpo – variadas formas de “relações embebem (contaminam) o espaço da imagem [...] transformando-o em espaço de interseção, de interação e diálogos com subjetividades”. Martins (2007, p. 28) prossegue explicando que de acordo com a diversidade de suportes, meios, culturas e regiões nos quais e como pode ser vista e manuseada, a mesma imagem-artefato tende a gerar diferentes formas de sentidos e significados. Os significados não são elementos anexos, marcas, inscrições, legendas ou substâncias aderentes colados/encalcados nas imagens. Em sintonia com o autor, entendo que “as imagens mudam de significado quando muda o entorno ou contexto em que são veiculadas”, ou seja, os significados dependem da condição relacional concreta, da situação e dos espaços subjetivos, da interseção e interação, das interpretações que se constroem com a imagem-artefato.

Fundamentado em estudos neurocientíficos, Damásio (2009, p. 402) se refere ao “termo imagens como padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustatória e sômato-sensitiva”. Damásio (2010) afirma que a mente é uma combinação de imagens presentes e recordadas. Para o autor, essas imagens baseiam-se em alterações que acontecem no corpo e no cérebro enquanto o corpo interage com

objetos; sinais enviados por sensores distribuídos por todo o corpo criam padrões neurais que mapeiam a interação do corpo com o objeto; a interação recruta um conjunto de circuitos neurais que se reúnem em padrões e constroem uma imagem. Ainda com Damásio (1996), é possível dizer que, independente da modalidade sensorial em que são geradas (coisas, processos, palavras, símbolos, etc.), as imagens são o principal conteúdo de nossos pensamentos.

Para Damásio (2009), imagens de quaisquer modalidades operam como representações, ou seja, padrões conscientemente relacionados a algo. Segundo o autor, as imagens podem ser instauradas na relação com objetos, corpos, lugares, ou, ainda, evocadas como lembranças e recordações a partir da memória. Qualquer símbolo concebido ou imaginado, os próprios sentimentos, são imagens, ou seja, imagens sômato-sensitivas que sinalizam aspectos dos estados do corpo. Assim, a mente é entendida como um fluxo de imagens que avança no tempo e o pensamento manifesta esse fluxo de imagens.

Para Bittencourt (2012, p. 13), “imagem no corpo é sempre uma ação” deslizante, móvel e instável que constrói ajustes constantes para, na busca de instaurar sua presentidade, se discretizar, “formando designs nos corpos” (p. 14). (2012, p. 13-14) salienta, ainda, que para a compreensão da imagem nessa forma de abordagem é imprescindível levar em conta “o movimento presente nas ações do corpo”. Os corpos em movimento, e especificamente um corpo que dança, podem ser vistos como “fluxos de imagens no espaço-tempo”. É importante ressaltar que ao compreender a imagem como ação, seja na dança ou em qualquer outra forma de movimento humano, os termos ação e fluxo não se referem a um conjunto de gestos/movimentos/passos isolados das operações mentais do corpo. Mas, se referem à indissociabilidade sensório-motora e conceitual-abstrata (LAKOFF; JOHNSON, 1999) na qual pensar e agir se suplementam de modo inestancável. Tanto o pensar é uma ação fisiológica/afetiva/motora/mental do corpo, como o agir é constituído de ideias/pensamentos/afetos/movimentos.

Enfatizando a transitoriedade como um fator determinante da presentidade da imagem, Bittencourt (2012, p. 12) a entende como acontecimento, “como dispositivo operacional de comunicação no corpo e do corpo com o mundo”. A imagem como ação, como estratégia do corpo para (con)viver, se relacionar, se comunicar, se ressignificar com o outro e com o mundo. Ao mesmo tempo em que é sujeito dessas operações, o corpo está também submetido a elas, pois ele próprio resulta e é constituído por trânsitos, trocas, relações de poder e saber que se engendram

no ambiente-natureza-cultura – conformadores de imagens-ideias-ações. As imagens vistas-entendidas como ações se dão por meio de processos ininterruptos em que imagens externas [artefatos, discursos, conceitos], do ambiente/cultura se misturam/lutam com imagens internas [afetos, ideias, memórias, conceitos] que constituem o corpo. Entre aquilo que é processado internamente e aquilo que se dá a ver no corpo e no ambiente/cultura, entre aquilo que é consciente ou que é potência de consciência (DAMÁSIO, 2009), têm vida as imagens-ações.

O corpo se move/age em forma de imagens [imagem-ação], pensa por meio de imagens [imagem ideia] ao mesmo tempo em que vê, cria e/ou é afetado por objetos/produtos [imagem-artefato] em seu cotidiano. Desse modo, busco entender e explicitar que, no corpo e nas relações por ele vivenciadas, não há separações entre imagem-ação, imagem-ideia e imagem-artefato. Nós, corpos, agimos, pensamos e nos relacionamos constantemente com objetos e esses processos e procedimentos – que podem ser internos e externos, visíveis e invisíveis, conscientes e inconscientes – se misturam, esbarram, incomodam, atravessam, se suplementam incessantemente constituindo nossa subjetividade, modos particulares como – enquanto corpos – agimos, pensamos, vemos e somos vistos. Tanto uma imagem-artefato pode mobilizar uma imagem-ideia e esta uma imagem-ação, como uma imagem-ideia afetada por uma imagem-ação pode levar à criação de uma imagem-artefato. Assim, sem limites calculáveis, acontecem as relações culturais, sociais, interpessoais, individuais, mentais, de afeto, poder, saber e prazer que contaminam os modos do corpo agir, pensar e se relacionar com/por meio de imagens ao mesmo tempo em que são contaminadas pelos modos como o corpo age, pensa e se relaciona com/por meio de imagens.

Corpo como mídia, mensagem e imagem

Concebendo o corpo como resultado de negociações com outros corpos, contextos, informações e cotidianos, Katz e Greiner (2001, p. 72) destacam a ação criativa de um corpo no mundo ao (re)produzir determinados procedimentos que o engendram. Elas afirmam que “no corpo humano estão as evidências da inevitabilidade de ser contaminado e contaminador”. Para as autoras, a cultura é “um sistema aberto, apto a contaminar o corpo e ser por ele contaminado” (2001, p. 73). Quando aprendemos um movimento, por exemplo, aprendemos o que vem antes e o que vem depois

dele, e o corpo se habitua a conectá-los, de modo que cada aprendizado proporciona redes peculiares de conexões.

Ainda de acordo Katz e Greiner (2001), quando determinadas informações e imagens são veiculadas, apresentadas e propagadas por meios midiáticos de comunicação de massa como televisão, rádio, jornal, internet, etc., a consequência imediata é uma propagação rápida. Compreendendo o corpo como uma forma de mídia, mediação, as autoras argumentam que as informações que chegam a ele ou com as quais ele se depara, colaboram para o seu design, com seus modos ser, agir, pensar, o (trans)formam e o modificam (re)desenhando diferentes formas de interfaces. Por meio desses processos as autoras afirmam que o corpo humano pode ser visto como um exemplo, uma mídia, para se ver/pensar acerca dessas constantes imbricações.

Para Katz e Greiner (2005, p. 130-131) “a mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo”. Ao perceber-se desafiado por informações, imagens, eventos e fenômenos do ambiente, através de relações que estabelece e das quais faz parte, o corpo questiona o que já sabe, interpela a novidade, seleciona, agrega, processa, transforma. “A informação internalizada no corpo não chega imune. É imediatamente transformada [...]. Não há estoque, apenas percursos transcorridos e conexões já experimentadas”. (GREINER, 2005, p. 43) Mesmo em relação aos registros da memória, a autora enfatiza que a memória caracteriza-se por meio de processos incessantes de recategorização. Nesse processo, o corpo se constrói, interfere no seu meio e também se faz imagem/informação através da qual se manifesta como parte da sociedade, da história, da cultura.

Conforme Martins e Tourinho (2011, p. 55), os “objetos, artefatos e imagens [...] cada vez mais, plasmam e são incorporados às práticas e experiência visual humana”. Para dar sentido/significado ao que vê, cada corpomídia “utiliza suas informações, conhecimento, hábitos e referências para estruturar e dar sentido às coisas que visualiza”, valorizando objetos, artefatos e imagens de formas diversificadas, “negociando seus significados de acordo com o contexto, sua trajetória cultural e seus interesses”. (MARTINS; TOURINHO, 2011, p. 55) Os autores ainda salientam que as imagens-artefato são parte do trânsito e das transferências de informações/eventos visuais entre o mundo externo e o mundo da mente/corpo e, desse modo, entendo que o corpomídia transforma em corpo as informações e imagens com as quais se relaciona, contaminando e sendo contaminado.

Nós, corpos, somos **mídias** – **mediações** daquilo que nos forma e que formamos, que nos contamina e que contaminamos. Hércules (2006), nas suas reflexões sobre essas relações no campo da dança, explica que o corpo não é apenas um veículo de expressão de algo que não se (re)constrói nele mesmo. Em referência a MacLuhan (1982, p. 108), a autora destaca que “o meio é a mensagem”, ou seja, o corpo é mídia de seus processos, possuindo a capacidade de reconfigurar as informações/imagens com as quais se relaciona, (re)definindo constantemente sua forma, seus elos de conexão e seus modos de interação. Ao dançar, o corpomídia não apenas transmite uma mensagem, ele próprio é mensagem que se transmite pelo movimento. O corpomídia transmite o que ele processa e reconstrói em meio às suas relações com o ambiente. Aquilo que mostra, diz, dá a ver, dança, é articulado com as informações que ele tornou corpo e que o reconfiguraram. Desse modo, compreendo que o corpo é mídia, mensagem, imagem.

A reflexão que articulo acerca da relação corpo e imagem com a dança *vogue*, não objetiva meramente a repetição da técnica e do vocabulário de movimento construído pelos corpos da *ball culture* ou por Madonna. Katz (2004, p. 2), ao discutir sobre “a técnica na classificação da dança contemporânea”, destaca que trabalhos como o das dançarinas e coreógrafas Gícia Amorim e Adriana Banana “demonstram como as ideias encarnadas na técnica de Cunningham (Gícia) ou de Trisha Brown (Adriana) podem abrigar propostas pessoais”. Na perspectiva da dança contemporânea, interessa-me refletir sobre as “ideias encarnadas” – relações corpo e imagem – na dança *vogue* e os modos como estas podem abrigar “propostas pessoais” hoje. As correlações entre as compreensões de imagem-artefato, imagem-ideia, imagem-ação e o investimento em processos de ensino e criação de dança enfocando a relação corpo e imagem são parte de um conjunto de propostas que emergem da reflexão acerca da dança *vogue*.

As relações que, enquanto corpomídia, articulo com as imagens-artefato de *Vogue* (filme, videoclipe) acionam imagens-ideia e imagens-ações que, por sua vez e não necessariamente nessa ordem, possibilitam outras formas de ver, compreender, pensar sobre aquelas e outras imagens-artefato. Penso que fazer-pensar dança com imagens-artefato (revistas de moda e hieróglifos egípcios como os dançarinos de *vogue*), imbricadas aos processos de imagens-ideia e imagens-ação do corpo, evidencia a compreensão de que o corpo é mídia – mensagem – imagem e estimula modos críticos e instigantes de processos de ensino e criação de dança.

Outra possibilidade perspicaz que percebo e persigo na relação corpo e imagem, em torno da dança *vogue*, são as possibilidades de interpelar

posturas equivocadas que hegemonomizam ou vulgarizam determinadas formas e estilos de dança fazendo uso de arcaicas dicotomias como alta cultura x cultura de massa, arte erudita x arte popular, dança comercial x dança arte. Um dançarino clássico, um dançarino do “passinho” do funk ou um menino que aprende a dançar *vogue* vendo o videoclipe na televisão, são corposmídia contaminando e sendo contaminados por/com diferentes informações/imagens/funções/veiculações de dança. Penso que os sistemas clássico e modernista da arte e seus fiéis seguidores precisam se dar conta que, talvez, seus códigos, regimes escópicos e classificações deterministas são limitados para abarcar a complexidade que caracteriza as multifacetadas formas de experiências estéticas que os corposmídia articulam com/no ambiente contemporâneo. Considerar isso não desmerece o teor estético da dança, mas sim amplia suas compreensões para além dos palcos, dos editais e das escolas, esgarçando sua potência como área de conhecimento.

Referências:

- BITTENCOURT, A. *Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- DAMÁSIO, A. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento em si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DAMÁSIO, A. *O livro da consciência: a construção do cérebro consciente*. Portugal, Lisboa: Temas e Debates, 2010.
- DAMÁSIO, A. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- EBERT, R. *Paris is Burning*. 1991. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/reviews/paris-is-burning-1991>>. Acesso em: 17 ago. 2014.
- GREINER, C. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HÉRCOLES, R. Corpo e dramaturgia. In: NORA, S. (Org.). *Húmus 1*. Caxias do Sul, RS: Prefeitura Municipal de Caxias do Sul, 2006.
- KATZ, H. *O corpo como mídia de seu tempo*. Cd Rom Rumos Itaú Cultural Dança. Itaú Cultural, São Paulo, 2004.
- KATZ, H.; GREINER, C. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, H.; GREINER, C. Corpo e processos de comunicação. In: Revista Fronteiras: estudos midiáticos. São Leopoldo: UNISINOS, Vol. 3, n. 2, p. 65-75, dez. 2001.

KELLNER, D. *A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1982.

MARTINS, R. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver. In: OLIVEIRA, M. O. (Org.). *Arte, educação e cultura*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2007.

O'BRIEN, L. *Madonna: 50 anos: a biografia do maior ídolo da música pop*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

PARIS is burning. Produção e direção de Jennie Livingston. New York, USA: Academy Entertainment Off White Productions. Miramax Films Distribuidora, 1990. 1 DVD (76 min.): DVD, NTSC, color.

TOURINHO, I.; MARTINS, R. Circunstâncias e ingerências da cultura visual. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.). *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria, RS: Editora da UFSM, 2011.

SHUSTERMAN, R. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Ed. 34, 1998.