

Lições de dança no baile da pós-modernidade:
corpos (des)governados na mídia

Airton Ricardo Tomazzoni dos Santos



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Lições de dança no baile da pós-modernidade -
corpos (des)governados na mídia

Airton Ricardo Tomazzoni dos Santos

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação
em Educação da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientação: Professora Dra. Marisa Vorraber Costa

Porto Alegre, Junho de 2009

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

S237 Santos, Airton Ricardo Tomazzoni dos

Lições de dança no baile da pós-modernidade; corpos

(des)governados na mídia / Airton Ricardo Tomazzoni dos Santos. – 2009.

264 f. : il. ; 31 cm.

Orientadora: Marisa Vorraber Costa

Tese (doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2009.

1. Arte do movimento. Dança 2. Educação 3. Dança - mídia I. Título II. Costa, Marisa Vorraber III. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação

CDU 793.3:37

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Simone Vicari Tarasconi CRB 10/1076

Esta tese é dedicada postumamente a dois irmãos e amigos que sempre me incentivaram e ainda me inspiram a não desistir dos desafios, os meus sempre amados e bailantes,

Rodrigo Tomazzoni e Roberto Pereira

AGRADECIMENTOS

Quando parece que está tudo acabado ainda resta o indispensável reconhecimento e uma singela retribuição a todos e todas que foram determinantes para completar este percurso. Sendo sempre difícil encontrar as palavras que possam traduzir todo o empenho, por vezes, quase imperceptíveis, mas que evitaram que eu desistisse. E já me desculpando pela brevidade, pois todos sabem das contingências do período final desta tese.

Então, por onde começar? Assumo a total aleatoriedade e impossível hierarquia dos afetos nominados. Agradecimento mais do que especiais para:

os meus pais, sempre dispostos a tudo para ajudar;
o Marcelo, por sua imensa paciência, carinho e doses de amor, loucura e lucidez;
a “turma” do Grupo Experimental de Dança, fonte de inquietação e renovação
semanal;
a Cida, sempre disposta a traduzir as coisas intraduzíveis que redijo;
as sempre presentes Drika e Elis, eternas e incansáveis amigas;
a minha amada irmã, e toda a patota que me brindam com tantos sorrisos o seu dindo
coruja: Lucas, Natália, Gabi e Duda (e agora, também a Bibi).
a Carla, meu urso polar sempre de plantão;
a Ju Vicari e Neka, destas raras pessoas que ainda surgem na vida da gente;
a Vivi, sempre atenta às normas que eu deveria cuidar;
os professores do PPGEDU que tanto me instigaram e resgataram em mim a crença
na produção acadêmica;
a banca de qualificação, Alfredo, Maria Lúcia, Sigrid e Edvaldo, pelas inestimáveis
contribuições e confiança;
e a Marisa, uma desorientadora no melhor sentido da palavra, sabendo provocar e
exigir, permitindo que eu pudesse desaprender nesse percurso, sabendo dosar com sabedoria e
empolgação e senso crítico, enfim, uma *partner* que me permitiu manobras arriscadas sem tropeçar
na pista, o dom de raros artistas.

RESUMO

Este estudo procura analisar e mostrar as lições de dança que a mídia vem configurando e suas estratégias de governo (ou desgoverno) dos corpos na pós-modernidade. Pensar sob a perspectiva de lições permitiu desenhar a idéia da mídia como um dispositivo pedagógico para a dança e ampliar a investigação para as implicações não apenas da dimensão tecnológica que a mídia vem esboçando para a dança, mas também o seu papel na formação de sujeitos dançantes.

A perspectiva dos Estudos Culturais e seus desdobramentos na Educação foram opções teórica-metodológica para trabalhar as relações entre dança, mídia e educação. A partir deste referencial buscou-se avançar na articulação do conceito de midiaticização e de como tal processo possibilita a operação de estratégias de *subjetivação e governo*. Para tal entendimento foi fundamental a contribuição trazida por Michael Foucault e Gilles Deleuze quanto ao conceito de biopoder e a possibilidade de pensá-lo a partir das mudanças que se colocam frente à *sociedade de controle* e seu desdobramento na pós-modernidade.

Para proceder a tal análise assumiu-se um corpus plural que se deu no imbricamento de discursos e práticas presentes em filmes, vídeos, blogs, sites, revistas, jornais, brinquedos eletrônicos, programas de televisão, entre outros, que constituem a maneira heterogênea com a qual se é interpelado pela dança midiática na cultura contemporânea.

A partir da análise deste contexto, percebi dez lições que se esboçam de maneira recorrente na mídia, operando na configuração de sujeitos dançantes, em políticas de gestão da vida. Táticas de administração dos sujeitos na pós-modernidade, tanto promovendo o gerenciamento de singularidades, como a potencialização de novos modos de ser estar no mundo contemporâneo.

Palavras-chaves: **dança e educação, mídia, lições de dança, pós-modernidade**

ABSTRACT

This work aims to analyze and show the dance lessons that the media has been setting and its strategies of body control in post-modernity. From the perspective of lessons it was possible to picture the idea of media as a pedagogical device to dance itself and to enlarge the investigation to its implications not only of the technological dimension that the media has been outlining to dance, but also its role on the formation of dancing subjects. The perspective of Cultural Studies in the poststructuralist path and its follow-ups in Education were methodological and theoretical options to investigate the connections between dance, media and education. Based on this referent an advance towards the articulation of the concept of mediatization and how this process allows the operation of strategies of subjectification and control was pursued. The contributions of Michel Foucault and Gilles Deleuze were vital to such understanding, particularly the concept of biopower and the possibility of thinking it from the changes that confront the society of control and its outspread in post-modernity. In order to proceed such analysis a plural corpus was assumed and this was made through the overlapping of discourses and practices present in movies, video clips, blogs, sites, magazines, newspapers, electronic toys and television programs among others, which compose the heterogeneous way one is questioned by the mediatized dance in the contemporary culture. It was possible to set ten lessons that are recurrently delineated in media, which operate on the constitution of the dancing subjects, on life management policies. They present administration tactics for subjects in post-modernity, by promoting not only the management of singularities, but also the maximization of new ways of being and living in the contemporary world.

Key-words: **dance and education; media; dance lessons; post-modernity.**

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	09
INTRODUÇÃO	
PARA NÃO SE LEVAR UM BAILE DO PROBLEMA DE PESQUISA	12
1. Construindo o problema de pesquisa	19
2. Por uma perspectiva teórico-metodológica que não estrague o baile	23
CAPÍTULO 1	
NA DANÇA DAS PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS	27
1. Estudos culturais em educação: uma perspectiva para se aproximar da dança	27
2. Mediatização: uma nova condição para se bailar	33
3. Construindo sujeitos dançantes	43
4. No palco da cultura	56
5. Produção, significação e consumo: percebendo as ambigüidades	61
CAPÍTULO 2	
ENTRANDO NESSA DANÇA: APRENDENDO COM A MÍDIA	74
1. Passo a passo: os manuais e as instruções para o bem dançar	80
2. Quando os salões se ampliam: vitrines e poses	95
3. Platão, entre a Lacraia e a Mulher Melancia	104
4. Aquecendo o baile	109
CAPÍTULO 3	
IMPROVISANDO PASSOS	110
1. Como se virar para acompanhar este baile todo	111
2. O que olhar: um corpus de corpos dançantes	119
2.1 Filmes de dança: a tela de cinema amplia o baile	121
2.2 Programas televisivos: a dança na telinha	127
2.3 Videoclipes: lições rápidas e compactas de dança	132
2.4 Comerciais de TV: no baile do consumo	140
2.5 Dança na internet: <i>blogs, orkut, YouTube</i> e outras tramas virtuais	141
2.6 A dança na mídia impressa: no corpo das palavras	145
2.7 Brinquedos, DVDs e jogos eletrônicos: para aprender a dançar, brinca	147
3. Focos de Análise	150
3.1 As danças	151
3.2 Os corpos que dançam	151
3.3 O que se diz e escreve da dança	152
3.4 Contextos da dança	153

CAPÍTULO 4	
DEZ LIÇÕES DE DANÇA NA PÓS-MODERNIDADE	155
Lição 1: Há uma dança sob medida para você	156
Lição 2: Todo mundo deve entrar na dança	169
Lição 3: Você pode dançar a toda hora e em todo lugar	177
Lição 4: É preciso (re)mexer muito, sem parar	184
Lição 5: Dançando, o corpo não mente	192
Lição 6: A dança seduz	200
Lição 7: Dança é festa	210
Lição 8: Quer dançar? A mídia vai te ensinar	222
Lição 9: A dança faz da vida um permanente espetáculo	232
Lição 10: Com a dança você vai “ser dar bem”!	239
CAPÍTULO 5	
DESAPRENDENDO A DANÇAR	247
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	259

LISTA DE FIGURAS4

Figura 1: Busby Berkley coloca a dança em nova perspectiva em seus filmes.	36
Figura 2: Gene Kelly no programa <i>Dancing: a Man's Game</i> , em 19 dez. 1958.	39
Figura 3: Elvis requebra na televisão.	39
Figura 4: A dança midiaticizada também à disposição dos bebês.	50
Figura 5: Espetáculo <i>Sanwwad</i> mistura danças indianas e brasileiras.	59
Figura 6: Presidiários dançam a coreografia de Michael Jackson.	59
Figura 7: Joelma movimentava platéias e cifras com dança e música considerada brega.	65
Figura 8: Uma nova ordem, que desafia até mesmo a lei da gravidade, aparece nos filmes como <i>Núpcias Reais</i> , com Astaire sapateando nas paredes.	69
Figura 9: Material publicitário do filme de 1929, que colocava os personagens a bailar.	70
Figura 10: Cartaz do filme com John Travolta no embalo da <i>disco dance</i> .	74
Figura 11: Fred Astaire e Ginger Rogers “voam” nas telas.	75
Figura 12: <i>Fantasia</i> mostrou avestruzes dançando balé em sapatilha de pontas.	76
Figura 13: A dança toma conta das ruas de New York, em <i>Fame</i> .	77
Figura 14: Manuais de dança, ensinando a bailar e a se comportar na sociedade.	80
Figura 15: A figura do professor de dança é o tema de <i>Le Maitre a dancer</i> , de 1725.	82
Figura 16: Luis XIV, o Rei-Sol, como bailarino no <i>Ballet de la nuit</i> .	85
Figura 17: Dança, honestidade e polidez misturam-se no primeiro manual em português oferecido a “toda Nobreza Portuguesa”.	88
Figura 18: Já no século XIX, os manuais ensinavam mais de 500 danças diferentes.	89
Figura 19: Certos manuais também alertavam para a ameaça religiosa das danças.	90
Figura 20: A fotografia trouxe uma nova percepção dos corpos que dançam.	91
Figura 21: Recursos como o de gráficos e esquemas estavam incluídos nos manuais.	92
Figura 22: Os manuais ganharam sua versão eletrônica com o vídeo-aula.	93
Figura 23: O DVD passa a ser mais uma inovação midiática no ensino de danças.	94
Figura 24: Seqüência de fotos da apresentação de <i>Vogue</i> , no MTV MVA.	95
Figura 25: Ilustração do século XVIII revela a atmosfera e as poses da dança na corte.	101
Figura 26: Lacroix coloca na mídia um outro padrão corporal e coreográfico.	105

Figura 27: Mulher Melancia, entre a apelação e o desafio à dança “bem-comportada”.	108
Figura 28: Capa do DVD do filme <i>Vem dançar</i> , com Antonio Banderas.	121
Figura 29: Garfield e Oddie dançam em cena do filme <i>Garfield – the movie</i> .	124
Figura 30: Chacretes dançam ao fundo, no programa <i>Buzina do Chacrinha</i> .	127
Figura 31: Capa do LP <i>Gugu</i> .	127
Figura 32: Sofia (de braços abertos) e seus colegas de dança.	129
Figura 33: Imagem da galeria de fotos do site do programa <i>Dancing With the Stars</i> .	130
Figura 34: Seqüência do videoclipe <i>Hung Up</i> , de Madonna.	132
Figura 35: Michael Jackson revoluciona a dança no videoclipe com <i>Thriller</i> .	134
Figura 36: Cena do videoclipe <i>I’m Glad</i> , de Jennifer Lopez, um tributo a <i>Flashdance</i> .	135
Figura 37: Shakira e Beyoncé esbanjam sensualidade no videoclipe <i>Beautiful Liar</i> .	136
Figura 38: Escolha quem você quer ser e divirta-se no <i>Second Life</i> , sem suar a camiseta.	145
Figura 39: Apresentadora de TV lança tapete para dançar.	148
Figura 40: Máquinas de dançar: espaço para dança nos <i>shoppings centers</i> .	148
Figura 41: Boneca Barbie também ensina a dançar.	149
Figura 42: Evoluções de dança ganham destaque na transmissão do carnaval carioca.	157
Figura 43: Representantes do Brasil no Mundial de Dança Country, no <i>Terra Nativa</i> .	160
Figura 44: A dança é ingrediente importante na produção de Bollywood.	163
Figura 45: Novas formas para o corpo mexer também no continente africano.	166
Figura 46: Até as gordinhas entram na dança e como protagonistas.	171
Figura 47: A apresentadora de telejornal ensina balé a um grupo de meninas.	173
Figura 48: A mídia investe inclusive na dança em cadeira de rodas.	174
Figura 49: A multiplicidade de espaços dançantes do videoclipe <i>Piece of me</i>	178
Figura 50: O tempo dançante sob controle, explícito no videoclipe.	182
Figura 51: Cenas do videoclipe revelam intenso ritmo da edição e dos corpos que dançam.	186
Figura 52: Quarta edição brasileira do festival <i>Creamfields</i> , no Riocentro.	189
Figura 53: O corpo que dança revela suas marcas, seus segredos, seus desejos	194
Figura 54: Na mídia, o corpo que dança é radiografado, revelando-se inclusive internamente.	196
Figura 55: Vacas dançam em nome da verdade na campanha do Toddy.	197

Figura 56: A dança do poste promoveu polêmica e matrículas nas academias de dança.	201
Figura 57: Corpos “turbinados” parecem com frequência na programação televisiva.	206
Figura 58: Com a dança, é testada a determinação masculina do futuro.	207
Figura 59: Chris Brown revela os atributos sensuais do corpo masculino que dança.	208
Figura 60: A multidão que dança pelas ruas no carnaval de Salvador.	211
Figura 61: Desde o início do cinema dança e festa ganharam especial atenção.	212
Figura 62: O cartaz do filme traduz o apelo festivo da dança.	214
Figura 63: Diversão e festa: ingredientes com presença constante no cinema atual.	215
Figura 64: Jeniffer Lopes dança em meio a uma festa na qual todos se divertem.	218
Figura 65: A multidão convocada a dançar uniformizada.	221
Figura 66: DVD assume o papel pedagógico dos antigos manuais de dança.	228
Figura 67: Com o aparelho de DVD ou com o computador as aulas estão garantidas.	229
Figura 68: Bonecas das personagens Gabriella e Sharpay.	235
Figura 69: Kit para festa temática do HSM e bolo de aniversário	236
Figura 70: <i>High School Musical</i> , embalando até mesmo os sonhos.	236
Figura 71: <i>Lay-out</i> da mais recente promoção <i>Arrasa no look e dance</i> .	237
Figura 72: A dança aparece em <i>Um paraíso havaiano</i> , como alternativa para uma vida melhor.	240
Figura 73: Na campanha para a Prefeitura de Porto Alegre a dança também é estratégica.	244
Figura 74: Cabral dançou e cantou com a banda músicas de Tim Maia e Jorge Ben Jor.	245

Introdução

PARA NÃO SE LEVAR UM BAILE DO PROBLEMA DE PESQUISA

Ocorrência 1: *Em uma loja de doces, um jovem pergunta para uma senhora septuagenária se ela tem talento. A senhora coloca uma fita cassete pra tocar, sai detrás do balcão e dança um insinuante e requebrante funk enquanto a letra diz: “Sou tchutchuca, sou gatinha, faça chuva ou faça vento. Você vem me dá bom dia e eu te encho de talento. Vem, vem, que eu te encho de talento.”*

Propaganda da *Garoto* para o *Chocolate Talento*, veiculada na programação de televisão de 2007 e 2008.

Começo este texto com uma ocorrência de dança que observei no espaço midiático, dentre algumas que pontuarei ao longo do texto, pois foram estas, junto de muitas outras, que me fizeram perder inúmeras noites de sono (o que aqui não tem conotação negativa). Perder noites de sono, para mim, parece um bom indicador de como tal temática me mobiliza e solicita, num misto de ansiedade, angústia, euforia e também prazer, pois inquieta, desperta os sentidos, os afetos e os pensamentos. Ou seja, o foco e o espaço que estas ocorrências ganham na minha rotina diária (e inclusive noturna), evidenciam que eu estou “picado” pela “mosquinha” da pesquisa, condição essencial, no meu ponto de vista, para tomar a decisão de iniciar um longo e árduo processo de investigação acadêmica como este e a ele dar prosseguimento.

Parece não ter escapatória. Eu estava assistindo televisão, navegando pela internet, lendo jornal, passeando pelo *shopping center* e tropeçava em ocorrências de dança relacionadas à mídia. Na verdade, comecei a notar que o meu cotidiano estava atravessado por elas, as quais fui registrando em cadernos, gravando em DVDs, salvando em pastas no computador. Tais insistentes “encontros” aguçaram o desejo de investigar o fenômeno da dança na mídia. Que cenário era esse que se desenha para a

dança? Que mudanças ele traz? Quais os significados destas mudanças? Como estas mudanças nos afetam?

Ocorrência 2: *Um garoto e duas garotas dançam e cantam diferentes estilos musicais e coreográficos, como o rock dos anos 60, o reggae jamaicano, o hip hop, além de reproduzir trechos de coreografias de John Travolta e Michael Jackson.*

Videoclipe da canção *Rock this party (Everybody dance)*, de Bob Sinclair, veiculado na programação da MTV e do Multishow, em 2007 e disponível na internet.

Estas ocorrências me apresentavam inúmeras facetas da dança na mídia, como irei pontuando ao longo do texto. Uma senhora que, ao ser solicitada a mostrar seu talento, não vacila em dançar um insinuante *funk* para um jovem e belo rapaz. Um filme que transforma, com a dança, a realidade de jovens da periferia. Videoclipe com música que convoca todos a dançar, enquanto exhibe crianças brincando de imitar coreografias de ícones do pop, como John Travolta¹ e Michael Jackson². Um ator que, pela dança, ganha a fama e reconhecimento que não conseguiu, atuando em novelas. Um clique no mouse que desvenda os passos para se dançar forró. Diversão e brincadeiras eletrônicas que viram uma espetacular performance de dança.

Ocorrência 3: *No ginásio de esportes da escola todos os alunos e professores dançam a coreografia “We’re All In This Together”, liderados pelos protagonistas Troy (Zac Efron), estrela do time de basquete, e Gabriella Montez (Vanessa Anne Hudgens), destacada estudante do clube de ciências.*

Cena final de *High School Musical*, filme-musical adolescente que chegou ao primeiro lugar no ranking dos DVDs mais vendidos no Brasil, em dezembro de 2006.

¹ Ator de Hollywood que interpretou o protagonista dos musicais dançantes de sucesso: *Grease - Nos tempos da brilhantina (Grease, 1978)* e *Os embalos de sábado à noite (Saturday Night Fever, 1977)*.

² Cantor norte-americano de grande sucesso no universo da música pop, especialmente na década de 1980, e que introduziu inúmeras coreografias que acompanhavam seus sucessos musicais, como *Billie Jean* e *Beat It* e *Thriller*.

Cenas como estas sinalizam para algumas especificidades que a dança vem apresentando no território midiático. Às crianças, aos jovens, ao galã, à esportista, ao comediante, à velhinha é solicitado que mostrem seu talento para a dança, que entrem no ritmo, que requebrem, que seduzam, que se divirtam. E pode ser em qualquer lugar e a qualquer hora e em muitos estilos. Alguns podem se perguntar: mas isso os musicais de Hollywood também faziam? E certamente faziam, mas nos musicais, salvo exceções, quem dançava eram adultos brancos. Não me recordo de nenhuma velhinha ao lado de Fred Astaire³ (ainda que duas setuagenárias aceitem, constrangidas, bailarem com Gene Kelly,⁴ em *Sinfonia em Paris*) ou em nenhum solo antológico. E, tirando Shirley Temple,⁵ poucas meninas também apareciam, assim como pouco apareciam jovens negros ou latinos ou asiáticos ou *gays*. E, muito menos os protagonistas dançavam *funk*, *hip hop*, discoteca ou gafeira.

Além disto, no que se refere ao público, ele só se deliciava ou se irritava com isso quando decidia ir ao cinema. Havia hora e lugar para a dança poder aparecer. Com o advento da televisão e da internet nota-se a inserção mais radical da dança midiaticamente, a singularidade destes novos lugares que ela passa a habitar e novos modos de interação que passa a operar.

Também fui percebendo essas mudanças que a mídia promove no vocabulário de muitas danças que acabam ganhando espaço de circulação na mídia, espalhando-se rapidamente para além dos territórios geográficos de origem, como o *hip hop* e o *funk* das periferias. Por sua vez, na esfera do consumo as fronteiras entre o dito erudito e popular são minadas, assim como os limites que separam tribos, classes e gêneros são borrados.

Ocorrência 4: “*Ele deixou de ser apenas o namorado bonito da atriz Fernanda Lima. Agora ele é o namorado bonito da atriz Fernanda Lima e um dançarino famoso. Rodrigo Hilbert, 27 anos, venceu a quarta edição do Danças dos Famosos*”.

Trecho da matéria de capa do *TV + Show* do jornal *Zero Hora*, de 24 jun.2007.

³ Ator, coreógrafo e bailarino de Hollywood, considerado um dos maiores sapateadores do cinema e que ficou famoso por interpretar inúmeros musicais ao lado da atriz e bailarina Ginger Rogers.

⁴ Ator, coreógrafo, bailarino e diretor de cinema de Hollywood, considerado, a lado de Fred Astaire, um dos maiores sapateadores do cinema.

⁵ Considerada a maior estrela mirim da década de 1930 nos Estados Unidos. Realizou mais de 40 filmes e 50 produções para televisão, tendo recebido com seis anos um Oscar especial, em 1935.

E, neste baile, a mídia espetaculariza e glamouriza a dança e conseqüentemente quem dança. Se num passado recente “ser dançarina” era sinônimo de prostituição, afeminação (para os homens) e desvalorização social, hoje, dançar pode garantir prêmio em dinheiro, sucesso, fama, ou ainda o consolo de estar colaborando para soluções dos problemas sociais do país, da sua cidade ou do seu bairro.

A sensação de que a dança vinha ganhando na mídia e com a mídia um novo e diferente relevo na cultura contemporânea foi se alinhando com estas percepções e por uma coleção de cenas nas quais eu “tropeçava” diariamente, e que iam ampliando meu universo de pesquisa. Eu ligava a televisão e “pimba”, lá surgia uma coreografia num filme ou mesmo num desenho animado. Eu abria o jornal e acompanhava a estréia de mais um filme com a temática da dança como central. Era entrar na internet e alguém havia me mandado uma animação do *Homem-Aranha* dançando uma música *disco* dos anos 70. Era ir a uma festa e acabava discutindo com amigos (que não são coreógrafos, nem bailarinos) quem tinha sido melhor na *Dança dos Famosos*⁶ e porque o jurado havia dado uma nota menor para um ou outro. E, para completar, se eu precisava encontrar um trecho de um balé de repertório do século XIX, entrava no *YouTube*⁷ ou no *e-Mule*⁸ e pronto, podia assisti-lo. A mídia se mostrava para mim como uma grande “sala de aula” na qual a dança vinha aparecendo em “lições” freqüentes e repetidas.

Num primeiro momento, pensei que esta percepção se devia ao fato de eu ser professor universitário de um curso de dança, de eu ser roteirista e coreógrafo e que por isto estava vivenciando e percebendo cotidianamente estas transformações relativas à dança com maior intensidade, em especial em relação à dança conectada com a mídia. Mas aos poucos fui verificando que, se este lugar de onde olho o fenômeno propicia um senso mais agudo destas questões, ao mesmo tempo este cenário que se desenha para a dança vinha afetando não apenas a mim, como trazia uma série de implicações de maneira mais geral e ampla, como o de aprender dança *on-line*.

⁶ Dança dos Famosos é o reality show apresentado no programa *Domingão do Faustão*, da Rede Globo, nos domingos à tarde, onde personalidades famosas dançam vários estilos musicais que aprendem com instrutores, ao longo de uma competição que revela o melhor casal.

⁷ Site de vídeos, ao qual analisarei mais detalhadamente posteriormente.

⁸ Site de compartilhamento de arquivos.

Ocorrência 5: “Então vamos lá, siga as instruções dos professores e aprenda dois passos básicos e um giro do forró”.

Trecho do conteúdo disponível no site Terra, intitulado *Aprenda a dançar forró*⁹.

Estas novidades vêm modificando significativamente o modo de a dança estar inserida em nossa cultura, trazendo uma série de possibilidades e com elas, desafios. Eu podia me deparar com tal quadro na dificuldade de alunos e alunas do curso de licenciatura em dança¹⁰, quando precisam planejar uma aula de dança que atenda à demanda dos adolescentes repletos de referências midiáticas de dança. Ou ao partirem para seus estágios querendo estruturar conceitos de corpo e arte, enquanto as turmas queriam dançar o *Bonde do Tigrão*¹¹. Podia verificar isso também na naturalidade com que minha prima encara o fato de seu filho de 5 anos, ainda não-alfabetizado, saber a coreografia e as letras das músicas, em inglês, do filme *High School Musical*, cujo DVD ele assistia pelo menos duas ou três vezes por dia. Podia também perceber o número de conhecidos que entraram no *YouTube* para se divertir, conferindo a *Dança do Siri*¹² e a *Dança do Quadrado*.¹³ Podia me intrigar com a intimidade dos adolescentes dançando nas praças de diversão dos *shoppings centers* em legítimas máquinas de dançar.

Ocorrência 6: *Numa tarde de outono de 2007, na área de diversões eletrônicas do Shopping Iguatemi, de Porto Alegre, dois adolescentes disputam quem consegue a maior pontuação seguindo os passos e a música do Pump It Up!, sob o olhar de uma atenta platéia de outros adolescentes ao redor.*

⁹Disponível em: <<http://saude.terra.com.br/interna/0,,OI1411705-EI1498,00.html>>. Acesso em 20 mai. 2006.

¹⁰ Refiro-me às alunas da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs/Fundarte) no qual leciono.

¹¹ Grupo de funk carioca que obteve sucesso com músicas como *Cerol na mão* e *Tchuthuca*, em 2001.

¹² Dança bem humorada, popularizada no programa *Pânico na TV!*, da Rede TV.

¹³ Dança que ganhou repercussão nacional hoje no programa *Caldeirão do Huck*, na Globo. A *Dança do Quadrado*, com música homônima, foi criada por Sharon Aciole com objetivo de animar turistas nas praias de Porto Seguro, no verão de 2007. No *YouTube* a coreografia aparece dançada por um trio, os *Dez Necessários*, no qual um deles é um anão. A coreografia consiste em solicitações de movimentos sugeridos pela letra “Zidane, no seu quadrado (2x)/ Cicarelli no seu quadrado (2x)/ Matrix, no seu quadrado/Robinho no seu quadrado (2x)/ Eu disse Ado, cada um no seu quadrado”. No dia 14 mai. 2008 o vídeo tinha mais de 7 milhões de exibições.

Nestas ocorrências, mais do que sintetizar, em certa medida, as diferentes inserções que a dança passa a ganhar no cenário midiático, **procurei traduzir a sensação de como este universo chega até mim: de maneira múltipla, contínua e imbricada**. Notei isto, com maior ênfase, ao tentar escolher uma cena para sinalizar meu universo investigativo. Verifiquei a impossibilidade de definir “a mais representativa”, por perceber que o meu objeto de pesquisa não se configurava no singular, mas no plural e num plural que muitas vezes se cruza, se mistura, se sobrepõe, se complementa, e até mesmo se contradiz.

Ocorrência 7: *Um musical na favela do Rio de Janeiro./Cerca de 500 bailarinos de diferentes comunidades do Rio passaram pelos testes de dança./Apenas 50 foram selecionados./Os 32 que compõem o corpo de baile ensaiaram durante seis meses as coreografias do longa-metragem de Lucia Murat:/Maré: nossa história de amor.*

Abertura do *making off* do filme, lançado no primeiro semestre de 2008.

Gradualmente comecei a perceber que nestas ocorrências, e num bom número de outras que proliferam na mídia, esboçavam-se **lições de dança dos nossos tempos**. Isto estava explícito tanto nas inúmeras orientações de como se dançar essa e aquela dança, como em outros tantos significados que parecem estar “colados” nestas regras, normas e orientações de se dançar numa particular política e economia de corpos que dançam na cena pós-moderna.

A idéia de lição está impregnada no imaginário da dança, seja na dança de salão ou no balé, nas danças folclóricas ou na *street dance*. As lições ensinam passos, cada movimento, relações entre os demais participantes da dança, bem como para quem a assiste. Além desta idéia de lição ser muito presente no universo da dança, a definição da palavra *lição*, em inúmeros dicionários¹⁴, remete à *exposição didática; preleção; ensino; exemplo; repreensão*.

¹⁴ Houaiss (2001), Holanda (1988), Luft (1971).

Do senso comum ao universo acadêmico a idéia de lição se colocava como uma possibilidade de operar, pelas questões que vinham me inquietando, como a perspectiva trazida por Larrosa (1998) de entender a lição como uma chamada a leitura, a uma leitura do mundo, com a função de abrir um texto a uma leitura comum. Operação que parecia a mídia estar fazendo com a dança.

O universo de significados expressos pela idéia de **lições** possibilitava abordar esta problemática e entender como antigas e novas lições passam a se articular na mídia. O que me interessava investigar e compreender eram os didatismos coreográficos, as exemplaridades de dança, as advertências para que os corpos dançam, as preleções sobre a dança e as repreensões aos corpos que não dançam, as leituras de mundo que estavam coladas nesse interesse pela dança. Lições expressas:

- nas novas danças que passam a ser apresentadas,
- nos novos circuitos que passam a ter a dança como conteúdo,
- nos novos jeitos de acessar a dança e experienciá-la,
- nos novos arranjos de tradicionais modos de vivenciar a dança,
- nos discursos sobre a dança,
- nas novas formas de se aprender dança que passam a ser praticadas,
- nas novas relações que a dança passa a estabelecer no cotidiano com a economia, a segurança pública, a saúde, a política e outros campos de saber.

É neste sentido que encontrei, especialmente na perspectiva dos estudos de Michel Foucault e Gilles Deleuze e seus desdobramentos teóricos, a entrada para trafegar na investigação destas lições midiáticas de danças. Quando a mídia coloca em cena uma velhinha requebrante e proporciona que uma diversão infanto-juvenil de *shopping center* se transforme em um espetáculo coreografado, pode-se começar a perceber o intrincado jogo de saberes e poderes que operam em um circuito de produção, circulação e consumo de significados de dança na mídia. Um jogo com efeitos sobre as condutas, comportamentos, sonhos e desejos dos indivíduos que tal universo pode configurar.

Pensar sob a perspectiva de **lições** fez-me desenhar melhor a idéia da mídia como um **dispositivo pedagógico** para a dança e ampliar a investigação para as implicações

não apenas da dimensão tecnológica que a mídia vem esboçando para a dança, mas também o seu papel na formação de **sujeitos dançantes**. As lições de dança, que eu percebo, parecem formar não apenas alunos de dança, mas cidadãos que dançam, consumidores dançantes, produtores de dança, foliões virtuais, enfim, configurados pelos novos atravessamentos da dança midiaticizada no nosso cotidiano. Lições que nos vão constituindo, em diferentes graus, como sujeitos dançantes.

Este investimento nos corpos que dançam (ou que podem e devem vir a dançar) estabelece modos de subjetivação complexos, sutis, sedutores. Essas transformações não se restringem ao uso dos novos aparatos tecnológicos. Enquanto bailamos com e na mídia, vamos nos constituindo enquanto sujeitos. Nestas danças e nestes jeitos de dançar, vão se “colando” sentidos culturais. Como me mexo? O que meu corpo revela? Como me coloco no espaço? Com quem danço? Onde danço? Onde estes passos poderiam me levar?

Ao apresentar alternativas para estas questões e, muitas vezes, insistir nesta interpelação¹⁵, a mídia acaba sendo uma instância importante para “educar” os corpos que dançam. A mídia vem se estabelecendo como instância privilegiada na prescrição dos corpos que são autorizados a entrar na dança, das danças que devem ser dançadas, das expectativas e desejos destes corpos que dançam. E não só dos corpos que dançam, como também dos corpos que não dançam, mas gostariam de dançar, ou ainda, dos corpos que não dançam, mas são convocados a dançar. No baile da pós-modernidade cabe estar atento a essas lições de dança midiaticizadas.

1. Construindo o problema de pesquisa

Dentro desse contexto, fui identificando um papel de protagonismo da mídia na configuração deste novo lugar que a dança assume e suas conseqüências na produção de significado, configuração de práticas e comportamentos *de e para com a* dança. Esse

¹⁵ O sentido de interpelação utilizado neste trabalho segue o entendimento de Dal Igna (2005, p.16), que ao referenciar o conceito introduzido pelo filósofo francês Louis Althusser, reconhece que “Os indivíduos, ao mesmo tempo em que são interpelados por discursos, os transformam de acordo com suas histórias de vida, com as posições-de-sujeito que ocupam no instante da interpelação”.

aspecto está presente tanto nos meios que passam a dar um lugar de destaque para a dança, como nas novas formas que estes meios oferecem para vivenciar a experiência de dançar. As lições de dança na mídia não se apresentam apenas no que é dito e mostrado sobre dança, mas também nas maneiras que passam a ser vivenciadas, como o fato de se poder aprender dança pela internet ou de se ter legítimas máquinas de dançar nas quais qual os passos vão sendo guiados.

Aos poucos, fui esboçando várias questões referentes a essas lições. Que corpos são estes apresentados dançando? Que diferenças nas práticas de dança passam a operar midiaticamente? Essa inserção está democratizando a dança? A dança está se homogeneizando? Esses discursos midiáticos estimulam a padronização e/ou a criatividade? Em que grau e medida? Há uma erotização exacerbada da dança na mídia ou *pânico moral*¹⁶ com as danças que passam a frequentar a mídia? A dança na mídia está incentivando a celebração e/ou o consumo desenfreado de danças? Essas e outras questões me levaram a buscar compreender as transformações e suas implicações para se pensar estes novos modos de (des)governar os corpos que dançam.

A aproximação acadêmica com esta temática iniciou com minha dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação intitulada *No embalo do videoclipe: a dança midiaticizada na televisão e a recepção pelo público adolescente*. No processo de investigação, pude perceber a importância da mídia na relação entre a dança e o público adolescente, bem como começar a compreender as mudanças que esta relação implicava nas práticas, usos e sentidos. Aquela pesquisa permitiu entrar em uma parte desse território ao buscar compreender a relação dos adolescentes com a dança nos vídeos. Nela, pude evidenciar este “jeito próprio” de os adolescentes se relacionarem com a dança nos vídeos, com o estabelecimento de diferenciados usos, apropriações, sentidos. Os adolescentes tinham seu próprio acervo de vídeos, no computador ou em CD/DVD, baixavam coreografias da internet. Eles também não dependiam de ver e dançar em festas, ensaiavam e praticavam no quarto e não apenas consumiam estas coreografias, como sabiam lidar com ferramentas de captação, edição e finalização de imagens, mostrando-se aptos a produzirem seus próprios vídeos.

¹⁶ A noção de pânico moral alinha-se aos estudos britânicos dos anos 1970 em trabalhos como Young (1971); Cohen (1971,1980), recuperada por Freire Filho e Heschmann (2005, p.241), para indicar “o processo mediante o qual uma condição, um episódio, um indivíduo ou grupo de pessoas passa a ser encarado como ameaça para os valores e os interesses basilares da sociedade”.

Percebi as diferentes formas de tecnointeração, marcando as experiências dos sujeitos, que, por sua vez, estabelecem táticas para se relacionar com esta matriz, negociando, repudiando, adaptando, aderindo, reinventando. E, ainda que o foco exigido fosse o comunicacional, a questão do aprendizado de dança esteve muito presente naquilo que chamei de *ethos de dança midiaticizado*, com novas temporalidades e espacialidades, novos comportamentos e condutas. Os adolescentes estavam passando a aprender dança no quarto, espaço privado e tão valorizado por eles, e sem a presença de um professor ou dos colegas, corrigindo, criticando, dizendo se está bom ou errado.

Tal pesquisa me permitiu estabelecer algumas referências para começar a entender o fenômeno da midiaticização da dança ao focalizar o gênero televisivo dos videoclipes. Esse foco, contudo, revelou que o fenômeno era mais amplo e abrangente tanto em termos de público como de produtos e artefatos midiáticos que conferiam à dança uma dimensão especial. Isso me indicou a impossibilidade de entender o fenômeno da mídia de maneira isolada. Esta relação extrapolava a fronteira televisiva, mesclando-se com produção em mídia impressa, como revistas, na internet e na indústria fonográfica, entre outros aspectos. Frente a essas constatações, senti necessidade de ampliar a investigação para outros artefatos, circuitos e práticas com o objetivo de poder compreender com mais amplitude o fenômeno da midiaticização da dança, suas implicações e seus sentidos.

Apesar dessas surpreendentes e abrangentes mudanças, a investigação sobre a dança midiaticizada e as lições a ela relacionadas que pude encontrar em minha trajetória como professor e pesquisador era ainda tímida e incipiente, tanto na pesquisa em dança, quanto em educação.

Dentre a produção que comecei a identificar, encontra-se o artigo da então pesquisadora da Escola Superior de Educação Física, Adriana Gehres (2007), intitulado *O que é que eu faço quando meus alunos e alunas só querem dançar como a Xuxa ou a Carla Perez ? Ou das posturas pedagógicas e da construção da identidade da criança e do adolescente diante das danças das mídias*. No artigo, a pesquisadora alerta para as práticas pedagógicas e a construção da identidade de crianças e adolescentes diante do que ela tenta definir como “as danças das mídias”, e do recorrente desconforto e inabilidade de educadores em lidar com esta questão. A outra referência encontrada foi o trabalho de conclusão do curso de Especialização em Dança da PUC-RS, de Alessandra

Silveira, que buscou entender *A influência das danças da música televisiva na construção do repertório de movimentos em crianças de uma escola de Santa Maria*.

Outros artigos como *A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola* (Strazzacappa, 2001) e *As Danças na mídia e as danças na escola* (Sborquia & Gallardo, 2002) identificam a mídia como modelo de padrões coreográficos reproduzidos na escola e como geradora de estereótipos para o corpo que dança.

Todos os trabalhos mais sinalizam do que se debruçam sobre estas mudanças. Mudanças que não são pontuais e que exigem uma melhor descrição e análise no que se refere ao redesenho das experiências em torno da dança na cultura contemporânea. Como este novo jeito de educar corpos que dançam pela mídia vem operando? Isso me inquietava e apontava para necessidade de outro tipo de entrada nessa problemática.

O ensino de dança na sociedade contemporânea clama por uma abordagem metodológica diferente e diferenciada das que hoje conhecemos. Os rápidos processos de transformações sócio-político-culturais, as inovações tecnológicas, as mutações nos conceitos fundamentais de tempo, espaço, corpo não podem mais ser ignorados em sala de aula (Marques, 2003, p.158)

As abordagens metodológicas diferenciadas, que se colocam como um desafio urgente para a área da educação em dança, têm na mídia um aspecto de grande relevância e extrapolam a fronteira da sala de aula. Todo profissional que trabalha com a formação de dança precisa estar atento a essas lições de dança midiaticizadas, tanto nos conteúdos de dança que passam a ser veiculados, como nas implicações nas experiências dançantes que passam a se constituir. Foi ficando evidente para mim que era preciso refletir não apenas sobre o que os alunos estão dançando, mas também sobre as modificações cognitivas, sociais, econômicas, simbólicas e mesmo afetivas que este novo contexto dançante midiaticizado vem possibilitando. Há uma mudança cultural que vem incidindo de maneira avassaladora sobre o que significa dança hoje, especialmente no que diz respeito à sua inserção/conexão em/com nossas vidas.

1.2 Por uma perspectiva teórico-metodológica que não estrague o baile

Para enfrentar este desafio, foi oportuno entrar neste território a partir de perspectivas que podiam articular este intrincado universo, e revelar o emaranhado tecido de múltiplos fios e tramas midiáticos. Como entender a dança sem levar em conta as expectativas geradas nos espectadores por concursos televisionados que podem garantir milhares de reais e visibilidade pública de milhões de pessoas? Programas estes que, por sua vez, movimentam cifras volumosas, seja na sua produção, seja no pagamento de direitos autorais a emissoras multinacionais das quais são copiados. Como entender a dança fora da legião de organizações que passaram a fazer da dança uma forma de resgate social e que ganham destaque em reportagens de jornais, telejornais ou mesmo programas de auditório, além de terem sua própria rede de publicidade em sites e *blogs*? Como entender a dança sem entender a reprodução massiva de coreografias exibidas nos videoclipes de Madonna¹⁷, Shakira¹⁸ e Ivete Sangalo¹⁹? Como entender a dança, hoje, na vida de crianças e jovens, sem considerá-la como produção cultural marcada pela espetacularização e fascínio midiático?

Frente a estas inquietações e percepções, eu não conseguiria iniciar a pesquisa partindo de “qualquer direção investigativa apoiada na admissão de um lugar privilegiado que ilumine, inspire ou sirva de parâmetro para o conhecimento”. (Costa, 2004, p.13). Por isto me senti à vontade para dialogar com autores como Stuart Hall, Douglas Kellner, Nestor Garcia Canclini, George Yúdice, Michael Foucault, Gilles Deleuze, Michael Hardt e Antonio Negri entre outros que possibilitam amplo tráfego entre saberes, poderes, significados, bem como o fluxo por pavimentos que ligam as culturas, sejam elas televisivas, periféricas, juvenis, tradicionais, folclóricas, artísticas, populares, midiáticas. E foi dentro desta perspectiva que busquei conceitos determinantes para pensar esta problemática como: **cultura, pós-modernidade, midiaticização, consumo, sujeito, discurso, dispositivos pedagógicos, governo,**

¹⁷ Cantora, bailarina e atriz estudiosa-unidense, considerada a “Rainha do Pop”. Ela já vendeu mais 280 milhões de discos na sua carreira com sucessos como *Like a virgin*, *Vogue* e *Hung Up*.

¹⁸ Shakira é a cantora e compositora colombiana vencedora de três prêmios Grammy e que mescla elementos latinos e árabes em suas coreografias e canções de sucesso como *Pies Descalzados* e *Hips Don't Lie*.

¹⁹ Ivete Sangalo é cantora brasileira que despontou da *axé music* da Bahia para universo da música pop, que costuma fazer multidões dançarem em seus *shows* com sucessos *Festa*, *Berimbau metalizado* e *Abalou*.

sociedade de controle, Império, multidão e biopoder, articulados com a **dança** e com a **educação**.

Desejos e cifrões, resgate social e realização profissional, vibração e romantismo, sensualidade e audiência. Estes são alguns dos aspectos que precisavam ser levados em consideração ao se pensar as lições de dança que a mídia profere na cultura contemporânea. É possível perceber, nestas lições, estratégias para o governo de sujeitos. Governo entendido como um processo de se produzir pessoas de determinado tipo. Os corpos que dançam no baile da pós-modernidade parecem estar sendo moldados neste cenário midiático. Um cenário que pode se mostrar eficaz no governo, assim como nas possibilidades de deslizar pela trama de poder instaurada pela mídia. Por isso minha opção por agregar o prefixo *des*, para marcar a tensão existente. Pensar em corpos (des) governados, mantém a ambivalência permanente entre estratégias de captura, escape, recaptura, reinvenção e metamorfoses dos corpos que dançam na mídia.

Mergulhar nesta problemática exige “um modelo teórico baseado na articulação de vários e distintos processos cuja interação pode levar a resultados contingentes e variáveis” (Du Gay et al., 1997, p. 2-3). É neste sentido que percebi a perspectiva dos Estudos Culturais como indispensável para me movimentar neste contexto e buscar compreendê-lo, tanto teórica quanto metodologicamente. A complexidade da problemática de pesquisa exigiu a articulação de enfoques teóricos e metodológicos, postura adequada e consistente que vêm marcando processos investigativos dos Estudos Culturais. Processos que, na sua “guerra contra o cânone”, como ressalta Costa (2004), permitem que o pesquisador possa se lançar na construção de uma base teórica inventiva e rigorosa, sensível a seu objeto de pesquisa. Foi nutrido por este contexto que pretendi encontrar uma escrita coerente com estas escolhas e que pretendo convidar a bailar não apenas os colegas do meio acadêmico, como os interessados na temática e que não necessariamente dominem as “senhas” de acesso ao código que ainda prevalece na produção textual acadêmica. E aqui registro minha contínua tensão em uma escrita científica, jornalística, artística, poética. Uma escrita de quem já produziu relatórios científicos sobre a extração de metil-etil piridinas, de quem buscou a objetividade dos fatos noticiosos, de quem experimentou o sabor da literatura.

A partir destas questões e perspectivas de pesquisa, procurei organizar meu trabalho, estabelecendo como **objetivo central** investigar e mostrar as lições de dança que a mídia vem configurando e suas estratégias de governo (ou desgoverno) dos corpos na pós-modernidade. Para isso será necessário:

- localizar as ocorrências de dança na mídia;
- analisar de que forma estas danças são apresentadas;
- investigar como se configura essa nova produção midiática de dança nas suas diferentes linguagens e suportes tecnológicos;
- investigar como se estabelecem novas formas de circulação e consumo destas danças midiáticas;
- investigar as estratégias de controle envolvidas no cenário midiático da dança;
- investigar e analisar as estratégias de discurso e agenciamento de significados destas danças midiáticas.

A relação da dança com a mídia vem redesenhando o universo simbólico e material que as envolve. Ao centrar-me no objetivo de investigar as lições de dança midiáticas, mergulhei num território pouco explorado e de importância primordial para se pensar dança e educação. O desafio de qualquer educador em dança hoje passa essencialmente pela capacidade de percepção da dança em uma cultura que traz complexas relações de produção, circulação e consumo que não se limitam a questões estéticas. Compreender o papel da mídia neste processo se coloca de maneira indispensável para poder constituir perspectivas educacionais para dança, que não renequem o contexto da cultura contemporânea no qual os alunos estão mergulhados e com o qual estão constantemente interagindo.

Se, num passado que remonta ao século XV, os manuais de dança ensinavam o quê e como dançar nas cortes européias, hoje a mídia mostra sua eficácia em também desempenhar tal função. Ela profere diariamente lições de dança. E aqui ressalto que o termo *lições* não se restringe à idéia de “educar” consumidores de dança, mas também de lições para quem se propõe analisar a cultura contemporânea. Lições expressas na capacidade de incorporar manifestações populares vistas muitas vezes com desconfiança por uma elite acadêmica que torce o nariz para tais fenômenos. Lições expressas também no espaço para o prazer e a diversão dos corpos requebrantes, visto a tradição de um

racionalismo que colocou o corpo em um patamar inferior ao do pensamento e ao da cultura letrada. Enfim, as lições de dança midiaticizada extrapolam as de etiqueta para se dançar na corte. No baile da pós-modernidade os salões se ampliam, assim como o elenco, o repertório coreográfico e os sentidos desta festa promovida pela mídia.

Com este objetivo esbocei esta tese em quatro capítulos. No primeiro, *Na dança das perspectivas teórico-metodológicas*, aponto as possibilidades investigativas que os Estudos Culturais em Educação, na sua vertente pós-estruturalista, trazem para minha pesquisa. Neste capítulo procuro também apresentar a articulação de conceitos com os quais operarei para investigar e analisar as relações de poder e de subjetivação que a mídia vem configurando. Para isso, foram fundamentais as contribuições foucaultiana e deleuziana, bem como seus desdobramentos referentes às relações poder/saber vinculadas com o corpo e com a população.

No Capítulo 2, *Entrando nessa dança: aprendendo com a mídia*, desenho o *ethos* pedagógico perceptível em inúmeras histórias de dança, começando a alinhar lições que alimentam o imaginário contemporâneo e a pensar a idéia de lições de dança na mídia. Este percurso permitiu com que eu fizesse um ensaio exploratório, operando com os conceitos que apresentei no capítulo anterior, e que foi fundamental para perceber as lições de dança que apareciam na mídia.

Em *Improvando passos*, Capítulo 3, apresento minha proposta de construção metodológica, o *corpus* da pesquisa, os focos de análise, bem como a defesa de uma escrita mais próxima da vida sem com isso reduzir o potencial analítico do seu conteúdo.

Dez lições de dança na pós-modernidade é o quarto capítulo, no qual busco identificar as lições que parecem recorrentes no universo midiático contemporâneo, operando com os conceitos trazidos e buscando perceber os matizes das estratégias e táticas das lições de dança midiaticizadas.

No capítulo de encerramento *Desaprendendo a dançar* procuro, menos do que concluir, fazer a articulação das análises das dez lições de dança na mídia, indicando percepções e conexões, no sentido de compreender nelas estratégias de gestão da vida contemporânea.

Capítulo 1

NA DANÇA DAS PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Ao buscar referenciais para investigar e mostrar as lições de dança que a mídia vem configurando e suas estratégias de governo (ou desgoverno) dos corpos na pós-modernidade procurei enfrentar este desafio, tensionando sempre com meu objeto de pesquisa. Foi neste movimento que busquei definir e articular conceitos, com o intuito de ter ferramentas teóricas que me possibilitassem analisar meu objeto de pesquisa, um objeto plural e dinâmico.

Corpos, movimentos, imagens, desejos, vontades, necessidades. A dança midiaticizada na pós-modernidade trouxe novas possibilidades e demandas para a dança e para o corpo que dança. Isso fez com que a dança e o corpo estivessem sujeitos às configurações articuladas por esta cultura, que investe em singulares lições de dança. Novos corpos e velhos corpos ressignificados, novas danças e tradicionais modos de dançar dividem a cena. Novas formas e novos meios de expressão e de recepção para a dança, novos elementos para o consumo, novos cenários para vinculação e significação ganharam relevo.

Para dar conta de tantas solicitações, o cardápio cultural se ampliou e com eles os formatos das lições de dança na mídia. Imagens, sons, artefatos, práticas: figurinhas do filme *High School Musical*, videoclipes de Madonna, CD do *Babado Novo*²⁰, matrizes coreográficas do folclore nordestino em minissérie da TV Globo, videogames, *blogs*, *sites*. Inúmeras matrizes culturais passam a entrar em jogo e desafiar os binarismos entre global/local, erudito/popular, estrangeiro/nacional, arte/entretenimento.

Logo percebi que entrar nessa dança envolve um trânsito por muitas vias, e que tráfegar por esta cultura midiaticizada exige analisar e entender estas vias e seus fluxos. Vias e fluxos que acabam por estabelecer um circuito que Du Gay e pesquisadores dos Estudos Culturais, como Stuart Hall, sensivelmente denominaram *circuito da cultura* (Du Gay et al., 1997). Circuito constituído por uma complexa engenharia de trânsito simbólico e material que envolve: representação, identidade, produção, consumo e

²⁰ Banda de sucesso do carnaval de Salvador, na Bahia, criada em 2001 e que vem se destacando no mundo da música pop, com sucessos dançantes interpretados pela cantora Cláudia Leite.

regulação. Atento a como se configura esse circuito, vim, mais do que reproduzi-lo em uma análise de produtos midiáticos ou artefatos específicos, buscar pistas para me guiar no trânsito pelas lições midiáticas de dança.

Em função disso, é que começo fazendo uma reflexão referente aos Estudos Culturais e seus desdobramentos na Educação, nos quais encontrei um caminho fértil e consistente para tentar buscar posturas acadêmicas e éticas possíveis para pensar as relações entre dança, mídia e educação. Busco, primeiramente, portanto situar minha pesquisa dentro da perspectiva dos Estudos Culturais e apresentar conceitos que ajudaram a compor essa trajetória.

Num segundo movimento teórico, busquei avançar na articulação do conceito de midiática e de como tal processo possibilita as estratégias de operação de um *dispositivo pedagógico midiático*. Um dispositivo que opera com processos e estratégias de *subjetivação* e *governamento* e aponta para a necessidade de entender como estão envolvidas questões relativas ao *biopoder* e à biopolítica nos tempos atuais. Tempos intrincados e complexos que solicitam combinar a perspectiva de Foucault e Deleuze quanto à noção de biopoder e a possibilidade de pensá-lo a partir das mudanças que se colocam frente à *sociedade de controle*, vinculada ao conceito de *Império*, trazido por Hardt e Negri.

A partir destas articulações, procurei analisar então a esfera da produção e do consumo, pretendendo sublinhar as maneiras como a mídia passa a produzir significados sociais para a dança e passa a fazer circular este universo simbólico por meio das estratégias midiáticas. Estratégias que envolvem diferentes interações dos sujeitos com o universo simbólico disponibilizado pela mídia.

1. Estudos culturais em educação: uma perspectiva para se aproximar da dança

Minha trajetória como coreógrafo, pesquisador, professor universitário e gestor público na área da dança sempre me deixou em um lugar repleto de ambivalências. Eu analisava, de um lado, as questões icônicas da dança com subsídios semióticos, de outro coordenava a *I Mostra de Dança de Rua de Porto Alegre*; por um lado ensinava sobre o

nascimento do balé clássico na corte de Luis XIV, por outro, dançava a *Ragatanga*²¹ com os alunos de uma escola pública no Bairro Restinga; por um lado me divertia numa festa *rave*, por outro me emocionava com a dança-teatro de Pina Bausch²². Por um lado assistia a videoclipes da Beyoncé²³ e Madonna e por outro ministrava um laboratório de videoarte. Esta coleção de polarizações, colocadas muitas vezes como opostas ou incompatíveis me sinalizam para um cenário que se mostrava complexo e provocativo relacionado à cultura contemporânea e, em especial, às condições singulares como a dança vem se apresentando.

Ao longo dos anos, percebi que aquilo que poderia se apresentar para alguns como um conjunto de práticas e vivências ambivalentes ou mesmo repletas de contradições inconciliáveis (para as quais alguns colegas artistas, educadores e acadêmicos torciam e ainda torcem o nariz), se delineava como fundamental para o entendimento e o desenvolvimento de questões pedagógicas/artísticas da dança nos tempos atuais. E friso meu entendimento do imbricamento permanente entre pedagogia e arte, por não conseguir entender práticas de ensino em dança que não levem em conta aspectos da criação, assim como não consigo entender qualquer processo artístico que não precise pensar em aspectos da formação deste corpo que dança. Portanto, estas experiências diversificadas e extremadas, em certo sentido, permitiram a constituição de novas práticas pedagógicas em meu trabalho como professor, para ajudar a pensar mudanças nas políticas públicas para área da dança junto à Prefeitura de Porto Alegre, bem como aguçaram o exercício ético/estético enquanto criador de dança.

Frente a esse quadro dinâmico e multifacetado, ficaria difícil eu partir para uma jornada de pesquisa em dança e educação sem levar estas percepções em consideração. Percepções que não sintonizavam com uma série de crenças presentes em inúmeros paradigmas de pesquisa, como os que ainda acreditam em pavimentos separados entre alta e baixa cultura, em ideais de identidades rígidas e permanentes, em objetos de

²¹ Sucesso musical da banda Rouge, lançado em 2002 e que popularizou a coreografia homônima. A canção é uma versão em português da canção "The Ketchup Song" do grupo espanhol Las Ketchup.

²² Pina Bausch é coreógrafa e dançarina alemã, diretora da Tanztheater Wuppertal que ganhou reconhecimento mundial com obras de dança-teatro como *Cravos* (Nelken, 1982) e *Sobre a montanha ouviu-se um grito* (*Auf dem Gebirg hat man ein Geschrei gehort*, 1984).

²³ Beyoncé Knowles é cantora e atriz estadunidense, vencedora de dez prêmios Grammy. Foi integrante do grupo *Destiny's Child*. Alguns dos seus sucessos musicais são *Crazy In Love* e *Naughty Girl*. Recentemente ela participou dos filmes *A pantera cor-de-rosa* (*The Pink Panther*, 2006) e *Dreamgirls* (2006).

pesquisa menos válidos por serem símbolo do gosto popular e/ou midiático, em uma perspectiva que leve em conta a idéia de pureza das coisas.

Para buscar compreender esta intrincada trama midiática na qual a dança vem se configurando, e suas lições em tempos pós-modernos, eu precisaria poder bailar por conceitos e perspectivas teórico-metodológicos que permitissem movimentos em direção ao meu objeto de pesquisa. E aqui uso o termo *bailar* não apenas como metáfora, mas também por pertencer ao universo semântico do meu objeto de pesquisa, remetendo a toda leveza e agilidade que só é possível a um bom bailarino com firmeza e precisão de movimentos. Precisão não no sentido de exatidão, mas do entendimento de saber onde se pisa e como se pisa. Ou melhor, de que cada passo é sempre uma reavaliação do chão onde se pisa, do espaço para se deslocar, de quem divide a pista ou o palco com a gente e de quem assiste a esta dança.

Faço esta introdução por acreditar que possa ser a melhor maneira de justificar minha opção pela linha de pesquisa dos Estudos Culturais, que guiou a investigação. Na perspectiva dos estudos de Raymond Williams, Stuart Hall e Nestor Garcia Canclini fui encontrando inicialmente espaço e abertura para dar entrada neste baile e descobrindo os reflexos nos trabalhos, na área da educação, de pesquisadores como Henry Giroux, Douglas Kellner, Alfredo Veiga-Neto, Marisa Vorraber Costa, Rosa Maria Bueno Fischer, Elisabeth Garbin, Maria Lúcia Wortmann, entre outros.

E, mais do que esta entrada, encontrei também a abertura para a busca de referenciais e abordagens para tentar dar conta de meu objeto de estudo. Seja ao recorrer a Friedrich Nietzsche, Mikhail Bakhtin, Terry Eagleton, Charles Sanders Peirce e outros pensadores que sejam convidados e possam ajudar a enfrentar o compasso deste baile. E foi assim que fui me aproximando da contribuição teórica de Michel Foucault e Gilles Deleuze e os desdobramentos que vêm trazendo para a pesquisa em educação.

Esta possibilidade advém talvez do fato de o campo dos Estudos Culturais caracterizar-se “por não ser – e não querer ser – um campo homogêneo e disciplinar” (Costa, 2004, p.39). O caráter não-disciplinar e até mesmo indisciplinar me fez sentir à vontade para enfrentar os desafios de construir criativa e rigorosamente minhas estratégias de pesquisa, ao invés de me enquadrar a todo custo em esquemas teórico-metodológicos já estabelecidos e que pouco colaborariam no entendimento das peculiaridades da dança na mídia e suas conexões com a educação na sociedade

contemporânea. Como apontaram Nelson, Treichler e Grossberg, por necessidade desta posição, os Estudos Culturais “estão abertos a possibilidades inesperadas, inimaginadas ou até mesmo não-solicitadas” (1995, p.11).

E aqui acredito ser importante sublinhar mais uma vez que esta heterogeneidade não implica em “qualquer coisa”, como enfatiza Costa (2004). O que poderia ser fragilidade se coloca como condição necessária para os objetos com que se trabalha e, portanto, como rigorosa escolha. Escolha que exige constante avaliação, como também acontece em qualquer performance em dança. O constante tensionamento entre reflexão e investigação cria as possibilidades operacionais dos Estudos Culturais, o que fez Giroux (1997) alertar que este caminho exige mesmo uma práxis contra-disciplinar.

Além deste aspecto, os Estudos Culturais vêm permitindo olhar para objetos “menos nobres”, condição essencial para meu recorte investigativo. Como poder falar de dança, hoje, sem notar a dimensão que ela assume nos videoclipes, programas de auditório televisivos, na publicidade, nos bailes *funks*, no *orkut*, nos *blogs*, no *YouTube*. É este cotidiano atravessado por estas imagens e práticas de dança que preciso acessar e “os Estudos Culturais têm estado há muito tempo preocupados com o terreno cotidiano das pessoas e com todas as formas pelas quais as práticas culturais falam a suas vidas e de suas vidas” (Nelson, Treichler e Grossberg, 1995, p.27).

De novo, eu senti a coerência de optar pelos Estudos Culturais, uma vez que estes objetos não são desautorizados para a pesquisa. “Os estudos culturais, considerando novos objetos (isto é, necessariamente não-canônicos) e os inserindo em uma visão relacional e não hierárquica, estimulam um questionamento das premissas das práticas educacionais e políticas dominantes” (Giroux, 1997, p.185).

O universo midiático da dança na sociedade contemporânea precisa ser encarado desta maneira, com o propósito de eu poder trabalhar com objetos que a compõem – sejam eles, para muitos, bizarros, estranhos, escorregadios – e poder estabelecer as relações que daí se articulam. Uma articulação entendida, na concepção apresentada por Hall (1996), sob a forma de conexões não-determinadas, mas principalmente como “uma forma de descrever o processo contínuo de separação, realinhamento e recombinação de discursos, grupos sociais, interesses políticos e estruturas de poder numa sociedade (Nelson, Treichler e Grossberg, 1995, p.21). É sob este prisma que se pode compreender de que maneira se estabelecem estas conexões, de

desarticulação, de re-articulação, de negociação, de reprodução e mesmo de invenção no território da dança midiaticizada e suas lições.

Além dos aspectos já levantados, os Estudos Culturais partem de uma premissa que não compactua com a idéia de uma cultura fixa, única e imutável. Aliás, pensa em cultura no plural, outra condição vislumbrada em meu universo de pesquisa. Como Giroux (1997) e Canclini (1998) expressam, é preciso promover a quebra da convicção do caráter permanente da cultura, e da percepção de seu contínuo processo de transformação. Canclini inclusive faz uma sensível argumentação para mexer em temas delicados como o folclore e a cultura popular, enfatizando a impossibilidade de serem entendidos dentro de parâmetros de pureza, essencialidade, imutabilidade. A cultura se faz no social e o social se constitui também na vida cotidiana, dinâmica e mutável.

Quando tratamos de culturas não temos objetos que possamos pensar, como na química e física, em CNTP (Condições Normais de Temperatura e Pressão). A cultura não pára quieta para ser estudada e analisada, queiramos ou não. Por mais fiel que se possa ser a uma tradição, como procuram ser as danças folclóricas recuperando trajes, matrizes musicais e coreográficas, já não são mais os mesmos corpos que dançam, nem o mesmo som que ouvem (em CD/DVD), nem o mesmo material que vestem e calçam, nem o mesmo ar que respiram, nem os mesmos alimentos que comem. O passado não se faz presente, por mais que evocá-lo possa ser muitas vezes necessário e importante.

Assumir esta contingência da cultura foi condição para eu não enfrentar equivocadamente a problemática de pesquisa. Em consequência disso, não estive à procura de grandes verdades e assertivas universais que dessem conta e explicassem de maneira geral e definitiva o que acontece na dança midiaticizada e sua constituição de significados sociais, mas sim, de assumir as limitações que tais objetos impõem e as possibilidades de entendê-los de maneira sempre parcial, provisória e incompleta.

E aqui assumo as contribuições que a perspectiva pós-moderna vem trazendo aos Estudos Culturais. Contribuições menos restritas à identificação de pós-modernidade como uma época ou período, e mais alinhadas quanto às possibilidades de reflexão e intervenção que esta perspectiva assume. Na sua condição de estar constantemente problematizando as verdades do mundo, que assume o caráter contingente de qualquer verdade e permite “pensar e experimentar novos arranjos e novas práticas sociais que podem melhorar nossas condições de estar no mundo” (Veiga-Neto, 2004a, p.47).

E é desta forma que estas abordagens permitem nos aproximarmos de um universo de cambiantes alianças, exigindo que se invista em análises conjunturais, histórica e contextualmente entendidas na sua especificidade. É assim que os Estudos Culturais apresentam inúmeras pesquisas preocupadas “com as inter-relações entre domínios culturais supostamente separados (Nelson, Treichler e Grossberg, 1995, p.27). E é a partir desta condição que os Estudos Culturais permitem entender todo este universo de vivências, práticas e discursos de e sobre dança como um “modo de falar do mundo”.

Compartilho a concepção de que “o mundo é um texto e nele é preciso inscrever ainda muitas histórias sobre as identidades” (Costa, 2004, p.89). Os Estudos Culturais nutrem este processo e o desafio de “lidar com as disputas sobre diferentes ordens de representação, formas conflitantes de experiência cultural e visões diversas do futuro” (Giroux, 1997, p.192). Quando se vê dança, quando se dança, quando se fala de dança se está estabelecendo formas de autorizar e legitimar grupos, corpos, saberes. E toda mudança que vem operando em torno da dança pode revelar intrincados jogos de dominação e resistência, de interação e submissão, de inventividade e conflito, mas também de legitimação de matrizes até então desvalorizados, de prazeres amordaçados. São estes múltiplos matizes que precisam ser investigados de maneira ampla e coerente com a condição que se configura pela dança na mídia.

Nesse sentido, os Estudos Culturais vêm contribuindo para o entendimento de que estudar a educação não é estudar apenas o que está dentro das fronteiras da escola. Tal perspectiva pareceu-me fundamental, especialmente no que diz respeito à sinalização que fazem Giroux, Kellner, Steinberg e Kincheloe, ao chamar a atenção sobre como estamos envoltos em pedagogias culturais. Entendendo como pedagogia cultural aqueles lugares onde o poder é organizado e difundido, incluindo-se “bibliotecas, TVs, cinemas, jornais, revistas, brinquedos, propagandas, videogames, livros, esportes” (Steinberg e Kincheloe, 2001, p.14). Os novos modos e sentidos que a dança vem ganhando estão nesta variedade de materiais, artefatos, práticas e discursos. Meu intuito foi o de dançar por estes salões e palcos, por um lado tão vastos na era global, e, por outro lado, tão pequenos e singelos nos microcosmos particulares e privados, como pode ser o do quarto de um adolescente que descobre os primeiros passos de dança num vídeo do *YouTube*.

Foi neste universo que pretendi procurar estes modos e sentidos, não para afirmar como a dança é hoje, não para afirmar a verdade das imagens e cenas de dança na televisão, na internet, nos shoppings, nas escolas, mas sim as “condições de sua construção e os seus efeitos sociais” (Nelson, Treichler e Grossberg, 1995, p.19). Analisar a problemática das lições de dança na mídia, sob o enfoque dos Estudos Culturais, possibilitou a compreensão não apenas de que danças estão sendo publicizadas, mas quais leituras de mundo elas expressam e as relações que estabelecem com os indivíduos, com as suas experiências do mundo e de si. Nunca esquecendo “que a dança é uma arma poderosa para compreender, criticar e recriar o mundo que nos rodeia” (Marques, 2003, p.146) e que a dança na mídia amplia de maneira vigorosa o alcance e os efeitos desta “poderosa arma”.

Este foi o começo de um percurso que, como frisei anteriormente, se torna urgente para mim enquanto criador, professor e gestor público de dança. As relações entre dança e mídia não estão restritas à esfera do entretenimento, mas à efetivação de inúmeras estratégias de afirmação e exclusão simbólica de sonhos e de lutas, da nossa constituição enquanto sujeitos.

O desafio pedagógico para os Estudos Culturais consiste em analisar a forma como a linguagem funciona para incluir ou excluir certos significados, assegurar ou marginalizar formas particulares de se comportar e produzir ou impedir certos prazeres e desejos (Giroux, 1995, p.95).

Dividi este desejo ao longo dessa pesquisa: o de enfrentar o desafio pedagógico de pensar a dança na mídia. E de enfrentar esse desafio entendendo que compreender este problema de pesquisa é contribuir para novas perspectivas de reflexão e para a possibilidade de buscar novas alternativas de ação na área da dança-educação.

2. Miatização: uma nova condição para se bailar

A mídia vem promovendo um agitado e complexo baile. Na interface com televisão, internet, máquinas de dançar, videogames, revistas, cinema, eu venho percebendo as transformações em relação à dança, e as lições que passam a ser

proferidas. Ao longo do século XX, as novas tecnologias midiáticas passaram a ter um papel irrefutável e estratégico na forma de experienciar o mundo. Isso não significa dizer que a existência fora da mídia está invalidada, mas sim que fica de fora do amplo e diversificado espectro que ela abrange e das relações potentes que promove. Mesmo que uma parcela da população não tenha acesso direto a estas tecnologias, são por elas afetadas ou sentem os ecos da publicidade, da moda, do cinema, da televisão, do rádio, da internet e outras formas de solicitação midiáticas da contemporaneidade. Uma emblemática história costuma ser contada nas aulas de Comunicação para destacar o fenômeno midiático. Nela, dois amigos se cruzavam pelo corredor do prédio e um diz para o outro: *Preciso falar contigo. Quando chegar em casa, te mando um e-mail.* Por mais extremado que o exemplo possa ser, ele delinea os contornos destas transformações que as novas tecnologias vêm operando e dos novos modos de interação que surgem. O conceito de midiatização surge frente a esta aceleração dos processos de interação possibilitados pelas tecnologias de comunicação, que implicam na gestão social e na interpelação das singularidades do sujeito. Investigar a mídia, é investigar as maneiras de sermos e estarmos no mundo hoje.

Eliseo Verón (1997), ao procurar definir o conceito de midiatização, elaborou um esquema para o entendimento do jogo de imbricamento entre mídia, instituições e atores individuais. Está presente no esquema a proposição de que as novas tecnologias de comunicação não apenas aceleram e ampliam as possibilidades de circulação de mensagens, mas que também introduzem diferentes possibilidades à sociabilidade. Por sua proposição, esquemática, ele fornece um panorama macroscópico que traz a problemática da midiatização para cena, aponta sua relevância e os lugares de intersecção, mas não dá o foco nas implicações e interações promovidas. Será preciso uma aproximação mais minuciosa no que confere especificidade a estas interações, como num *zoom in*.²⁴

As novas tecnologias configuram novas e diferentes formas de experienciar a dança. Diferenças que remetem às novas formas expressivas e aos novos cenários de vínculo com as pessoas entre si e com o mundo, configuradas pela mídia.

²⁴ Movimento de lentes da câmera de vídeo que permite a aproximação e o conseqüente detalhamento de sujeitos, ações e espaços.

Como observou Maria Cristina Mata (1999), ao tratar do conceito de *mediatização*, estamos diante de:

uma nova matriz para produção simbólica dotada de um estatuto próprio e complexo que tanto funde anteriores modos de interação com novas formas expressivas, antigos circuitos de produção com novas estratégias discursivas e de recepção (p.82).

O fenômeno de mediatização, portanto, envolve em seu processo: interações, novas formas expressivas, produção e consumo. Esta conceituação avança no sentido da compreensão da complexidade de tal realidade, apontando para aspectos fundamentais da investigação da dança na mídia, ao reconhecer que se tem:

- Uma matriz simbólica própria configurada na produção midiática;
- novos circuitos de tráfego e de acesso a esta matriz;
- estratégias de consumo;
- e um processo relacional, expresso pela interação destes elementos.

Assim entendida a mediatização, pode-se pensar a dança na mídia como uma outra matriz simbólica, que difere das tradicionais matrizes de dança praticadas nas festas e nos palcos, ainda que a mídia se alimente destas matrizes. Esta matriz de dança mediatizada é consumida e vivenciada de maneiras distintas, seja na privatização da experiência dançante, seja na globalização de danças locais, seja na mescla de referências coreográficas processadas em inúmeros artefatos midiáticos.

Ainda que não trabalhe com o conceito de mediatização, Martín-Barbero recupera a mesma noção trazida por Mata, ao apontar que

a tecnologia remete hoje não a uma novidade de alguns aparatos, senão a novos modos de percepção e de linguagem a novas sensibilidades e escrituras. O que a trama tecnológica introduz em nossas sociedades não é tanto uma quantidade inusitada de novas máquinas, senão um novo modo de relação entre os processos simbólicos – que constituem o cultural – e as formas de produção e distribuição de bens e serviços (Martín-Barbero, 2002a, p.55).

O conceito de mediatização, portanto, faz com que seja essencial pensar a problemática da comunicação articulada com a problemática cultural. Este entendimento vem ao encontro da perspectiva dos Estudos Culturais em Educação. As mudanças

promovidas pela mídia colocam comunicação e cultura como um binômio essencial para a sua compreensão.

Neste sentido é que Muniz Sodré (2002) vai referir-se à midiatização como *tecnocultura*, implicando-a na transformação das formas tradicionais de sociabilização a partir de uma “nova tecnologia perceptiva e mental” (Sodré, 2002, p.27), que reorganiza as possibilidades dos sujeitos se perceberem, perceberem o mundo e articularem suas relações. O autor postula que a midiatização é uma “tecnologia da sociabilidade”, com uma qualificação cultural própria. E esta qualificação é que pretendo compreender, entendendo de que maneira se dá esta “*telerealização das relações humanas*” (Sodré, 2002, p. 21).

Este entendimento encontra ecos na perspectiva pós-moderna que aponta para as transformações que a cultura contemporânea vem promovendo. Em duas obras referenciais, *Condição pós-moderna*, de David Harvey, e *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, de Frederic Jameson, aparece com muita nitidez uma sensação que sempre foi muito presente para mim: a de que as mudanças que vinham se operando na cultura, promovidas pelos avanços tecnológicos, pela consolidação da sociedade do consumo, pela globalização, estavam engendrando uma profunda mudança na “estrutura do sentimento”, como sugere Harvey (1993) e que afetam a própria “estrutura da psique”, como ressalta Jameson (1996).

O fenômeno do cinema e da televisão indica de maneira explícita tais mudanças. A estreita relação entre dança e cinema se estabeleceu quase junto com o nascimento da sétima arte, ainda no final do século XIX, em experimentos de Thomas Edison (EUA), George Méliès e os Irmãos Lumière (França), e dos Irmãos Skladanowsky (Alemanha). Do seu nascimento aos musicais de Hollywood, de fenômenos como o da moda discoteca, com *Embalos de sábado à noite (Saturday Night Live)*, à recente “febre” de dança em filmes como *Chicago* ou *HairSpray*, o cinema fez uma verdadeira revolução no modo de produzir, circular e conseqüentemente de se perceber essa produção, com possibilidades de se assistir a bailarinas dançando sob o ponto de vista do piso do salão de baile ou de assistir apenas a seus pés e pernas movendo-se (como fez o diretor Busby Berkeley já na década de 30), ou ainda, em coreografias todas embaralhadas pelos cortes e montagem. O tempo, o espaço e o próprio corpo se fragmentam e se reconfiguram, em uma complexa mudança de percepção.

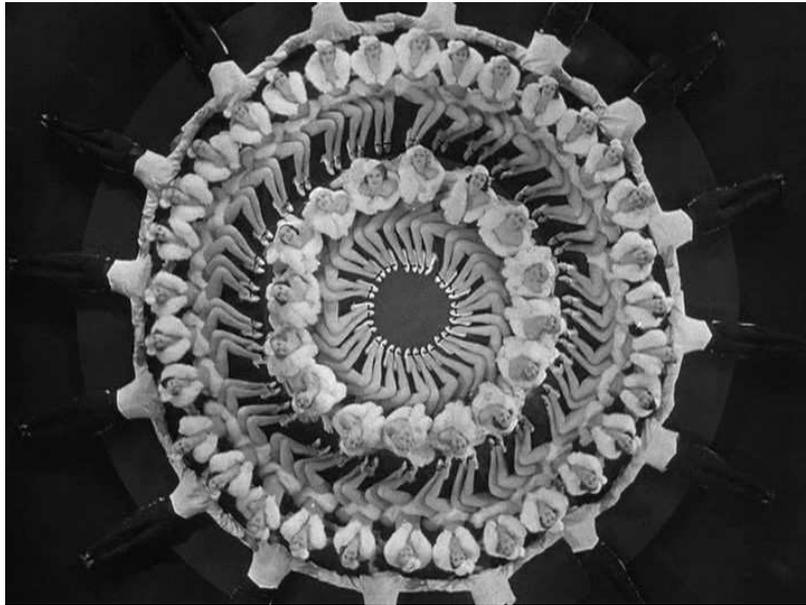


Figura 1: Busby Berkley coloca a dança em nova perspectiva em seus filmes.²⁵

De maneira ainda mais aguda, a televisão promoveu transformações ainda maiores quanto à midiaticização da dança. Em 1939, Thomas Hutchinson, diretor do departamento de televisão da rede NBS já anunciava: “A Televisão fará pela dança o que o rádio não fez...”.²⁶ Seu entusiasmo se explicava pela possibilidade de difundir as imagens em movimento, em escala proporcional a alcançada pelo rádio. Contudo, ainda que em 1941, a rede CBS (Columbia Broadcasting System) apresentasse *The Country Dance Society*, o primeiro grupo a ter um programa semanal de dança aos domingos ocorreu só depois do final da Segunda Guerra Mundial. Mas, já no início da década de 50, se podia encontrar na televisão programas específicos de dança tais como *Rodeo*, de Agnes de Mille; *Billy the Kid*, de Eugene Loring; e Gene Kelly à frente de *Dancing Is a Man’s Game*.

²⁵ Disponível em: <<http://www.mindjack.com/film/busby033106.html>>. Acesso em 15 jan. 2008.

²⁶ Disponível em : <http://books.google.com/books?id=0bMi22WDcvoC&pg=PA23&lpg=PA23&dq=1941+cbs+the+country+dance+society&source=web&ots=TarkRhG9UF&sig=t4YbDwNkklfuDCRGN3ubeBK1J_s#PPA112,M1>. Acesso em 20 nov. 2007.



Figura 2: Gene Kelly no programa *Dancing: a Man's Game*, em 19 dez. 1958.²⁷

A dança começava a estar presente na tela da TV, adentrando no espaço privado dos espectadores e trazendo novas condições da relação entre o público e a dança. Antes, dependia de o espectador ir até a sala de cinema, com a televisão é só ligar o botão e a dança está na sua sala ou na cozinha durante o jantar.



Figura 3: Elvis requebra na televisão.²⁸

²⁷ Disponível em <www.freewebs.com/geneius/gamePDVD_217.JPG>. Acesso em 12 abr. 2008.

²⁸ Disponível em: <<http://encoretheatremagazine.blogspot.com/Elvis-in-Jailhouse-Rock.jpg>>. Acesso em 12 jan. 2008.

Essa nova condição não tardará em provocar polêmica nos *shows* televisionados como os de Elvis Presley, considerado obsceno por seus movimentos requebrantes, e de James Brown, na década de 50. Na sua aparição no *Ed Sullivan Show*, em 1957, Elvis, com *Too Much*, foi gravado somente da cintura para cima, como uma forma de censura à sua dança que foi considerada indecente demais na época.²⁹ Afinal, não foi apenas a matriz musical da música negra que Elvis incorporou às suas performances, também os movimentos sincopados de quadris, que se transformaram em sua marca, influência do cantor negro Jackie Wilson.

O que se passa a vivenciar com intensidade é uma série de transformações que não se caracterizam apenas pela introdução de inovações tecnológicas e estéticas, mas que afetam diretamente o modo de ser e estar no mundo. Estamos diante de “um conjunto de mudanças culturais que têm como resultado o estabelecimento de novas percepções sobre a realidade e novas práticas sociais” (Veiga-Neto, 2004a, p.44). E estas mudanças vão nos produzindo enquanto sujeitos. Elas alteram a maneira de se experienciar o espaço e o tempo. O tempo e o espaço que constituem nossas rotinas, que dão sentido à vida social. Mudanças nestas categorias centrais da existência humana estabelecem uma nova cartografia e fluxo, que na pós-modernidade se caracteriza pela compressão espaço-temporal, como apontou Harvey (1993). Volatilidade, efemeridade, aceleração, mobilidade geográfica são alguns dos aspectos apontados pelo autor. Um tempo instantâneo e vertiginoso passa a ganhar relevo, um tempo simultâneo, assim como uma espacialidade que incorpora o trânsito contínuo, num grande grau de mobilidade, ao mesmo tempo em que acentua a multiplicidade de lugares possíveis.

É neste cenário midiaticizado e de uma cultura de consumo que se percebe a heterogeneidade, fragmentação, indeterminação, polimorfia, descontinuidade, as novas condições espaço-temporais de percepção e cognição que passam a estar presentes na vida cotidiana nas suas múltiplas esferas e que são apontados como marcas da pós-modernidade. Uma pós-modernidade concebida “não como uma etapa ou tendência que substituiria o mundo moderno, mas como uma maneira de problematizar os vínculos equívocos que ele armou como as tradições que quis excluir ou superar para constituir-

²⁹ Disponível em: http://dvdmagazine.virgula.com.br/Resenhas_musicais/ed_sullivan_rock_legends.htm >. Acesso em: 14 set. 2004.

se” (Canclini, 1998, p.28). Aquilo que Bauman (1999, 2001) chamou de Modernidade Líquida, repleta de ambivalências, repleta de fluxos e mobilidades, como a dança. E é neste sentido que venho fazendo referência à dança na pós-modernidade, remetendo às condições que se estabelecem na cultura midiaticizada, na sociedade de consumo, no mundo globalizado, com todas as contradições e os matizes que esse cenário desenha para dança.

Tudo isso parecia apontar para o fato de termos um novo “jeito” de ser e estar, constituído midiaticamente, que traz inúmeras implicações aos indivíduos, seja social, econômica, afetiva, material, simbolicamente. Como tentar entender este novo “jeito”? Foi com este questionamento que comecei a refletir em relação a um *ethos* de dança que se configura midiaticamente. Sodré (2002) recupera o fecundo conceito de *ethos*, que envolve a idéia de hábitos, condutas, regras, valores, cognição. O *ethos* é entendido como a “*forma organizativa das situações cotidianas*” e “*a consciência atuante e objetiva de um grupo social*” (Sodré, 2002, p.45). Tal noção foi relevante para esta pesquisa, pois incorpora à compreensão da problemática, as maneiras ou os modos de agir numa sociedade permeada pela mídia, ou seja, um *ethos* midiaticizado.

Esta idéia está presente nas proposições de Martín-Barbero, quando salienta que a transformação promovida pela mídia

corresponde não somente a inovações tecnológicas como a novas formas de sensibilidade que tem se não a sua origem, ao menos seu correlato mais decisivo nas novas formas de sociabilidade com que se enfrenta a heterogeneidade simbólica e a inabarcabilidade da cidade. É desde as novas maneiras de juntar-se e excluir-se, de desconhecer e reconhecer-se, que se adquire relevância social (Martín-Barbero, 2002b, p.217).

Nesta perspectiva, podemos entender como está se processando o redesenho das experiências atravessadas pela mídia. Redesenho que vem produzindo uma nova maneira de vincular-se, de reconhecer-se, de estranhar-se, de administrar-se e inclusive de se educar. A midiaticização traduz um novo e diferenciado investimento sobre os indivíduos na contemporaneidade. Um investimento que envolve múltiplos vetores de uma complexa engenharia de forças.

Alguns estudos como os de Costa (2007a, 2007b, 2006), Fischer (2007, 2002), Garbin (2003), Momo (2007) e Camozzato (2007), vêm revelando as novas interpelações, as novas formas de “educar” e, conseqüentemente, os novos comportamentos, significados e condutas que a mídia vem produzindo entre jovens e crianças. Neles podemos perceber as novas maneiras de se vivenciar a infância a partir de artefatos e símbolos midiáticos na pós-modernidade. Como a televisão, por exemplo, vem constituindo significados para os jovens e as novas maneiras de assumir identidades cambiáveis na internet.

No caso da dança, percebe-se que tradicionalmente, ela tinha a sua experiência pública vivenciada coletivamente em rituais e festividades, ao redor das fogueiras, nas praças e posteriormente nos salões dos castelos, dos palácios, dos clubes, das casas noturnas. A dança com o cinema ganha um novo espaço e circuito. Com o advento da televisão, estabelece outros modos de experiência. A praça pública e o salão de baile passam a caber em uma tela plana de pequenas polegadas. Além disso, a experiência com a dança não depende mais do contato com os demais participantes. Um meio tecnológico é que está agora na frente do espectador anunciando, exibindo. Anunciando e exibindo dentro de condições de produção que envolvem especificidades técnicas e possibilitando – variadas condições de consumo – em diferentes espaços, sejam eles a sala, o quarto, a cozinha, a escola, o local trabalho.

Ao lado disso, neste novo jeito de se relacionar com a dança midiaticizada, há novos contextos socioculturais nos quais estas danças se inserem. O universo de experiência dos consumidores é outra variável nesta relação. Mas cabe ressaltar que o sucesso da mídia não se dá apenas por condição de fascínio pela tecnologia ou subserviência ao que chega de fora, do primeiro mundo.

Cabe lembrar que na América Latina a expansão midiática televisiva, a alta exposição das pessoas à programação foi possível, também, se consideramos as competências culturais, pela tradição oral, plástica e visual das culturas autóctones e locais. A cultura letrada e erudita no subcontinente tem sido parte das elites ilustradas. O índio, o negro, o migrante europeu (na maior parte originário dos setores pobres da população nos seus países de nascença) e a grande maioria de pessoas que constituem as sociedades latino-americanas têm uma forte estruturação da cultura oral, dos sons, da plástica e das imagens (Maldonado, 2002, p. 5).

A sedução midiática envolve intercâmbios culturais inovadores. Estas mudanças de comportamentos, hábitos, condutas, portanto, não se dão num processo simplista. Esse *ethos* de dança midiaticizado se constitui de maneira multifacetada e polivalente. Ele vai se constituindo nesta interação com a dança midiaticizada na televisão e na re-arquitetura sociocultural propiciada por esta ambiência midiática que se cruza, se mescla, dialoga, se sobrepõe às matrizes culturais que fazem parte da história e da cotidianidade dos sujeitos. Ou seja, parto do princípio, já afirmado anteriormente, de que este *ethos* se conforma numa interação na qual a mídia tem papel determinante, mas não exclusivo, participando, nesta interação, todo um ambiente sociocultural que vai ser também decisivo para promover articulações, pactos, resistências e outras tantas possibilidades relacionais que constituem as lições de dança midiaticizadas.

3. Construindo sujeitos dançantes

Desde o início da pesquisa, eu não conseguia me sentir à vontade para estudar as danças midiaticizadas nas suas bases estético-tecnológicas, sem avançar no entendimento das posturas políticas e éticas envolvidas nestes corpos que dançam na mídia e/ou com a mídia. No contexto das possíveis lições de dança midiaticizadas, eu percebia a dinâmica cultural pós-moderna configurando um complexo circuito de produção, circulação e consumo de significados para a dança. Significados que envolvem tanto os corpos que dançam, como também os corpos que não dançam, mas gostariam de dançar, ou ainda, dos corpos que não dançam, mas são convocados a dançar. Ou seja, eu percebia que este circuito se constitui numa complexa trama de relações de poder e estratégias de produção de sujeitos, problemática na qual eu desejava investir a partir da perspectiva aberta pelos Estudos Culturais.

Como apontou Veiga-Neto, os Estudos Culturais vêm estabelecendo sólidos avanços na direção da “compreensão dos novos jogos de poder pelos quais se estabelecem identidades, significados sociais e culturais e pelos quais estamos, ao que tudo indica, sendo cada vez mais governados” (2004^a, p.53). A idéia destes novos jogos de poder e da maneira como passamos a ser governados levou-me a investigar como as danças midiaticizadas afetam o nosso modo de ser e estar no mundo. Minha trajetória

como pesquisador em Comunicação havia me auxiliado a compreender o fenômeno da midiaticização e a perceber o desenho deste novo cenário cultural que a mídia estabelece, mas eu precisava enfrentar o desafio de analisar como esse cenário e suas lições de dança midiaticizadas passam a estar envolvidos na produção de sujeitos contemporâneos de um certo tipo.

Passei então a ficar atento a como as danças midiaticizadas passam a criar estratégias a partir de uma particular ordem simbólica que revela complexas e ambíguas relações de poder. Estas relações por lado demonstram a mídia como um grande aparelho com grande capacidade de gerir e administrar desejos, vontades, de influenciar, de prescrever, mas, ao mesmo tempo de promover resistências e provocar conseqüências inesperadas, bem como alimentar-se destas conseqüências e de novo administrá-las. E, neste sentido, a mídia também parece estar sujeita a influências e gerenciamento ainda que indireto. Esta percepção me remetia a uma entrevista de Foucault (1990) quando questionado sobre a “recuperação” do corpo pela pornografia e pela publicidade. Na entrevista, ele alertava que não há recuperação, mas que tal reação é um movimento estratégico normal de uma luta. Ele prosseguia, sublinhando que, ao controle da sexualidade, aparece a revolta de um corpo sexual que por sua vez é absorvido dentro da exploração econômica da erotização. “A cada movimento de um dos dois adversários corresponde o movimento do outro [...] É preciso aceitar o indefinível da luta...” (Foucault, 1990, p.147). Nesta consideração aparece a proposta foucaultiana de pensar o poder de maneira dinâmica e contextual, que começava a fazer sentido para eu pensar as estratégias midiáticas de subjetivação.

Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas da sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou, ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si (Foucault, 1988, p.88-89).

O poder, desta forma, é entendido em seus diferentes vetores e potências que constituem esta trama de forças em contínua interação. Tal entendimento parece permitir a investigação das relações e estratégias de poder que a dança ganha na e com a mídia, pois o poder desenha-se, na perspectiva foucaultiana,

não como algo que se possui e que tenha uma natureza e uma essência próprias, algo unitário e localizável, mas como uma ação sobre outras ações, todas elas pulverizadas, distribuídas, capilarizadas, manifestações de uma vontade de potência cujo objetivo é estruturar o campo de ações alheias (Veiga-Neto, 2004a, p.62).

O caráter produtivo do poder está presente em inúmeros e diferentes pontos do circuito cultural que uma complexa rede nas quais se atravessam, se cruzam, se somam, embatem-se diferentes ações, num campo de batalha que, dentre outros investimentos, tem encontrado no corpo uma arma de guerra e paz, de prazer e de castigo, de controle e solidariedade. A mídia que criou o megasucesso *High School Musical* é também a que abriu espaço para espetáculos diários, como o STV na dança, com espetáculos de companhias brasileiras na TV Cristal, espetáculos raramente exibidos na programação comercial e muito menos em horário nobre. A mídia que enriquece Madonna é a mesma que vem revelando talentos da dança na periferia. A mesma mídia que silencia tantas danças populares que “não vendem” é a mesma que garantiu a consolidação de culturas produzidas à margem, como a da dança de rua e o *funk* carioca.

É nesta direção que se percebe o poder em movimento e não como uma instância estática e definitivamente localizada. Afinal, “o poder está em toda parte não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares” (Foucault, 1988, p. 89). O poder não está parado em dado local ou lugar e não estaria permanentemente nas mãos “daquele” que supostamente o detém e o utiliza com exclusividade.

O poder deve ser compreendido e analisado em movimento. Deve ser analisado nos movimentos que acontecem ao longo das malhas da rede social, em cujos nós se situam os indivíduos que, ao mesmo tempo em que se submetem ao poder, são capazes de exercê-lo. E se os indivíduos são capazes de exercer o poder é porque o poder os atravessa. Isso não significa que, numa dada situação, as relações de poder sejam simétricas, isso é, de mesma ‘intensidade’ entre aqueles que exercem o poder e aqueles que mais se submetem a ele a cada momento (Veiga-Neto, 2006, p.24).

Portanto, cabe operar com a idéia de relações de poder. E relações, se estabelecem por ações. Michel Foucault foi hábil ao revelar como estas ações de poder estão vinculadas a ações de saber, uma articulação que encontra na ordem discursiva sua expressão. E, no cenário midiático já esboçado, esses poderes e saberes perceptivelmente agem sobre a vida dos indivíduos de maneira cada vez mais efetiva. A midiaticização,

como aponte, ao aproximar-me da idéia de um *ethos* de dança midiaticizado, traduz este processo a que estamos sujeitos.

Neste sentido foi possível pensar em um dispositivo midiático. O dispositivo, na perspectiva foucaultiana, é “uma intervenção racional e organizada nestas relações de força, seja para desenvolvê-las em determinada direção, seja para bloqueá-las, para estabilizá-las, utilizá-las, etc” (Foucault, 1990, p.286). Pode-se perceber este movimento da dança na mídia em específicas estratégias para a operação tanto para estimular certas danças, como para bloquear outras e também para utilizar-se mercadologicamente de ambas as ações. O conceito de dispositivo remete a “estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por elas” (Foucault, 1990, p.246). E é por isso que acredito ser o conceito de dispositivo uma ferramenta que auxilia na análise das questões de poder envolvidas na questão midiática. Autores como Larrosa (1994) têm inclusive apontado para o desenho de dispositivos pedagógicos, entendido como “qualquer lugar no qual se constitui ou se transforma a experiência de si. Qualquer lugar no qual se aprendem ou se modificam as relações que o sujeito estabelece consigo mesmo” (Larrosa, 1994, p.57).

Atenta a esta especificidade midiática, Fischer (2002) também se aproximou do conceito de dispositivo pedagógico para pensar a mídia. O *dispositivo pedagógico da mídia* visto como operação de “saberes que de alguma forma se dirigem à ‘educação’ das pessoas, ensinando-lhes modos de ser e estar na cultura em que vivem” (Fischer, 2002, p.153). O dispositivo pedagógico da mídia desenha as experiências nas suas possibilidades de tecnointeração que tenta alcançar a vida da população, nas suas mais diversificadas instâncias. E para isso, segundo Foucault (1990), o dispositivo recorre a uma ampla rede de elementos heterogêneos como os discursos, as proposições morais e filantrópicas, as leis. Elementos presentes no cenário midiático que vão estrategicamente estabelecendo maneiras de trabalhar com o universo simbólico dos corpos que dançam.

“Cada dispositivo tem seu regime de luz, a maneira em que esta cai, se esvai, se difunde ao distribuir o visível e o invisível, ao fazer nascer ou desaparecer o objeto que não existe sem ela” (Deleuze, 1990, p.155). As diferentes mídias vêm operando com distintos recursos tecnológicos para “iluminar” a dança, um objeto que passa ganhar foco de maneira insistente nos mais diferentes suportes, num jogo que ora faz, conforme a conveniência, o que era invisível ganhar visibilidade, como o que tinha muita

visibilidade desaparecer. E veja-se a inúmeras danças que aparecem e somem do cenário midiático, bem como os corpos que recebem seus holofotes. Mas nesse jogo de acende-apaga, muitos corpos que dançam ganham foco, ampliando o baile midiático, seja étnica, geracional ou mesmo socialmente. Dançam senhoras beirando os setenta anos, dançam crianças, dançam latinos, dançam asiáticos, dançam gordinhas, dançam misses, dançam atores e atrizes novatos e veteranos, dançam sportistas, dançam políticos. E para “iluminar” este variado e extenso horizonte de corpos, precisa-se tanto de holofotes como de lanternas, de abajures e de néons. Para tentar dar conta dessa diversidade, a mídia precisa tentar estar em todos os lugares e em todos os horários possíveis.

Quanto a esta problemática, o pensamento de Foucault traz outras ferramentas teóricas para analisar esse investimento todo, especialmente quando pontua o investimento sobre a vida da população, introduzindo conceitos como biopolítica e biopoder. Um biopoder que o pesquisador identificou se apoiar, a partir da segunda metade do século XVIII, em saberes bio-sociológicos, envolvendo questões epidemiológicas e demográficas, de natalidade e de mortalidade. “Estamos num poder que se incumbiu tanto do corpo como da vida, ou que se incumbiu, se vocês preferirem, da vida em geral, com o pólo do corpo e com o pólo da população” (Foucault, 1999, p.302). O que estava presente no conceito de biopoder passa a ser decisivo para o percurso analítico a que me proponho com as lições de dança midiáticas no que se refere à idéia de gerir a vida. Isto não implica que os indivíduos deixaram de ser o foco das estratégias de saber/poder, mas que estas estratégias passam a se valer de discursos e práticas que têm a vida da espécie humana como centro de sua ação. Este tipo de poder se estabelece por

uma tecnologia que agrupa os efeitos de massas próprios de uma população, que procura controlar uma série de eventos fortuitos que podem ocorrer numa massa viva; uma tecnologia que procura controlar (eventualmente modificar) a probabilidade desses eventos, em todo caso em compensar seus efeitos (Foucault, 1999, p.297)

O biopoder, mesmo quando governa condutas individuais, “tem como alvo a população, seja para promover a segurança, o bem-estar, a fecundidade, seja pra controlar, e, sempre que possível, diminuir a mortalidade, as enfermidades” (Veiga-Neto, 2006, p.28). Nesta articulação entre indivíduos e população, o poder trama sua rede em tempos de uma Modernidade Líquida, como sugere Bauman (2001). Uma trama

que parece colocar o poder não como uma ameaçadora onda gigantesca, mas como algo que goteja, empoça e escorre pelas reentrâncias da vida social.

Biopoder é forma de poder que regula a vida social por dentro, acompanhando-a, interpretando-a, absorvendo-a, rearticulando-a. O poder só pode adquirir comando efetivo sobre a vida total da população quando se torna função integral, vital, que todos os indivíduos abraçam e reativam por sua própria vontade (Hardt e Negri, 2006, p.43).

A idéia de abraçar e reativar a partir de sua própria vontade é perceptível no cenário midiático que cria nas espacialidades e temporalidades para envolver os indivíduos nas mais diversas facetas da vida, assim como recursos estetico-tecnológicos envolventes e sedutores. E daí, não se torna estranho, mas coerente, todo investimento que se percebe na dança midiaticizada com discursos e práticas relativas tanto à segurança pública como à saúde, auto-estima e qualidade de vida. Esse contexto aproxima-se da perspectiva de Michael Hardt e Antonio Negri (2006) de entender a nova ordem mundial como *Império*.

O Império não estabelece um centro territorial de poder, nem se baseia em fronteiras ou barreiras fixas. É um aparelho de descentralização e desterritorialização do geral que incorpora gradualmente o mundo inteiro dentro de suas fronteiras abertas e em expansão. O Império administra entidades híbridas, hierarquias flexíveis e permutas plurais por meio de estruturas de comando reguladoras. As distintas cores nacionais do mapa imperialista do mundo se uniram e mesclaram, num arco-íris imperial global (Hardt e Negri, 2006, p.12/13).

Essa visão da ordem mundial como Império enfrenta a inteligente mutabilidade e adaptabilidade do capitalismo globalizado, seja no seu alcance, seja no jogo de poder que oferece, em negociações constantes que por um lado lhe fortalece e por outro lhe revela pontos de fuga, em tantas frentes abertas. Um jogo que opera com a midiaticização e com o biopoder. A articulação destes dois conceitos encontra na noção de Império, pensado sob a perspectiva deleuziana de sociedade de controle (Deleuze, 1992), uma potente ferramenta teórica que traz a possibilidade de compreender as lições midiaticizadas de dança e as relações de poder envolvidas neste corpo que baila na mídia e com a mídia. A sociedade de controle que Deleuze passa a se referir é uma sociedade que se vale de estratégias de controle a curto prazo, velozes e instrumentalizadas pelo marketing. Suas análises apontam para um permanente estado de formação em processo

que funcionam como “uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro” (Deleuze, 1992, p.221). O poder encontra novas estratégias de ação. Para tentar dar conta de uma população planetária há de se buscar ser rápido e mutável para se adequar a tão diferentes mercados (materiais ou simbólicos) e estar capacitado para velozes modificações. “Na passagem da sociedade disciplinar para a sociedade de controle, um novo paradigma de poder é realizado, o qual é definido pelas tecnologias que reconhecem a sociedade como o reino do biopoder” (Hardt e Negri, 2006, p.43).

Ao propor compreender a mediação da dança como a configuração do *ethos* midiático de dança, desejei incorporar à minha investigação a dimensão política que envolve os corpos que dançam nessa pós-modernidade, com suas contradições e ambivalências que exigem perceber as transformações da ordem política/econômica mundial e suas implicações simbólicas. É nesta abordagem que a idéia de *Império* se colocou como alternativa de transitar pelas relações de poder que envolvem a problemática da minha pesquisa. As tecnologias que possibilitam o processo da mediação estabelecem condições operacionais de saberes e poderes desta nova ordem global, que não renega a eficácia disciplinar, mas que vai além do seu alcance, penetrando nos recantos e fissuras da vida sobre as quais ainda não tinha investido com tal alcance e maleabilidade.

Daí uma tecnologia de dupla face a caracterizar o biopoder: por um lado as disciplinas, as regulações, a anátomo-política do corpo, por outro lado a biopolítica da população, a espécie, as performances do corpo, os processos da vida – é o modo que tem o poder de investir a vida de ponta a ponta (Pelbart, 2003, p.57).

Seja na vida de quem vai ao *shopping* divertir-se nas máquinas de dança, quem lê no jornal matutino a editoria de política e se depara com as peripécias dançantes do presidente dos Estados Unidos George W. Bush; quem brinca com seu filho de três meses no *Dance Baby Dance*³⁰; quem vai ao banheiro colocar o desodorante *Rexona Teens Dance*, edição limitada, que pode levar do banheiro para fama, por meio de um concurso de coreografias para televisão.

³⁰ Brinquedo infantil da empresa Mattel com o objetivo de estimulação musical e dançante.



Figura 4: A dança midiaticizada também à disposição dos bebês.³¹

O controle, desta forma, não necessita de uma força institucionalizada para se efetivar, afinal na sociedade de controle há

uma intensificação e uma síntese dos aparelhos de normalização de disciplinaridade que animam internamente nossas práticas comuns, mas, em contraste com a disciplina, esse controle estende bem para fora os locais estruturados de instituições sociais mediante redes flexíveis e flutuantes (Hardt & Negri, 2006, p.43).

Esse controle se torna eficaz porque não incide em **um** lugar, e não sobre **um** tipo de indivíduo, mas em **qualquer** lugar e sobre **todos** os indivíduos. Ele adere às mais diferentes situações da vida para nelas operar, quase que naturalizado. Por isso, é pertinente pensar nestes indivíduos não como povo, nação, massa, mas também dentro da proposta de Hardt e Negri do conceito **multidão**. Um conceito que trafega pela condição contemporânea de indivíduos frente a fronteiras abertas e móveis; indivíduos rapidamente e constantemente conectados; indivíduos organizados politicamente de maneira descentralizada; indivíduos que mais do que uma identidade nas suas singularidades, compartilham algo em comum. O comum que “permite comunicar-se e agir em conjunto” (Hardt e Negri, 2005, p.14)

E é para o controle dessa multidão que o Império precisa encontrar estratégias de ação. O biopoder da sociedade de controle vai, assim, funcionar através de “mecanismos e monitoramento mais difusos, flexíveis, móveis, ondulantes, ‘iminentes’, incidindo diretamente sobre os corpos e as mentes, prescindindo das mediações institucionais antes necessárias” (Pelbart, 2003, p.81).

³¹ Disponível em <http://img.quebarato.com.br/photos/big/3/3/18833_1.jpg>. Acesso em 12 dez. 2007.

Ondulantes, móveis, flexíveis, velozes ou efêmeros, as condições de atuação desse cenário se desenham sob o signo do movimento. Um movimento que historicamente investiu no que possibilita esta mobilidade: os corpos (e mentes), seja para apaziguar, seja para provocar corpos e pensamentos. E, o investimento no corpo não é novidade na história. Na modernidade,

o domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito de investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do corpo... tudo isto conduz o desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso (Foucault, 1990, p.146).

Um trabalho insistente, obstinado e meticuloso que a mídia continua a fazer e que vem potencializando, especializando, aperfeiçoando e mesmo transformando os corpos sob vários aspectos. Além dessa potencialização do trabalho da mídia sobre o corpo, são perceptíveis os novos arranjos que a mídia opera nas estratégias para “falar” do corpo, do corpo que dança. A mídia encontrou novos modos de investir sobre o corpo (tanto fazendo uso de estratégias institucionalizadas já percebidas na Modernidade, como as constituídas nas últimas décadas) e encontra na dança a via de tradução para várias construções em torno do corpo: a do corpo espetacular, a do corpo-objeto-de-desejo, a do corpo saudável, a do corpo virtual (que pode estar em vários lugares e em dois lugares ao mesmo tempo), a do corpo consumidor (que consome e que se consome), a do corpo-perfeito (ideal estimulado por meio de práticas e intervenções farmacêuticas ou cirúrgicas), a do corpo-lúdico e outros tantos corpos como vêm sendo apontados tanto na educação como na antropologia, na filosofia e na psicanálise, em contribuições de pesquisadores como Sant’Anna (2007), Couto (2007); Goldenberg (2005), Kehl (2005), Villaça (1998). Investimento que, por outro lado, também remete para o corpo extraviado, moribundo, que “não agüenta mais ser coagido, por fora ou por dentro” (Pelbart, 2003, p.45). Co-agir, co-ação, movimentos que também traduzem as interpelações do corpo pela mídia.

O que parece estar se desenhando é uma nova ordem simbólica que a mídia instaura para o corpo que dança. O corpo entendido

não como uma totalidade orgânica que é capaz de expressar globalmente a subjetividade, uma concentração de emoções, atitudes, crenças ou experiências do sujeito, mas um agenciamento de órgãos, processos, prazeres, paixões, atividades, comportamentos, ligados por tênues linhas e imprevisíveis redes a

outros elementos, seguimentos e agenciamentos (Grosz *apud* Rose, 2001, p.170-171).

Portanto este investimento é um investimento não apenas sobre ações cinéticas de uma massa muscular. Não estamos falando apenas de um ser de carne e ossos que se movimenta. Não é uma ação restrita à esfera biológica. Estamos lidando com as maneiras com que a mídia vem instituindo como um dispositivo pedagógico eficiente em afetar os modos de nos tornarmos sujeitos. Ou seja, ao assumir isto, assumo que o processo de subjetivação não é um produto exclusivo da psique ou da linguagem, “mas de um agenciamento heterogêneo de corpos, vocabulários, julgamentos, técnicas, inscrições e práticas” (Rose, 2001, p.166).

E, de novo, a perspectiva foucaultiana abre caminho para se pensar o sujeito pós-moderno, mesmo tendo se detido a analisar o sujeito moderno e de como foi inventado a partir de uma série de estratégias. Ao se assumir que a modernidade inventou o sujeito moderno, podemos pensar que sujeito é este que está sendo *inventado* nos nossos tempos. Esta perspectiva está presente em Hall, ao destacar esse

sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (2005, p.12-13).

Por isso, é importante notar que este percurso implica em trabalhar com a idéia de que “ao invés de derivar as práticas sociais, econômicas, culturais políticas, etc. a partir do sujeito, a questão passa a ser derivar o sujeito a partir destas práticas” (Veiga-Neto, 2004a, p.51). O que proponho, então, é olhar as *lições midiáticas de dança* sob o prisma das relações de saber/poder que o universo midiático estabelece na produção dos *sujeitos dançantes* dos nossos tempos, (des)governando corpos. A idéia de governar aqui é entendida, na perspectiva foucaultiana, como “uma forma de atividade dirigida a produzir sujeitos, a moldar, a guiar ou a afetar a conduta das pessoas de maneira que elas se tornem pessoas de um certo tipo” (Marshall 1994, p.28-29).

O que quis chamar atenção aqui tem menos a ver com a racionalidade política relacionada ao Estado, a qual o vocábulo *governo* costuma estar associado, e que foi com propriedade analisado por Veiga-Neto (2002). Optei, portanto, por usar o termo

governo, por estar tratando “a questão da ação ou ato de governar” (Veiga-Neto, 2002, p.19). Governar não na esfera restrita das ações de estadistas, mas no que se refere ao ato de dirigir indivíduos e/ou grupos, orientar suas condutas, controlar seus atos. As lições de dança midiáticas trabalham neste sentido e por estratégias diversificadas no seu objetivo pedagógico.

Ao operar com o conceito de governo, acredito poder pensar não apenas as estratégias disciplinares, mas também as de controle, e, assim, combinar a perspectiva foucaultiana e deleuziana, potencializando a análise dos corpos (des)governados que bailam na mídia. Como apontou Passeti (2002), em uma sociedade guiada pela soberania, a estratégia é o castigo, na sociedade da disciplina, busca-se a utilidade econômica e os corpos dóceis, já na sociedade de controle é exigida a participação e o “fluxo inteligente”.

Esta participação e adesão necessitam de um fluxo, que por sua vez precisa articular saberes que possibilitem atingir tais objetivos. Por isso, é necessário investigar as estratégias discursivas destas lições, pois “é justamente no discurso que vêm a se articular poder e saber” (Foucault, 1988, p.85). Desta forma, tomei como foco os discursos midiáticos de dança, tendo o discurso entendido não como “conjuntos de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam” (Foucault *apud* Veiga-Neto, 2004, p. 56). E aqui, saliento que “falar” não está restrito à linguagem verbal, mas a todos os elementos significantes como sons e imagens que configuram formas de representação e que possibilitam a construção de significados.

Assim, comecei a investigar: que discursos em torno da dança se configuram na mídia? E como se discursa sobre dança na mídia? A que práticas estes discursos remetem ou suscitam? E neste exercício reflexivo, muitas histórias desenhavam-se, repletas de falas, imagens e músicas. É nesse emaranhado de histórias que as lições de dança midiáticas se configuram. Na ex-modelo Luisa Brunet que faz da sua participação no programa *Dança dos Famosos*, uma forma de recuperar a visibilidade perdida. Na jovem da periferia que foi aplaudida pela primeira vez ao dançar num palco. No participante do *Big Brother Brasil*, que por não requebrar o suficiente nas festas do programa, pode ter sua permanência na casa ameaçada. No personagem do filme de Hollywood que enfatiza como é importante saber dançar para garantir sucesso com as

mulheres. No garoto que postou sua coreografia no *YouTube* e obteve milhares de acessos. Lembrando que a dança midiaticizada mobiliza além de quem dança e produz dança, aqueles que, frente a este cenário, se sentem impelidos a dançar ou culpado por não desejar dançar ou por odiar a Dança.

Essa avalanche de discursos em torno dos corpos que dançam, vai fazendo parte de nossas experiências cotidianas. Experiências que nos constituem enquanto sujeitos. E, de novo, aparece a noção de reativação a partir da vontade do próprio indivíduo indicada por Hardt e Negri, na “produção e reprodução da própria vida” (2006, p.43).

E a mídia vem, neste sentido, fabricando sujeitos dançantes, seja no modo nostálgico como os musicais hollywoodianos operam na memória de gerações de espectadores, seja no contínuo convite a se bailar o funk, seja no sabor de produzir seu próprio videoclipe e assisti-lo no *YouTube* ou ainda no criar uma comunidade no *orkut* para manifestar sua contrariedade ao *High School Musical*.

A própria experiência de si não é senão o resultado de um complexo processo histórico de fabricação nos quais se entrecruzam discursos que definem a verdade do sujeito, as práticas que regulam seu comportamento e as formas de subjetividade nas quais se constitui sua própria interioridade (Larrosa, 1994, p.43).

A dança midiaticizada parece estar interiorizando lições, solicitando adesão, estimulando a participação neste baile, o que exige tanto escapar de ciladas como a de desprezar o poder midiático, como a de superestimá-lo a ponto de pensar em sujeitos teleguiados, como vejo com frequência em formulações apressadas.

Uma das potentes análises sobre as transformações foi a trazida por Guy Debord (1997), ao apontar para a configuração do que chamou de uma *Sociedade do Espetáculo*. Sociedade guiada pelo regime de visibilidade, de imagens e por uma aguda mercantilização da vida, nas suas mais diferentes esferas. “O espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre desta escolha” (Debord, 1997, p.14). O autor, ainda que com um tom pessimista, desenha um forte aspecto dessa nova condição que fez a espetacularidade ser a marca de um mundo midiaticizado e alicerçado no consumo. E, neste processo, ele acentua a passagem do estágio do *ser* para o *ter*, e do *ter* para o *parecer*, e conseqüentemente, para o imperativo de *aparecer*, o investimento no

fazer ver. Em suas análises, a perspicácia de perceber o atravessamento da mídia no jeito de sermos e estarmos no mundo hoje nas relações sociais, políticas e econômicas que envolvem os nossos tempos. O autor traçou este atento painel da sociedade há quatro décadas. Tal mirada permite compreender as tramas do Império, e muitas das suas percepções se consumaram, para além de suas previsões, contudo, o seu descrédito na possibilidade de romper, de escapar, de inventar modos de afirmação fora das regras impostas pela sociedade do espetáculo, limita algumas percepções deste contexto todo.

E foi de novo que encontrei na combinação da perspectiva foucaultiana e deleuziana a possibilidade de escapar desta armadilha, ao tomar esta contingência e lidar com o fato de que

É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta. O discurso veicula e produz poder; reforça-o, mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo (Foucault, 1988, p.96).

Em tempos de corpos espetacularizados na mídia, Foucault e Deleuze me forneceram ferramentas teóricas que permitiram transitar por ambivalências ou por aquilo que poderiam ser paradoxos inconciliáveis na dança midiaticizada. Suas análises contemplam a possibilidade de perceber tanto a exploração dos corpos na mídia como as outras alternativas de existência e de jogo destes corpos no cenário contemporâneo. Afinal, se o sujeito não nos é dado, "temos que criar a nós mesmos como uma obra de arte". (Foucault, 1995, p. 262). E neste processo de criação e/ou recriação muitas maneiras de passar a ser e estar no mundo ganham uma possibilidade, pois,

os modos de existência, aprendidos nas mais diferentes dinâmicas de poder e saber, jamais são totalmente compactos e definitivos; pelo contrário, sempre há neles interstícios, fendas, possibilidades éticas e estéticas não pensadas pelos saberes e poderes em jogo (Fischer, 2002, p.154).

E foi a partir destas concepções que esbocei a noção de sujeitos dançantes na cena pós-moderna e seus corpos (des)governados na mídia. Corpos envolvidos em uma vontade de saber. Uma vontade de saber dançar. Uma vontade de saber entrar na dança. Uma vontade de saber se portar frente a estas danças. Uma vontade de saber como a dança pode ajudar no resgate social. E toda essa vontade de saber estabelece estratégias de poder e também se estabelece a partir de estratégias de poder. Novamente, minhas

análises precisaram estar atentas a estas muitas faces dos jogos de poder e saber, como indicou Foucault, ao analisar o dispositivo da sexualidade, “trata-se de definir as estratégias de poder imanentes a essa vontade de saber” (Foucault, 1988, p.81).

4. No palco da cultura

Neste cenário de *Império* e de uma sociedade de controle, a cultura tem se mostrado como importante para entender os jogos de saber e poder. A sociedade contemporânea vem revelando conexões e imbricamentos de várias ordens, política, econômica, jurídica, social, entre outras que encontram na **cultura o palco** no qual **ações se desenham** e se desenrolam, sejam elas **interações, dominações, negociações, encenações, articulações, simulações, reivindicações, denominações, radicalizações**. E aqui ressalto que, nas transformações históricas do espetáculo, seja ele coreográfico, teatral, musical ou circense, o palco não se reduz apenas a um espaço frente ao qual a platéia está sentada, mas a todo espaço onde a apresentação acontece, atrás, ao lado, ao redor, em cima, em baixo, no centro. E desta forma, o lugar cômodo de espectador nem sempre está assegurado. Ao mesmo tempo, ao se pensar num palco, não se deixa de lado as muitas ações em andamento nos camarins, nos bastidores, nas oficinas de montagem.

Busquei essa imagem do palco para ajudar a traduzir esse lugar que a cultura vem assumindo, e encontrar uma maneira de olhar para ela e entender a sua dimensão no mundo contemporâneo. Um lugar central, como enfatizado por Stuart Hall (1997) ao alertar para aquilo que denominou “centralidade da cultura”. Um lugar no qual a cultura tem um papel constitutivo nas várias esferas da vida social. A cultura ganha relevo especial e passa a estabelecer novas estratégias, que incluem novos usos da cultura, novos modos de a cultura ser e estar inserida na trama social, política e econômica.

A expressão “centralidade da cultura” indica aqui a forma como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo. A cultura está presente nas vozes e imagens incorpóreas que nos interpelam das telas, nos postos de gasolina. Ela é um elemento chave no modo como o meio ambiente doméstico é atrelado, pelo consumo, às tendências e modas mundiais (Hall, 1997, p.6).

A cultura se coloca como lugar referencial simbólico e interpelativo. As propagandas nos solicitam comportamentos associados a este ou aquele produto. As campanhas políticas passam a dar atenção especial à cultura (dos debates midiáticos aos *showmícios*³²). E já se conta inclusive com cursos de pós-graduação, como na Faculdade de Economia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em *Economia da Cultura*. A percepção deste contexto revela essa penetração da cultura tanto no cotidiano da vida diária, doméstica e privada, como no tratamento de grandes temas da sociedade do mundo.

Assiste-se atualmente a um crescente interesse pelas questões culturais, seja nas esferas acadêmicas, seja nas esferas políticas ou da vida cotidiana (...) mas tal centralidade não significa necessariamente tomar a cultura como uma instância epistemologicamente superior às demais instâncias sociais – como a política, a econômica, a educacional; significa, sim, tomá-la como atravessando tudo aquilo que é do social (Veiga-Neto, 2003, p.5-6).

Essa idéia de centralidade tem menos a ver com um centro ou superioridade sobre outros campos. Mais do que localizar esse lugar mais a esquerda, ou mais a direita, ou bem no centro, o que me parece mais produtivo é entender de que forma ela passa a se inserir nesta dança (bem mais complexa do que “dois pra lá e dois pra cá”). De entender as muitas estratégias do uso da cultura nas mais diferentes esferas da vida contemporânea e de que maneira este entendimento permite pensar a dança midiática.

Podemos encontrar essa estratégia em muitos e diferentes setores da vida contemporânea: o uso da cultura (por exemplo, os museus, as zonas de desenvolvimento cultural, as cidades convertidas em parques temáticos, etc.) para o desenvolvimento urbano; para a promoção de culturas nativas e patrimônios nacionais destinados ao consumo turístico; para a criação de indústrias culturais transnacionais que complementem a integração supranacional, seja com a União Européia ou com a América Latina; para a redefinição da propriedade como forma de cultura a fim de estimular o acúmulo de capital em informática, comunicações, produtos farmacêuticos e entretenimento (Yúdice, 2004, p.444-455).

É neste sentido que Yúdice expõe de maneira lúcida como a cultura vem se transformando em recurso. É um recurso de múltiplas fontes e de múltiplas funções. É mais do que isto, um recurso inesgotável e polimorfo. A cultura vem servindo para

³² Comícios em que os *shows* musicais de artistas consagrados (atualmente proibidos pela lei eleitoral) ocupavam maior espaço do que o discurso político.

justificar políticas públicas, vem servindo para aquecer o mercado. No *Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes da Cultura*, realizado em abril de 2007, a Secretária Estadual da Cultura, Mônica Leal, explicou que sua gestão está alicerçada em tripés como *cultura-educação-esporte*; *cultura-sociedade-cidadania*; *cultura-segurança-inclusão social*, *cultura-política-economia*. “Falamos de ações transformadoras, capazes de instaurar mudanças positivas e duradouras na vida das pessoas e comunidades. Com essas diretrizes teremos a Cultura, também, como fator econômico, capaz de gerar emprego e renda”.³³ A cultura aparece em discursos que se esvaziam na sua amplitude e pouca ação. Mesmo assim, as autoridades apostam na cultura como solução para tudo e, este tipo de discurso revela o novo lugar que a cultura vem ocupando.

Esta condição aparece também de maneira nítida em relação à dança. Um olhar atento pode perceber que a dança vem assumindo inúmeros matizes que extrapolam o campo artístico e festivo. A dança ganha novas conotações na mídia, seja nos videoclipes, nos programas de auditórios, nos sites da internet, nos filmes. Por sua vez a dança começa a se colocar como uma alternativa de renda viável, como vem acontecendo com o crescimento da procura pela dança de salão ou pela dança de rua nas academias. A dança ganhou espaço nos projetos sociais como forma de integrar a comunidade ou como alternativa para manter os jovens afastados do tráfico. A dança vem firmando-se ainda como atrativo turístico, seja no carnaval do nordeste, seja nos bailes *funks* cariocas.

Um breve panorama de alguns aspectos da dança no Brasil hoje revela este contexto. No que se refere à inclusão social pela dança, tem-se o trabalho emblemático (e reproduzido à exaustão pelo país) de Ivaldo Bertazzo em favelas de São Paulo e do Rio de Janeiro (como a Maré). Os seus projetos têm mobilizado um aporte de recursos de uma empresa estatal como a Petrobrás, buscando dar conta dos problemas sociais que a comunidade atravessa. Cada um dos cerca de cem alunos, recebeu uma bolsa de 200 reais por mês para frequentar as aulas e ensaios. O resultado no palco expressou-se em espetáculos com coreografias num misto de dança indiana e matrizes afro-brasileiras, como em *Samwwad* (2005).

³³ Disponível em: <<http://www.cultura.rs.gov.br/internas.php?inc=assessoria&cod=1177526867>>. Acesso em 20 nov. 2007.



Figura 5: Espetáculo *Sanwwad* mistura danças indianas e brasileiras.³⁴

O último espetáculo *Dança das Marés*, nasceu numa das comunidades mais violentas do Brasil, no Rio de Janeiro, contou com centenas de jovens, teve texto do médico Dráuzio Varela e música do conceituado grupo instrumental mineiro Uakti.

A dança também chegou até as prisões. Centenas de prisioneiros do Centro de Detenção e Reabilitação da Província de Cebu, nas Filipinas, atraíram a atenção do mundo todo no *YouTube*. Eles reproduziram a coreografia do clássico clipe de Michael Jackson para a música *Thriller*.



Figura 6: Presidiários dançam a coreografia de Michael Jackson.³⁵

³⁴ Disponível em <<http://www.minhasmares.blogger.com.br/samwaad2.JPG>>. Acesso em 11 mar. 2008.

O vídeo já foi visto mais de 1,3 milhões de vezes. Os detentos já dançaram ao som de *In The Navy* e *YMCA*, do Village People, e já têm outras duas coreografias sendo ensaiadas, além do sucesso de Vanilla Ice. As coreografias foram uma idéia de Byron Garcia, um consultor de segurança do governo da província de Cebu. Ele afirma que a nova rotina de exercícios melhorou "drasticamente" o comportamento dos presos e dois ex-detentos se transformaram em dançarinos desde então.³⁶

A experiência de Cebu indica duas facetas da nova ordem global. A primeira no que se refere a como a dança passa a atravessar discursos e práticas que não eram usuais, como os da segurança pública. E, além disto, a forma eficaz com que a mídia consegue disponibilizar esses discursos e práticas, como aconteceu no *YouTube*, com o vídeo citado.

Na esfera local, a mídia também vem revelando o imbricamento cada vez maior de discursos e práticas em torno da dança e sua relação com programas sociais. Em Porto Alegre, a dança vem se inserindo em diversos projetos de cunho social. Projetos como o *Semear*, do Colégio Luterano, na Zona Norte da capital, reúne cerca de 200 alunos que fazem aulas de dança nos finais de semana. No bairro Restinga, também há o projeto *Balé para todos*, que teve um de seus bailarinos no Festival de Dança *Gran Prix*, de New York, em abril de 2007. Também na esfera pública, as oficinas de dança têm crescido significativamente dentro do projeto *Descentralização da Cultura*, da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, e nos últimos anos vem sendo desenvolvido, com incentivo da Unesco, o projeto *Escola Aberta*³⁷, que mantém atividades extracurriculares de dança, entre outras, nas escolas, aos finais de semana.

Outro reflexo desta tendência é o *Movimento Cultural Canta Brasil*, do bairro Mathias Velho, de Canoas. De acordo com o *site*³⁸ do projeto, ele

³⁵ Disponível em <bucomania.blogspot.com/2007_08_01_archive.html>. Acesso em 11 mar. 2008.

³⁶ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2007/07/26/296986652.asp>> Acesso em 20 dez. 2007.

³⁷ O programa Escola Aberta foi criado a partir de um acordo de cooperação técnica entre o Ministério da Educação e a Unesco e tem por objetivo contribuir para a melhoria da qualidade da educação, a inclusão social e a construção de uma cultura de paz, por meio da ampliação das relações entre escola e comunidade e do aumento das oportunidades de acesso à formação para a cidadania, de maneira a reduzir a violência na comunidade escolar.

³⁸ Disponível em: <<http://www.cantabrasilsul.org.br>>. Acesso em 14 out. 2007.

é o espaço para revelar talentos anônimos que existem em profusão em nossos bairros e vilas, prepará-los para enfrentar outras oportunidades maiores que possam surgir. É um meio para desenvolver aptidões, realizar sonhos e dar suporte para continuidade de carreiras artísticas e de outras naturezas. É um espaço para o jovem promover sua cidadania. Atualmente, o grupo conta com 21 jovens no seu elenco principal. A ONG tem como madrinha a cantora Elba Ramalho e conta com site no qual aparece como apoiadores/amigos o Afroreggae, que inspirou o Canta Brasil, banda Da Guedes e Gabriel, o pensador.

São expressões daquilo que Yúdice coloca como o fato de os artistas estarem sendo levados a “gerenciar o social”. O que era da esfera da invenção e da celebração ganha novas responsabilidades e aplicações. A idéia de arte pela arte, desprovida de função outra, que chegou a ser definida pelo romantismo ganha outros contornos neste contexto. Passam a vigorar os aspectos utilitários da arte na cultura contemporânea.

Na pós-modernização da economia global, a produção de riqueza tende cada vez mais ao que chamaremos de produção biopolítica, a produção da própria vida social, na qual o econômico, o político e o cultural cada vez mais se sobrepõem e se completam um ao outro (Hardt e Negri, 2006, p.13).

No palco da cultura midiaticizada, atores, cenários, tramas e ações passam a estabelecer novas cenas e desfechos, enfim, novas lições de dança que encontram na mídia sua tradução. Isto está estabelecendo singulares condições de produção, circulação e consumo que precisavam ser analisadas com sensibilidade e cuidado, em tempos de Império.

5. Produção, significação e consumo: percebendo as ambigüidades

Os recursos tecnológicos com os quais a mídia passou a operar revolucionaram as relações de produção, consumo e de significação. A produção midiática articula um universo simbólico a partir da gramática de novas linguagens e amplifica um enorme mercado de signos. As lições de dança midiaticizadas se constroem a partir destas

possibilidades de produção, significação e consumo, enfim, nos discursos, práticas, fluxos que o cenário midiático configura e que começo a pontuar.

Parti das premissas de que a mídia constrói significados e que os constrói de maneira peculiar a partir de especificidades que os aparatos tecnológicos possibilitam. Enfatizei estas duas questões, pois há, na produção midiática, marcas e modos de significação, processo que se estabelece pelo uso de “palavras e imagens para formar conceitos mentais, para nos referirmos a objetos do mundo real” (Du Gay et al., 1997), p.8). Ainda que os autores dêem ênfase às palavras e imagens, deixando de lado outros aspectos como o som, ele aponta para como se desenha um universo simbólico no arranjo de elementos expressivos, que “sinalizam”, que conceitualizam, que constroem entendimentos sobre o mundo. Cada mídia estabelece sua linguagem³⁹, seja a radiofônica, a cinematográfica, a televisiva ou a da internet, ainda que muito uma da outra se alimente.

O que se escolhe para dizer, para ser ouvido, para ser mostrado e a forma que se escolhe para isto direcionam o universo semântico da dança midiaticizada. Há marcas da produção, significados que são organizados por quem produz. Tal reconhecimento não é a garantia de que estes sentidos serão unívocos, como discutirei posteriormente. Mas estas marcas deixam claras, em maior ou menor grau, o que se está querendo representar, quais significados ficam mais evidentes, e de que maneira estes significados vão configurando lições midiaticizadas de dança.

Quando assisto a videoclipes de música *pop* dos Estados Unidos, tenho como perceber que matrizes culturais como a da dança de rua ganham espaço na mídia e também que, ao mesmo tempo em que há uma “democracia” de corpos, há uma erotização de corpos. Eu posso interpretar tais imagens de um modo ou de outro, mas há no modo de mostrar e o que é mostrado, indícios para minha interpretação.

Posso discutir se há ênfase no corpo como exploração consumista ou espetacularidade vendável, ou como signo de liberação sexual, mas não posso negar que estou diante de cenas que dão ênfase ao corpo, muitas vezes femininos, em biquínis ou shortinhos sumários e não diante de freiras com corpos ocultos e reservados debaixo de seus hábitos. Da mesma maneira, posso perceber que não estou diante dos corpos famintos do continente africano e que a ênfase poucas vezes recai no corpo-trabalhador.

³⁹ Linguagem aqui entendida como “o uso de um conjunto de sinais ou de um sistema de significação para representar coisas e trocar significados a respeito delas (Du Gay et al., 1997, p.7).

Ponto esta questão para enfatizar a tensão que se estabelece na dança midiaticizada. Esta dança tem sim, em seus discursos e práticas, escolhas por certas políticas de tratar o corpo que dança, e se vale das estratégias vigorosas de um universo midiático sedutor e quase onipresente, mas que não é hermético nos desdobramentos e nas relações geradas neste contexto.

Vários estudos vêm recentemente buscando “ler” os produtos midiáticos e ampliar o entendimento da produção de sentidos e das estratégias de produção, como na própria produção do PPGEDU, da UFRGS, de Gerzson (2007), Schmidt (2006), Fabris (2004) e Amaral (2004). O que busquei identificar nestes e em outros estudos e tento aqui sinalizar, em síntese, é que é preciso estar atento ao que se “diz” sobre a dança e ao que mostra a mídia da dança. E mais do que isto, ao modo de a mídia dizer e mostrar. Os discursos e práticas relacionados à dança midiaticizada estabelecem visões de mundo e vão ajudando a constituir sujeitos de um certo tipo.

Mas as inúmeras transformações nos modos de produção que a mídia vem operando não modificaram, entretanto, apenas os modos de fazer e os produtos que são feitos, mas também as formas dessa produção circular e ser acessada. “A explosão das tecnologias de informação torna esta última não apenas um lubrificante dos ciclos de troca e lucro, mas em si mesma a mercadoria mais importante”, comenta Steven Connor (1993, p.44) ao analisar a obra de Jameson (1996). Esta reconfiguração afeta a forma dos indivíduos serem interpelados e de darem sentido a si e ao mundo. Somos afetados por este novo cenário. E somos afetados porque o nosso cotidiano é afetado. Um cotidiano que tem sua transformação marcada pelos “hábitos e atitudes de consumo, bem como um novo papel para as definições e intervenções estéticas” (Harvey, 1993, p.65).

As novas condições de produção fazem com que o mercado se configure sob certas especificidades, como, por exemplo, a tendência da “passagem do consumo de bens para o consumo de serviços – não apenas serviços pessoais, comerciais, educacionais, de saúde, como também de diversão, de espetáculos, eventos e distrações (Harvey, 1993, p.258). E estas mudanças apontam para novas espacialidades e temporalidades. O “tempo de vida”, como prossegue assinalando Harvey, de um show de rock, de uma sessão de cinema ou de uma palestra é muito menor do que de uma máquina de lavar ou de um automóvel, e esse show ou palestra passa a poder ser assistido simultaneamente em várias partes do planeta.

E como pensar a dança fora da lógica de uma sociedade de consumo? A dança passou a atingir um público em escala planetária, pela televisão, cinema e internet. O mercado fatura com a dança, a dança fatura com o mercado. O recente quadro *Dança dos Famosos*,⁴⁰ apresentado na televisão, e filmes como *Vem dançar (Take the lead)*, que fizeram crescer as matrículas em academias de dança de salão, ou a febre do *hip hop* nos videoclipes, que fez crescer as cifras geradas pela comercialização de produtos vinculados à dança de rua, como calças, bonés, tênis.

Entre estas, outras transformações podem ser percebidas: um novo repertório e vocabulário de dança passam a fazer parte da cena midiática, algumas oriundas de manifestações populares urbanas, como o *hip hop* e o *funk*, outras produzidas inteiramente pela própria mídia, como o grupo Rouge e a coreografia *Ragatanga*. Mercado, política, mídia, lucro, responsabilidade social, são termos que se mesclam em torno das questões estéticas da dança neste cenário pós-moderno.

Em tempos de Império e de uma sociedade de controle, a problemática do consumo não se reduz às suas implicações econômicas, mas também às maneiras como isto também afeta de modo efetivo a forma de ser e estar no mundo, inclusive a própria noção de cidadão, como apontou Canclini (1995). Um consumo efêmero, contínuo e rapidamente cambiável.

Mas não se pode assumir posturas extremadas e redutoras, seja de festejar a democracia filantrópica dos mercados e da mídia, seja de condenar a manipulação telepática dos indivíduos por estes mesmos agentes. Ao lado das imposições do mercado, é preciso reconhecer que no consumir também se pensa, se escolhe e re-elabora o sentido social.

Podemos atuar como consumidores nos situando somente em um dos processos de interação – o que o mercado regula – e também podemos exercer como cidadãos uma reflexão e uma experimentação mais ampla que leve em conta as múltiplas potencialidades dos objetos, que aproveite seu “virtuosismo semiótico” nos variados contextos em que as coisas nos permitem encontrar com as pessoas (Canclini, 1995, p.67).

⁴⁰ Esta realidade pode ser confirmada pela capa do caderno Dona ZH, do dia 10 de setembro de 2006 que trazia o seguinte título: “*Se eles dançam, eu danço – aulas de dança de salão estão mais populares do que nunca e lotam clubes e academias*” ou ainda em matérias de sites como “*Dança dos Famosos também para “não famosos”*” Disponível em: <<http://www.panteras.com.br/noticias2006jun05.php>> Acesso em: 20 nov. 2007.

Muitas facetas em relação à dança e à música na mídia aparecem nas relações econômicas do *Império*. Grandes corporações faturam em cima da dança, ou melhor, de certas danças populares que passam a aparecer em programas de auditórios e ajudam a vender CDs e DVDs. Mas há também a pirataria e a produção doméstica ameaçando as grandes corporações e também a produção independente, que, à margem das grandes gravadoras, movimentam cifras e quadris, como atestam os sucessos da banda *Calypso*.⁴¹ Ela firmou-se em um mercado identificado como *tecnobrega* e administra o seu próprio selo, fora do circuito das grandes gravadoras, apresentando-se com coreografias irreverentes e sensuais, sob o comando da cantora Joelma.



Figura 7: Joelma movimentando platéias e cifras com dança e música considerada brega.⁴²

Novos modos e formas de se relacionar com a cultura passam a complexificar o cenário cultural.

As periferias criam novos modelos de vender música e cinema. No estado do Pará, norte do Brasil, a indústria musical apelidada “tecnobrega” lança cerca de 400 CDs por ano e movimentam uma média mensal estimada de 2 milhões de reais com a venda de CDs e DVDs e 3 milhões de reais com o mercado das

⁴¹ Em pesquisa realizada pelo Datafolha a banda Calypso aparecia como a banda mais ouvida no Brasil com 14% das respostas, empatado em função da margem de erro de 2%, com Zézé di Camargo e Luciano com 12%. Em segundo lugar estão Bruno e Marrone e Roberto Carlos (10% e 8% respectivamente). Disponível em: <http://www.fnazca.com.br/news/news.php?pag=1&id_news=300>. Acesso em 12 out. 2007.

⁴² Disponível em: <<http://img.terra.com.br/i/2006/08/19/385110-6765-cp.jpg>>. Acesso em 11 mai. 2008.

chamadas “festas de aparelhagem”. A produção não passa por gravadoras oficiais, sejam brasileiras ou multinacionais.⁴³

Essa nova possibilidade de entender os circuitos globais por fronteiras flexíveis e intercâmbios constantes precisava ser levada em conta na investigação das lições de dança midiáticas. Lições que ocorrerem em fluxos globais que não são uniformes nem unidirecionais, muito menos igualitários. A complexidade do tema impedia que se assumisse tanto uma postura exacerbada quanto aos benefícios de tal contexto, quanto à impossibilidade de escapar da trama do sistema capitalista.

Claro que as relações não costumam ser igualitárias, mas é evidente que o poder e a construção do acontecimento são resultados de um tecido complexo e descentralizado de tradições reformuladas e intercâmbios modernos de múltiplos agentes que se combinam (Canclini, 1998, p.262).

Há de se atentar para o crescimento das demandas das culturas locais, e a sua inserção e aproveitamento, em escala global, passam a ser mais um dos aspectos das tensões entre estes elementos. A cultura se coloca como uma arena de combates, e aqui não há nenhum pessimismo intrínseco nesta comparação. E a dança midiática insere-se neste contexto.

O que conecta sujeito e sociedade são as forças performativas que os operam por um lado, para “arrear” ou fazer convergir as muitas diferenças ou interpelações que constituem e singularizam o sujeito, e, por outro lado, para rearticular um maior ordenamento social (Yúdice, 2004, p.54).

Analisar esse cenário exigiu tanto reconhecer as estratégias, modos, e protagonistas que passam a fazer parte deste jogo, como estar atento para o fato da cultura ser “o terreno de negociações em torno das mudanças sociais e políticas provocadas pela aceleração do desenvolvimento capitalista” (Yúdice, 2004, p.369). Diariamente a cultura nos afaga e nos solicita. Estamos enredados na cultura, mas isso não quer dizer que a cultura passa a tudo determinar.

Foi, desta forma, necessário e possível começar a compreender de que maneira se dá esta correlação de forças que a dança midiática estabelece. Ou seja, reconhecer o

⁴³ Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/2007/04/a-industria-das-ruas/view>>. Acesso em 20 out. 2007.

poder midiático presente na produção — e que inclui a percepção das ideologias presentes nos produtos midiáticos, como Kellner (2001) vem exercitando —, tanto quanto perceber as táticas e artimanhas dos consumidores, que tanto se deixam seduzir como criticam, duvidam, contrapõem e também produzem.

Preferi refletir, portanto, sobre a relação da mídia com o consumo e a produção de significados na vida social, reconhecendo as contradições que estão envolvidas, o que requer o cuidado ressaltado por Canclini (1998): o de que esses recursos (os midiáticos) “não são neutros, nem tampouco onipotentes” (p.309). A produção midiática não gera um bloco monolítico de significados, numa rede de sentido da qual os consumidores não têm chance de escapar. “Tão-pouco a mercadorização é meramente sinônimo de estandardização” (Giddens, 1997, p.184).

Não é apenas na esfera de um consumidor fadado a elemento no final de uma cadeia simbólica que a mídia passa a operar, mas também na possibilidade de transformar consumidores em produtores e conseqüentemente em consumidores capazes de entender os modos de produção e de produção de significados. É este processo, em movimento, que a mídia produz.

Enquanto produtores tentam codificar produtos com significados e associações particulares, este não é o fim da história ou “biografia” de um produto, porque não nos informa sobre o que estes produtos podem vir a significar para aqueles que os usam (Du Gay et al., 1997, p.4).

É necessário entender os consumidores também como produtores de dança, nos termos propostos por Certeau (1994 p.39). “A análise das imagens difundidas pela televisão (representações) e dos tempos passados diante do aparelho (comportamento) deve ser completada pelo estudo daquilo que o consumidor cultural ‘fabrica’ durante essas horas e com essas imagens”. Isso tanto no que se refere à televisão, quanto a outras mídias.

Não é possível, portanto, pensar numa cadeia de significação unidirecional e fixa. Há uma dinâmica e ampla rede de implicações no estabelecimento de significados. É, neste mesmo sentido, que Du Gay e seus colegas pesquisadores alertam para o fato de que: “produzir significado é um processo progressivo” (Du Gay et al., 1997, p.32). Da produção ao consumo, uma teia de significações pode se estabelecer. Ao entrevistar um

*b-boy*⁴⁴ de Porto Alegre — Ted B-boy — em 2004, para elaborar meu ingresso no mestrado, ele me perguntou se eu tinha assistido aos filmes de Fred Astaire. Ao responder afirmativamente, ele explicou-me, então, que Astaire preservava a arte da dança de rua, pois os grandes sapateadores, com a Grande Depressão dos anos 30 nos EUA, foram para as ruas para poder sobreviver, dançando nas esquinas por alguns trocados. Por mais teorias referentes à Indústria Cultural que tentam interpretar o fenômeno que foram os musicais em Hollywood, aquele *b-boy* da periferia da capital gaúcha via nos filmes não um enlatado alienante, mas sim uma possibilidade de reconhecimento e valorização da dança que fazia. Por isso acredito que se deva ir com cuidado na leitura dos produtos midiáticos e pensar que nosso desafio “consiste em analisar a forma como a linguagem funciona para incluir ou excluir certos significados, assegurar ou marginalizar formas particulares de se comportar e produzir ou impedir certos prazeres e desejos.” (Giroux, 1995, p.95)

O que parece mais interessante e cabível, portanto, é entender o movimento de relações que o universo da dança midiaticizada suscita, identificando formas de tentar padronizar e sedimentar sentidos, como outras táticas que tal normatização possa ser alvo. Quando se fala dos musicais de Hollywood, por exemplo, alguns críticos enfatizam o aspecto ingênuo, alienante e fantasioso das comédias musicais em que todo mundo dançava e cantava bem, como sublinha Ruy Casto, ao mesmo tempo em que rebate:

Se todo mundo nos musicais dos anos 40 e 50 dançava ou cantava bem, era porque o público exigia. Ao ver Fred Astaire ou Gene Kelly interpretando um homem comum que dançava como um profissional, o espectador saía do cinema dançando imaginariamente pelas ruas (Castro, 2006, p.20).

De maneira análoga, Robert Stam lembra a posição Richard Dyer em *Entertainment e Utopia*. “As comédias musicais de Hollywood podem ser vistas como um espetáculo bidimensional em que as estruturas opressoras da vida cotidiana são menos derrubadas do que estilizadas, coreografadas e miticamente transcendidas” (Stam, 1993, p.173).

⁴⁴ Designação dos bailarinos de dança de rua que praticam a *break dance*.



Figura 8: Uma nova ordem, que desafia até mesmo a lei da gravidade, aparece nos filmes como *Núpcias Reais*, com Fred Astaire sapateando nas paredes.⁴⁵

O autor lembra que é a mesma operação que acontece no carnaval, no qual as estruturas opressoras, pela irreverência, são desarticuladas. E, acrescento, que, além disso, as comédias musicais abrem-se para a possibilidade de uma outra ordem possível, nas quais novas leis são instauradas e passam a vigorar, permitindo que se dance pelo teto, dentro d'água, pela rua. A dança no cinema revelava, já naquele período, as ambivalentes lições que este universo apresenta.

Isso não é uma tarefa fácil. No início do século XX, a Escola de Frankfurt teve que “rebolar” para tentar da conta da complexa condição que o advento do cinema criou para pensar a arte e a cultura. Enquanto críticos como Theodor Adorno e Max Horkheimer demonizavam a nova tecnologia, Walter Benjamin permitia-se refletir sobre um rato animado que fazia sucesso nas telas do cinema, o Mickey Mouse, e as transformações na sensibilidade e na percepção que o desenho animado colocava em cena.

⁴⁵ Disponível em:< <http://www.janepowellscrapbook.com/royalwedding3.jpg>>. Acesso em: 14 ago. 2007.

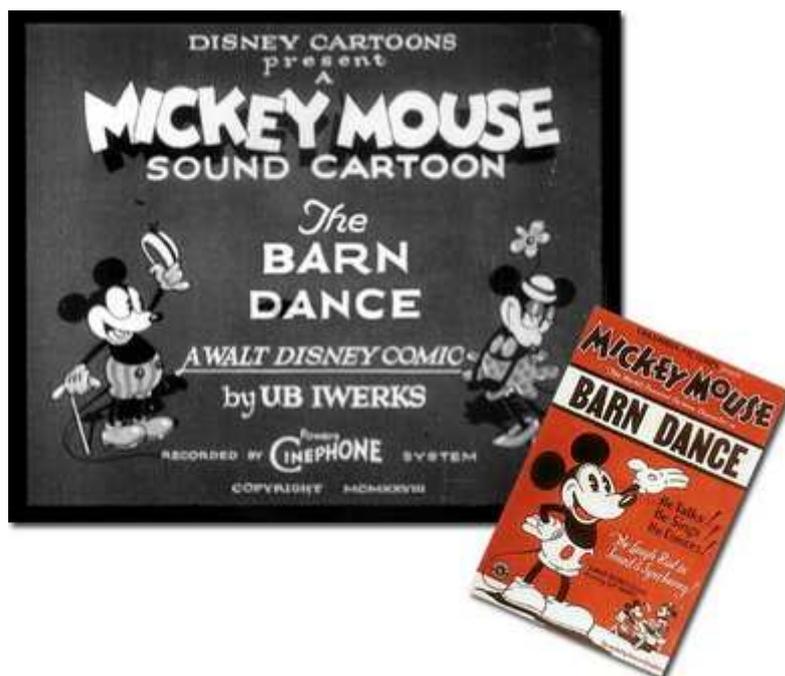


Figura 9: Material publicitário do filme de 1929, que colocava os personagens a bailar.⁴⁶

Riso e distração não são para ele fatos irrelevantes no entendimento das operações simbólicas que se configuram.

A hilaridade coletiva representa a eclosão precoce e saudável dessa psicose de massa. A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constitui um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo. Os filmes grotescos, dos Estados Unidos, e os filmes de Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente. (Benjamin, 1987, p.190).

Mas a midiaticização envolve aspectos para além do conteúdo veiculado e suas interpretações por parte do público consumidor. Para entender como se processam estas operações simbólicas é oportuno acompanhar o percurso de Terry Eagleton. Ele observa, analisando o impacto do cinema na sociedade explicitado na obra de Walter Benjamin, que “o filme transforma toda gente com algo parecido com um especialista – qualquer pessoa é capaz de tirar uma fotografia ou, pelo menos, reclamar que o filmem – e subverte, assim, o ritual da ‘arte superior’ tradicional” (*apud* Santaella, 1995, p.111).

A cultura na pós-modernidade se abre à inovação de práticas, artefatos e formas de produção e consumo, e, conseqüentemente, exige pensar na complexidade de fluxos

⁴⁶ Disponível em <<http://mmfolliesbw.blogspot.com/2007/10/barn-dance-march-14-1929.html>>. Acesso em 07 mai. 2008.

de significados que envolvem a produção midiática de dança. Ou seja, os significados que a mídia constrói e que são construídos pelos indivíduos para a dança na mídia dependem, como enfatiza Larrosa, “tanto das relações de intertextualidade que mantém com outros textos, como do seu funcionamento pragmático em um contexto” (Larrosa, 2004, p.48-49).

Foi preciso, por isso, transitar por este universo midiático, prestando atenção a esta tensão entre a produção e o consumo. Posições extremadas podem limitar e reduzir a capacidade de interpretação das relações de consumo e significação que envolve a mídia. Como salientou Kellner (2001), as teorias que imperaram nos anos 1960 e 1970 partiam do pressuposto da manipulação e dominação imposta pela mídia que se constituía como um conjunto de “forças onipotentes de controle social que impõem uma ideologia dominante monolítica a suas vítimas” (p.12). Em contrapartida, as reações a este modelo teórico levaram a se pensar na plena autonomia do consumidor, como a democracia semiótica defendida por Fiske (1991). É preciso estabelecer “abordagens críticas mais amplas e multidimensionais que teorizem os efeitos contraditórios da cultura veiculada pela mídia”. (Kellner, 2001, p.12) Este caminho pode permitir que se escape de fundamentalismos e cegueira na análise cultural.

Cabe não negligenciar a dimensão do dispositivo pedagógico da mídia configurando as lições de dança na cultura contemporânea, interpelando insistentemente e sedutoramente para os significados da dança que se desenham em diferentes artefatos e práticas midiáticas. A própria noção de Império aponta para esta poderosa rede de produção e circulação que a mídia viabiliza. “O Império está surgindo hoje como um centro que sustenta a globalização de malhas de produção e atira sua rede de amplo alcance para tentar envolver todas as relações de poder dentro de uma ordem mundial...”(Hardt e Negri, 2006, p.37). Destaco aqui três dimensões que aí aparecem. A primeira desta “poderosa malha de produção”, reconhecendo a força produtiva presente na mídia. Não estamos diante de uma frágil nem débil instância de poder. Segunda, que esta rede tem um amplo alcance, uma grande capacidade de circulação, que chega a muitos e a muitos lugares. E terceira, que o Império *tenta* envolver todas as relações de poder. Este detalhe, com muita propriedade reconhece a força do Império, mas também aponta que a ação de capturar, de envolver, é uma tentativa e não uma conquista certa.

Essa produção deve ser entendida como eficazes operações de assimilação, descontextualização, apagamento e deslegitimação de danças e suas formas de expressão, como também configuradora de possíveis formas criativas e democratizadoras de acesso a inúmeras matrizes e maneiras de experienciar a dança. Como observou Paula Sibilia em sua obra *O show do eu – a intimidade como espetáculo*:

Várias experiências em andamento já confirmaram o valor dessa fenda aberta para experimentação estética e para ampliação do possível. Por outro lado, porém, a nova onda também desatou uma revigorada eficácia de instrumentalização dessas forças vitais, que são avidamente capitalizadas a serviço de um mercado capaz de tudo devorar para convertê-lo em lixo (Sibilia, 2008 , p.11).

A problemática trazida pela dança na mídia trafega por tais alternativas. Uma que aponta para a de possibilitar experimentações estéticas a um público que anteriormente não tinha as condições de produção e veiculação que a mídia criou, seja com a vídeo-dança ou mesmo com brilhantes videoclipes dirigidos por grandes cineastas. Outra destas alternativas é a de que esse mesmo universo preencha o imaginário contemporâneo com uma infinidade de vídeos, como no *YouTube* e na programação televisiva, caracterizados por produções rasteiras, coreograficamente, tanto em termos de execução de dança, quanto do entendimento do que a dança deve fazer e pode ser, muitas vezes beirando a banalização absoluta. Aqui, novamente, o conceito de multidão ajuda a matizar essas ambigüidades, ao considerar que o corpo dessa multidão que dança na e com a mídia pode tanto servir ao controle do Império, quanto pode configurar uma “possibilidade de que a carne produtiva da multidão venha a se organizar de outra maneira e produzir uma alternativa para o corpo político global do capital” (Hardt e Negri, 2005, p.247)

O que importa sublinhar, acima de tudo, é que, qualquer leitura radical ou fundamentalista que enxergue apenas um dos extremos que envolvem este fenômeno e seus significados pode redundar em leituras reducionistas e preconceituosas.

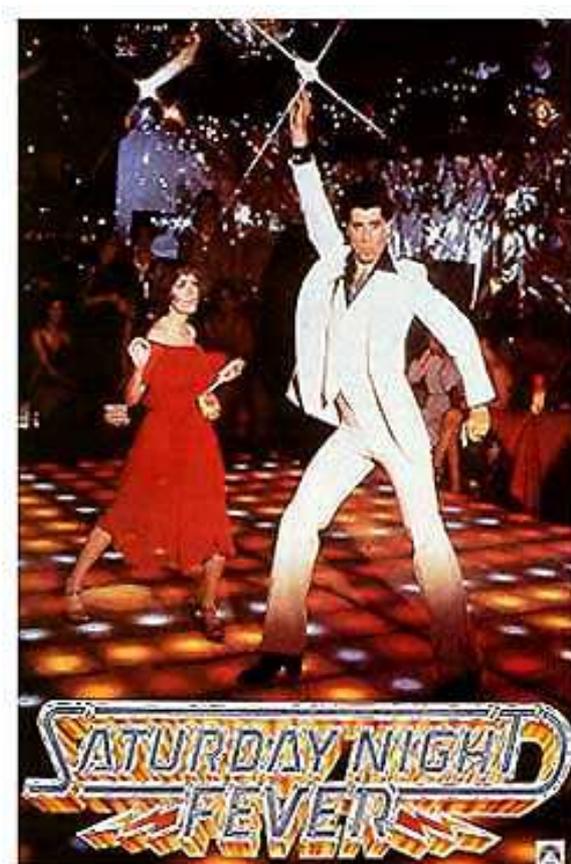
Essa situação ambígua foi tematizada embrionariamente por Michel Foucault já em meados dos anos 70. Muito cedo, ele intuiu que aquilo mesmo que o poder investia prioritariamente – a vida – era precisamente o que doravante ancoraria a resistência a ele, numa reviravolta inevitável. Mas talvez ele não tenha levado essa intuição até as últimas conseqüências. Coube a Deleuze explicitar que ao poder *sobre* a vida (biopoder) deveria responder o poder *da* vida (biopotência), a potência ‘política’ da vida, na medida em que ela faz variar suas formas, e reinventa suas coordenadas de enunciação (Pelbart, 2003, p.13).

As lições midiáticas de dança que se esboçam na pós-modernidade são construídas num território ambivalente, como já acentuara também Bauman (1999). No circuito midiático de representação, circulação e consumo vai se tecendo uma trama de poderes e de saberes. Uma trama urdida entre práticas e discursos em torno da dança, estabelecendo estratégias para o governo e que, contudo, não escapam do (des)governo de corpos que parecem criar também suas próprias estratégias discursivas e suas práticas em torno da dança midiática. Isto implica em entender as maneiras singulares com que o biopoder se articula nas teias de uma sociedade de controle. Em tempos de Império, as lições de dança midiáticas, que fazem parte deste cenário, vão constituindo sujeitos de um certo tipo, sujeitos dançantes no baile da pós-modernidade.

Capítulo 2

ENTRANDO NESSA DANÇA: APRENDENDO COM A MÍDIA

Aprendi dança na escola com uma professora de jardim de infância: o pezinho⁴⁷. Aprendi dança em casa, com meus pais e avós: a valsa, para dançar com minha irmã no baile de debutantes. Tentei aprender dança em um manual que trazia desenhados os locais em que se colocavam os pés a cada novo passo. Aprendi dança na televisão com John Travolta⁴⁸ e Sidney Magal⁴⁹, copiando os passos para repetir nas festinhas de garagem ou no clube do bairro.



⁴⁷ A dança do pezinho é uma das mais tradicionais danças do folclore gaúcho.

⁴⁸ Especialmente com o filme *Os Embalos de Sábado à Noite* (*Saturday Night Fever*, EUA, 1977) o qual trazia a trama de Tony Manero, um balconista do Brooklyn, que consegue, nas pistas das discotecas, escapar de uma vida sem graça. Tudo isso ao som da clássica trilha sonora dos Bee Gees. O filme influenciou a moda disco no Brasil, que teve na novela *Dancing Days* (Rede Globo, 1978), sua grande expressão.

⁴⁹ Cantor popular brasileiro que fez sucesso na década de 1970 com sucessos como *Sandra Rosa Madalena* e *O meu sangue ferve por você* e que costumava aparecer em programas de auditório em coreografias que mesclavam influências de danças ciganas e latinas.

Figura 10: Cartaz do filme com John Travolta no embalo da *disco dance*.⁵⁰

Além dessas lições informais, outras lições fizeram parte da minha “informal” formação em dança assistindo aos musicais de Hollywood com Fred Astaire e mesmo com os desenhos da Disney. Foi desta maneira que me fascinei pela possibilidade de girar com a parceira parecendo voar, como Astaire fazia com Ginger Rogers, ou de dançar no teto, como ousava ele em *Núpcias Reais* (*Royal Wedding*). O talento desse bailarino fez com que Ruy Castro arriscasse: “Ninguém fez mais do que Fred Astaire para popularizar a dança neste século – talvez em qualquer século” (Castro, 1994, p.71).



Figura 11: Fred Astaire e Ginger Rogers “voam” nas telas.⁵¹

⁵⁰ Disponível em : <www.thebhyc.com/uploads/saturday_night_fever.jpg>. Acesso em 14 set. 2006.

⁵¹ Disponível em: < <http://www.pleasedancewithme.com/photos/FredAstaireGingerRogersRio33GazellesWBack.jpg> >. Acesso em 14 ago. 2007.

Eram essas fascinantes imagens que eu encontrava em *Fantasia*⁵² (1940) e me empolgava com as deliciosas peripécias das “hipopótamas”, jacarés e avestruzes dançando *Dance of the Hours*, com música de Ponchielli. Lições que me fizeram ver na dança midiaticizada possibilidades inventivas e criativas.



Figura 12: *Fantasia* mostrou avestruzes dançando balé em sapatilha de pontas.⁵³

De maneira semelhante, o seriado *Fame*,⁵⁴ exibido pela Rede Manchete na década de 1980, se constituiu como uma legítima lição televisiva que alimentou o sonho de um dia ser bailarino e coreógrafo, ainda que só bem mais tarde eu tomasse coragem para procurar uma “Escola de Dança” e fazer aulas de jazz e balé.

⁵² Filme de animação longa-metragem produzido por Walt Disney que colocava a dançar os mares, as nuvens, as flores, faunos, unicórnios, enfim, o universo todo, ao som de compositores clássicos.

⁵³ Disponível em

http://www.thevalve.org/go/valve/article/slapstick_onto_logic_in_dance_of_the_hours/.

Acesso em: 14 ago. 2007.

⁵⁴ O filme relata a história de oito adolescentes que buscam uma vaga na Escola de Artes Performáticas de Nova Iorque. Entre eles, Leroy Johnson, um jovem negro de família pobre e dançarino de rua em busca de uma vida melhor, e Hilary Van Doren, uma bela garota loira de família rica que estuda balé clássico. Uma das cenas mais marcantes é a dos alunos da escola tomando as ruas, dançando em meio e sobre os carros que passam. O sucesso do filme foi tamanho que logo virou seriado na televisão.



Figura 13: A dança toma conta das ruas de New York, em *Fame*.

Trouxe inicialmente essas histórias de aprendizado de dança, estes fragmentos autobiográficos, para pontuar o caráter pedagógico da dança que percebo aparecer de maneira freqüente, em diferentes contextos culturais e períodos históricos, estabelecendo um certo imaginário do *aprender dança*. Ou seja, a idéia de lições de dança está presente em discursos e práticas, tanto em contextos institucionalizados e legitimados historicamente que se dedicam à tarefa do ensino da dança, como em outros discursos e práticas que assumem de diferentes maneiras essa tarefa pedagógica, presente em ritos familiares e sociais, em artefatos midiáticos como filmes, desenhos animados, programas de auditório e seriados, entre outros. Isto implica que as lições midiáticas de dança que investigo, não estão restritas aos usos midiáticos na esfera de “aulas” de dança configuradas em espaços escolares (a escola e a academia, por exemplo) e de atos didáticos do profissional do ensino (o *maitre*, o professor, o coreógrafo). Considero que estas lições de dança se verificam por dispositivos pedagógicos múltiplos e diversificados.

Ao reconhecer isto, decidi me movimentar pelo mar de histórias por onde as lições de dança midiáticas na pós-modernidade navegam. Lições que não introduzem nem inauguram novas formas sem dialogar, reatualizar, ressignificar, recuperar, transformar discursos e práticas de um repertório de lições que já foram produzidas. As

⁵⁵ Disponível em: <<http://www.visiontv.ca/Media/photogallery/photos/Fame%201.jpg>>. Acesso em: 14 ago. 2007.

lições de dança da pós-modernidade são construídas na conexão de muitas histórias. E é sobre a historicidade das lições de dança que pretendo refletir neste capítulo. Não de uma história com H maiúsculo, mas das histórias que se construíram e constroem, configurando lições de dança que fazem parte de um repertório cultural à nossa disposição. Não de uma história linear, mas de fragmentárias e muitas vezes desordenadas histórias de um imaginário que foi se constituindo em relação à dança, à educação em dança e à dança na mídia. Enfim, de histórias de uma espécie de *ethos* pedagógico perceptível em inúmeras histórias de dança, alinhavando lições.

O nosso presente, hoje, é feito fortemente de narrativas a que temos acesso por nossas relações com a internet e a televisão; é esse presente, com todas suas metáforas, ícones, modos de simbolizar nossas experiências mais diversas, que opera em nós, acionando memórias, construindo e reconstruindo um jeito de entender o que seria nossa história, pessoal e social (Fischer, 2007, p.295).

Portanto, sinalizar para o passado é uma maneira de poder compreender o presente e como ele se faz. Quantos pensaram em desvendar os segredos da dança em manuais que ensinavam como se movimentar no salão? Quantas gerações não arriscaram braçadas na piscina inspirados por Esther Williams⁵⁶, ou pularam numa poça d'água, como Gene Kelly em *Cantando na Chuva*? Temos, de certa maneira, histórias de danças e de mídias (mesmo de mídias que ainda que recentes, já têm uma ampla e complexa história, como o cinema e a televisão). É por isso que comecei a levantar pistas desta relação entre dança, educação e mídia, olhando para as histórias que estavam presentes nestas relações.

O que somos ou, melhor ainda, o sentido de quem somos, depende das histórias que contamos e das que contamos a nós mesmos [...] Por outro lado, essas histórias são construídas em relações às histórias que escutamos, que lemos e que, de alguma maneira, nos dizem respeito na medida em que estamos compelidos a produzir nossa história em relação a elas (Larrosa, 1994, p.48).

Percebi, nas histórias de dança que fazem parte de um certo repertório cultural, um *ethos* pedagógico que participa da constituição de sujeitos dançantes e revela um complexo e multifacetado jogo de saberes/poderes que envolve o corpo e sua relação com a dança. Historicamente, a fabricação da experiência dançante se deu no cruzamento de muitos discursos e práticas quanto às possibilidades e às formas do

⁵⁶ Atriz e nadadora que protagonizou inúmeros musicais com coreografias aquáticas, como *Escola de Sereias* (*Bathing Beauty*, 1944) e *A filha de Netuno* (*Neptune's Daughter*, 1949).

aprender dança. Há um manancial de referências quanto ao aprender dança que impede de se pensar num marco zero das lições midiáticas de dança na pós-modernidade. São histórias de tantas construções e invenções que trazem marcas pedagógicas na relação da dança, seja quando a mídia é a escrita, a cinematográfica, ou o próprio corpo.⁵⁷

Relações em que o acento pedagógico, que a dança parece assumir em muitos momentos, fica explícito no caráter disciplinar às vezes aplicado, assim como em outras sutis e implícitas estratégias de interpelação e educação dos corpos que entram na dança. Afinal, as lições de dança midiática nos nossos dias também são, em certa medida, a atualização desse *ethos* pedagógico que parece atravessar os séculos de forma bastante visível. Inúmeros discursos e práticas permitiram notar as lições de dança, seja como exposição didática, como repreensão de modos de dançar ou mesmo como censura a danças que não deviam ser dançadas.

Constitui-me como sujeito dançante nessa arena. Minha avó e avô me ensinaram a bailar no salão. As prazerosas cenas nos musicais exibidos na *Sessão da Tarde*⁵⁸ me estimulavam a aprendê-las e experimentá-las em outros contextos. As lições de dança que pretendi investigar são lições marcadas pela mídia, mas que se prolongam tanto em aulas formalizadas numa instituição do ensino da dança e na figura do mestre que conhece os segredos da dança, quanto nas pedagogias de quem não pretendeu oficialmente ser professor. Enfim, pesquisar as lições de dança midiáticas na pós-modernidade exigiu estar atento a muitas mídias que simbolizam, representam, significam, estimulam, potencializam discursos e práticas. Foram pequenas grandes histórias nas quais me lancei, neste imenso mar de saberes e poderes de dança a ser navegado.

⁵⁷ Ainda que tenha escolhido a ênfase de abordagem da mídia no seu vínculo com as novas tecnologias de comunicação, cabe pontuar o reconhecimento do corpo também enquanto uma mídia, tanto no sentido de um meio, de um suporte, quanto como de um *corpomídia* que além de apenas transmitir, também fabrica, como uma “mídia de si mesmo” (Greiner, 2005, p.131).

⁵⁸ *Sessão da Tarde* é uma sessão de filmes de censura livre exibida desde 1975, de segunda a sexta-feira, no horário do início da tarde (entre 14h e 15h30min), pela Rede Globo.

1. Passo a passo: os manuais e as instruções para o bem dançar



Figura 14: Manuais de dança, ensinando a bailar e a se comportar na sociedade.⁵⁹

Começo então estas histórias com aquelas ligadas a um artefato pedagógico: os manuais de dança tão diversos, numerosos e prodigiosos em mostrar a relação da dança com o comportamento e condutas sociais, como se pode observar na capa do manual escrito pelo professor Bonstein, em 1886, em Chicago (EUA): *Dancing and Prompting, etiquette and deportment of Society & Ball Room*. A idéia de lição de dança está impregnada deste tipo de material didático que se destina a ensinar como se dança. Esse *ethos* pedagógico, fortemente explícito e enfatizado em manuais aparece a partir do século XV, marcando diferentes períodos e sociedades. Essa produção é tão ampla e

⁵⁹ Dancing and prompting, etiquette and deportment of society and ball room escrito pelo Professor Bonstein Boston, Chicago White, Smith & co.1884 < <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=002/musdi002.db&recNum=0> >. Acesso em 11 mar. 2008.

significativa, que a Biblioteca Nacional do Congresso dos Estados Unidos possui em seu acervo uma coleção especial do gênero. *An American Ballroom Companion*⁶⁰ é uma coleção com mais de duzentos manuais de uma lista que começa com uma das obras raras do gênero, *Les basses danses de Marguerite d'Autriche*, publicado em 1490, na Europa, e se estende até a cartilha de autoria de Ella Gardner, de 1929, *Public dance halls, their regulation and place in the recreation of adolescents*.

Esse caráter pedagógico fica evidente no investimento na publicação dos manuais, especialmente a partir da Renascença européia, e perceptível na ênfase com que aparecem na atual bibliografia de história da dança.⁶¹ As danças populares, que já vinham sendo metrificadas e apropriadas pelas cortes européias, encontravam, ao longo do século XV, o meio para registrar e difundir o saber da dança: os manuais. Com isso, firma-se a figura de um novo profissional nas cortes européias: o *mestre de dança*, responsável por ensinar a métrica e os passos corretos para se dançar. Um ofício de grande importância e prestígio na época. Ao mestre, não cabia mais apenas criar coreografias, mas também registrá-las e ensiná-las, ou seja, ao mestre não bastava criar e executar a dança tinha também que ser um bom professor.

⁶⁰ Disponível em: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html> >. Acesso em 11 mar. 2008.

⁶¹ Faço referência aqui a alguns dos principais livros em língua portuguesa que tentam dar conta da história da dança: Bourcier (2001), Caminada (1999) e Portinari (1989).



Figura 15: A figura do professor de dança é o tema de *Le Maitre a dancer*, de 1725.⁶²

A mudança de estatuto da dança provocada pelos manuais seria acompanhada pelo lugar de prestígio que o professor de dança passa a assumir, como aparece em vários relatos históricos. “Os professores de dança não pertenciam a um nível social baixo: faziam parte do meio imediato dos príncipes” (Bourcier, 2001, p.64) e muitas vezes cumpriam funções também diplomáticas, e podiam inclusive substituir o pai da noiva na cerimônia de apresentação da filha à família do noivo que, em certas cidades como Veneza, na época renascentista, dava-se sob a forma de um balé mudo.

E mesmo num Brasil em que a corte só chegou três séculos depois do seu descobrimento oficial, tal influência pode ser observada. Conforme relata Sucena (1988), o explorador Ferdinand Denis, ao narrar as situações do país, em sua obra *Brésil* fez questão de enfatizar que “enquanto o *danseur*⁶³ se buscava em uma carruagem

⁶² Disponível em < <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=142/musdi142.db&recNum=5> .>. Acesso em 05 abr. 2008.

⁶³ Vocabulo francês usado para designar o profissional da dança na época: mestre, bailarino, coreógrafo.

luxuosamente atrelada e se remunerava bem, o professor de línguas tinha de marchar a pé daqui pra ali, para lições pagas com usura” (p.34). A importância dada à dança parecia ser tamanha que o professor de línguas não gozava do mesmo prestígio que o mestre de dança.

Afinal, a esse mestre e professor de dança cabia uma missão especial. Como a pesquisadora Rosa Primo (2006) salienta, há, na Renascença, uma passagem do corpo nômade ao corpo metrificado. Vão se desenhando estratégias que alteram a relação da dança e do corpo. O caráter “popular” da dança começa a ser “higienizado” para ser aceito nos salões da corte. E a dança e o corpo que dança deve se transformar, configurando novos padrões. A dança da corte começava a abdicar da improvisação e liberdade de movimentos para se encaixar nas regras estabelecidas. E aí se dá a importância dos manuais e dos mestres de dança.

Uma vez que não podiam espintear e entregar-se a explosões de alegria, como os camponeses, os nobres adotavam atitudes mais comedidas e, por vezes, opostas a essas. Os mestres de cerimônias, ou de dança, organizavam danças que já não ficavam dependentes do arbítrio de cada um e obedeciam a regras rigidamente estabelecidas (Pasi, 1991, p.38).

Alguém precisava educar os corpos nesta direção. E os professores de dança e seus manuais são o ápice deste processo no qual se estabelece quem pode e sabe ensinar a dança e, ao mesmo tempo, este saber passa a ter uma senha de acesso: a escrita e leitura. Depois de séculos de o corpo ser o meio para o ensino da dança, os manuais inauguram uma nova era. Se, por um lado, esta mídia possibilita a maior circulação deste saber, por outro lado, numa Europa de grande contingente de camponeses analfabetos, esse saber estaria reservado a poucos, predominantemente, à aristocracia. Ao mesmo tempo, a dança, arte do corpo, ganha novo status, pois passa a contar com a legitimidade de uma produção de saber escrito: o livro. A dança passa assim a habitar um privilegiado local de saber: as bibliotecas. O profissional da dança não pode mais apenas dominar o corpo que dança, mas precisa dominar também as letras. Os manuais estabeleciam uma hábil estratégia de saberes e poderes para o governo dos corpos que dançam. Quem pode ensinar e aprender dança, passa a ser, nas cortes européias, quem domina a escrita e a leitura.

Dessa maneira, as lições de dança passam a proliferar em muitas publicações. Entre 1435 e 1436, é publicado *De arte saltendi et choreas ducendi* (*A arte de dançar e*

dirigir coros), por Domenico de Piacenza, sistematizando os movimentos de dançar. Na primeira parte da obra o autor se dedica a estabelecer uma gramática do movimento a partir de elementos “constituintes da dança: métrica, comportamento, memória, percurso e aparência” (Bourcier, 2001, p.65), e na segunda parte faz a descrição dos 12 passos que precisam ser aprendidos para se dançar. A normatização da dança ganharia dimensão de cartilha, com direito a “alfabeto” e gramática. Esse seria o tom mantido nos outros manuais, escritos por dois de seus alunos, *Prática ou arte da dança*, de Guglielmo Ebreo; e *Livro sobre a arte de dançar*, de Antonio Cornazzano.

Somam-se a estes títulos inúmeras obras⁶⁴ que instituíram muitas lições, como: *L’art et Instruction de bien dancier* (Paris, 1496), Michel Toulouze; *Il Ballarino* (Milão, 1577), de Fabrizio Caroso; *Orchésographie*⁶⁵ (Paris, 1588), de Thoinot Arbeau; e *Nuove Invenzione di balli* (Milão, 1604), de Cesari Negri. Em todos eles não apenas apareciam prescrições técnicas sobre os movimentos e passos de dança, mas a preocupação com o “bem dançar” ou com o exercício de uma “dança honesta”. Lições estéticas, éticas e morais eram explicitadas nos manuais.

Foi em meio a esse cenário de mestres e manuais de dança que nasceria a primeira escola oficial de dança, em Paris, na França. A primeira instituição oficial seria constituída, em 1661, por Luis XIV: a Academia Real de Dança.⁶⁶ O soberano, além de representar o símbolo das monarquias absolutistas européias, desenharia um eficiente jogo de saberes e poderes em torno da dança. Em 1651, Luis XIV, aos 13 anos, participava como bailarino no *Ballet de Cassandre* e, três meses mais tarde, demonstraria suas habilidades em *Ballet des fêtes de Bacchus*. Mas seria em 1653, com o *Balé da noite (Ballet de la nuit)*, que ele mostra a eficácia do espetáculo de dança como forma de adulação real. Na obra, ele encarnava o próprio Rei-Sol que vinha iluminar as trevas que ameaçam o mundo, subindo ao palco por um inédito sistema de elevação e em meio a um requintado *show* pirotécnico. Ali se desenhava a figura do primeiro-bailarino (astro principal e mais importante), que marca a produção de balé no mundo até hoje.

⁶⁴ As obras citadas estão disponíveis no site da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, na seção de *Dance Instruction Manuals*: disponível em <<http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dicatlg.html>>. Acesso em 11 mar. 2008, com exceção do livro de Toulouze, citado por Bourcier (2001).

⁶⁵ A obra tem um subtítulo que faz referência a ela se constituir em um tratado em forma de diálogo para todas as pessoas que desejem aprender ou praticar “o honesto exercício da dança”.

⁶⁶ Cabe enfatizar a importância e prerrogativa da dança a outros campos do saber nestas instâncias de poder do reinado de Luis XIV uma vez que “a Academia de Inscrições e Letras só será constituída em 1663, a de Ciências, em 1666” (Bourcier (2001, p.114).



Figura 16: Luis XIV, o Rei-Sol, como bailarino no *Ballet de la nuit*.⁶⁷

Com a Academia Real de Dança, o soberano estabelece uma relação oficial entre Estado e Dança guiada pela “vontade de imobilizar o movimento em regras, cujo objetivo é fornecer-lhes um rótulo oficial de beleza formal” (Bourcier, 2001, p.113). A dança passa a ter oficialmente uma instituição responsável pela normalização. Em trecho de uma carta, Luis XIV traduz o entendimento da arte da dança que a Academia tinha, ao enfatizar que a dança é “uma das mais vantajosas e úteis à nossa nobreza e às pessoas que têm a honra de nos servir, não só em tempo de guerra, mas também em tempo de paz, nos nossos ballets” (Portinari, 1989, p.66-67). O discurso real deixa clara a relação da dança com o poder, educando aqueles que devem servir ao rei. A dança parece ter o papel de adestramento e reafirmação da estrutura social.

O grande passo nesta direção é a criação da Escola da Academia, em 1713, que viria a ser mais tarde referencial mundial no ensino da dança clássica: a Escola da Ópera de Paris. Nos preceitos desta escola estão uma série de regras rígidas de dança, desde as posições de pés e braços, metodologias de aprendizados da técnica clássica que

⁶⁷ Imagem disponível em <http://www.artlex.com/ArtLex/c/Images/costm_apolo.lg.jpg>. Acesso em 12 mar. 2008.

deveriam ser seguidas em todas as aulas e por todos os alunos. É estabelecido um conjunto de conhecimentos de dança que, se seguidos, permitem a construção de um corpo dançante ideal, buscado pelo projeto estético do balé.

Mas, mais do que isso, a Escola expõe uma ampliação do alcance destes saberes. A Escola é a instituição destinada não apenas aos nobres, mas à disposição dos que, tendo o perfil adequado, desejavam se dedicar à dança. Os objetivos reais tinham discursos e práticas pedagógicas de dança instituídos e que podiam alcançar não apenas aos nobres da corte, num projeto de universalização de posturas e condutas.

Estes objetivos, explícitos no projeto da Escola da Academia Real de Dança, encontram eco nos princípios da pedagogia moderna. Como a *Didática Magna*, de Comenius, prescreve, é preciso:

um professor para muitos alunos que se acham num mesmo nível de aprendizagem, transmitindo a todos e ao mesmo tempo um mesmo saber, sempre com o mesmo método, e necessariamente acompanhado por um mesmo texto. Essa cena, repetida nas outras salas de aula da escola e, por sua vez, em todas e em cada uma das salas de um mesmo território. Todos ao mesmo tempo, todos tratando dos mesmos temas, do mesmo modo e com os mesmos recursos. Essa é a pedagogia pintada pela pedagogia comeniana. Essa é a paisagem pintada pela Pedagogia moderna (Narodowsky, 2001, p.74).

No projeto pedagógico da Escola Real de Dança, a trama de saberes e poderes fica evidenciada e se complementa em manuais que se especializam com este fim. O grande articulador da metodologia e gramática do balé foi Pierre Beauchamps que estabeleceu as cinco posições básicas do balé em voga até hoje. Contudo ele próprio não escreveu nenhum manual, mas elas foram perpetuadas por outros mestres de dança do período.⁶⁸

A primeira obra com estes preceitos seria: *A coreografia ou a arte de descrever a dança por caracteres, figuras e sinais demonstrativos através dos quais se aprende facilmente por si mesmo todos os tipos de dança*, (*La Chorégrapheur ou l'Arte de écrire la danse par caracteres, figures et signes démonstratifs avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de danses*, 1700), de Raoul-Auger Feuillet, um dos alunos de Beauchamps. Além dela, teríamos ainda *O professor de dança (Le maitré à*

⁶⁸ Há ainda registro de Bourcier (2001) de dois manuscritos de Andre Lorin que tratariam de registrar a obra de Beauchamps dos quais o pesquisador não cita os títulos, e que seriam. *Livre de contredance présenté au roy* (1685) e *Livre de la contredance du Roy* (1688). Disponível em < <http://www.baroque-dance.com/bibliography.html>>.

danser, 1725), de Pierre Rameau. As duas obras ajudaram a fixar as regras do balé, sendo que Feuillet chega a distinguir 460 passos diferentes, entre eles *pliés*⁶⁹, *tombés*⁷⁰, *glissés*⁷¹, *jetés*.⁷²

Se num primeiro momento a maior parte destes livros foi produzida na Itália, em pouco mais de um século, essa produção revelava uma centralidade na França absolutista. Afinal os manuais parecem a mais perfeita tradição dos valores que eram caros ao absolutismo: a imutabilidade e a tradição. As regras rígidas dos manuais tentavam não deixar margem para que outros passos fossem dados e que outras danças tomassem os salões. O importante era preservar o baile como ele estava e deveria permanecer e conquistar o maior número de participantes. Não será à toa que essa influência deixou marcas até hoje, sendo o vocabulário francês ainda utilizado e amplamente conhecido para designar e nominar passos e práticas de dança, como *pliés*, *tombés*, *jetés*. As lições não se deram apenas na doutrinação do corpo que dança, mas nos discursos sobre a dança, nos modos de falar sobre dança.

Mais uma vez, as lições de dança permitem perceber os jogos de poder nelas envolvidos. E se os jogos de poder estavam sendo articulados com especial foco na França (centro político e econômico do período), o que era por lá produzido reverberava por todos que desejavam participar deste jogo.

E, ao lado destes, os manuais começam a aparecer também em outros países da Europa, como em Portugal. O *Tratado dos principaes fundamentos da dança*⁷³, escrito por Natal Jacome Bonem, e publicado em Coimbra, em 1767, é um deles. Além de ser um dos poucos manuais em língua portuguesa que foi preservado, a obra permite notar a associação da dança com as condutas sociais das “pessoas honestas” e “polidas”, num processo de formação, e porque não dizer de formatação, que implica até mesmo o andar e o saudar e demais hábitos que o mundo solicita.

⁶⁹ Termo utilizado para designar a flexão dos joelhos executadas nas cinco posições básicas do balé.

⁷⁰ Transferência de peso de uma perna para outra.

⁷¹ Passo deslizante.

⁷² Salto.

⁷³ O subtítulo esclarece que estamos diante de uma “obra muito util, não sómente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem, mais ainda para as pessoas honestas, e polidas, as quaes ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortezias, que convem em as assembleas adonde o uzo do mundo a todos chama”.

T R A T A D O
Dos principaes fundamentos
DA DANÇA

Obra muito util, naõ sómente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem, mas ainda para as peiloas honestas, e polidas, as quaes ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortezias, que convem em as Assembleas a donde o uzo do mundo a todos chama.

O F F E R E C I D O

A toda a Nobreza Portuguesa.

Por

NATAL JACOME BONEM
Mestre de Dança.

C O I M B R A:

Na Officina dos Irmaõs Ginhoens,
Impressores do Santo Officio.

Anno de 1767.

Com todas as licenças necessarias.

Figura 17: Dança, honestidade e polidez misturam-se no primeiro manual em português oferecido a “toda Nobreza Portuguesa”.⁷⁴

Mestres e manuais passaram a fazer parte do universo das lições de dança. E mesmo fora da corte esse tipo de artefato continuou tendo uma grande e influente produção. Obras como *American dancing master and ball-room prompter*, publicado em 1862, de Elias Howe, pretendiam ser um dos mais completos *hand book* de dança de salão, contendo cerca de quinhentas danças, entre elas, o minueto, a polca, a valsa, o *schotschi*, mazurca. A obra, com figuras e descrições, ainda fornecia regras de comportamento e etiqueta de dança.

⁷⁴ Disponível em < <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=024/musdi024.db&recNum=0> >. Acesso em 09 abr. 2008.

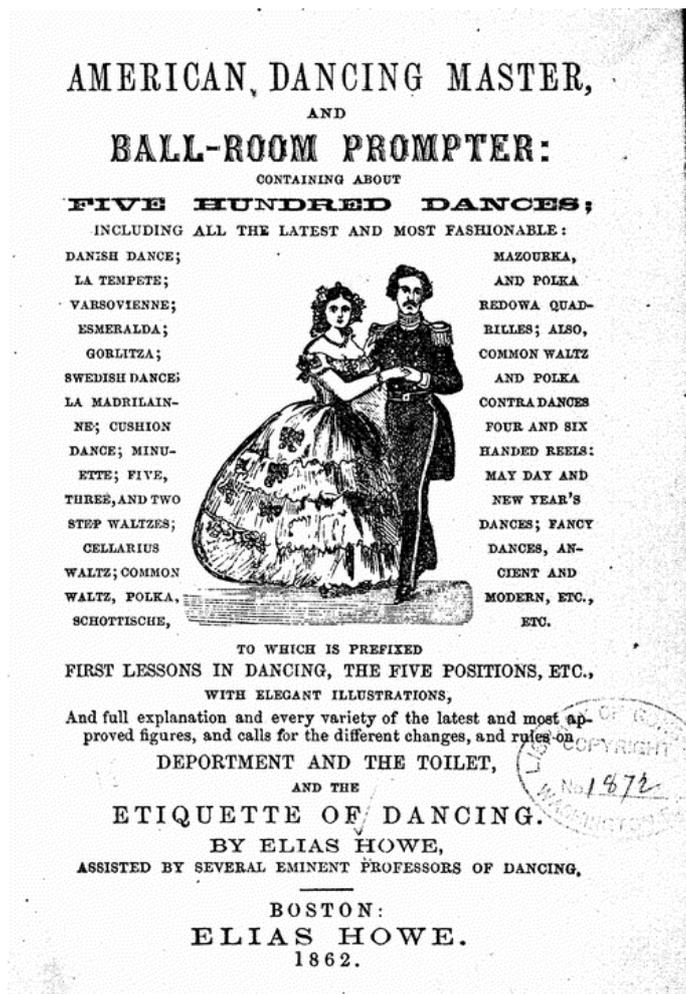


Figura 18: Já no século XIX, os manuais ensinavam mais de 500 danças diferentes.⁷⁵

Mas todo esse movimento não deixou de revelar sua ambigüidade, produzindo uma série de manuais contrários às danças e orientando os mestres neste sentido, semelhante ao tratamento dado à dança pela Igreja na Idade Média. “Os testemunhos mais interessantes sobre a dança religiosa da Idade Média são, antes de mais nada, os interditos que não cessaram de atingi-la” (Bourcier, 2001, p.46), como o decreto do Papa Zacarias, em 774, contra “os movimentos indecentes da dança”.

Reeditando esta posição, surgiram manuais como *Immorality of modern dances*, editada por *Beryl and Associates*, em 1904, em Nova Iorque; destinado a todos aqueles que reconhecem “o dano causado pelas modernas danças para alma do rebanho, mas que se vêem sem forças para suprimir o mal” (p.11). Somam-se a esta obra títulos mais

⁷⁵Disponível em < <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=102/musdi102.db&recNum=0> >. Acessos em 09 abr. 2008.

antigos como *Social dancing inconsistent with a Christian profession and baptismal vows: a sermon*, de Palmer, B. M. (1846), que tratava da incompatibilidade das danças sociais com os hábitos cristãos. Mesmo o forte apelo à dança que tomava conta da América, no final do século XIX e início do século XX, convivia com outros discursos e práticas, como as religiosas, envolvidos na significação deste universo simbólico. A arena cultural promovia embates em que a dança era o pivô.

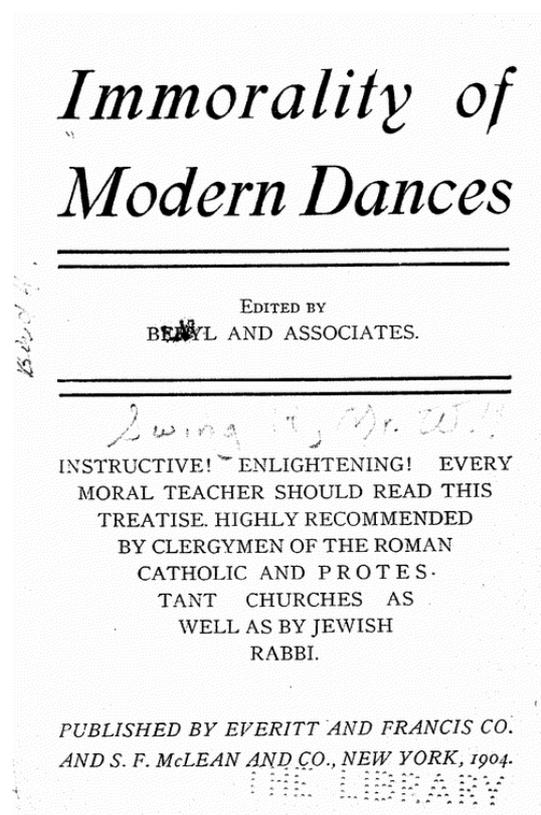


Figura 19: Certos manuais também alertavam para a ameaça religiosa das danças.⁷⁶

Nestas batalhas, a dança parece que ganhou novo fôlego e estes interditos teriam de passar a conviver ao lado de uma franca produção que, ao longo do século XX, continuava a convocar todos a aprenderem dança de maneira fácil, rápida e fascinante. A mudança não era apenas das danças em voga, mas também as seduções midiáticas disponibilizadas que se popularizavam cada vez mais, afinal ver fotos de casais

⁷⁶ Disponível em < <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=149/musdi149.db&recNum=0> >. Acesso em 09 abr. 2008

dançando, por si só já era um fascinante acontecimento e entretenimento, uma singular experiência estética.

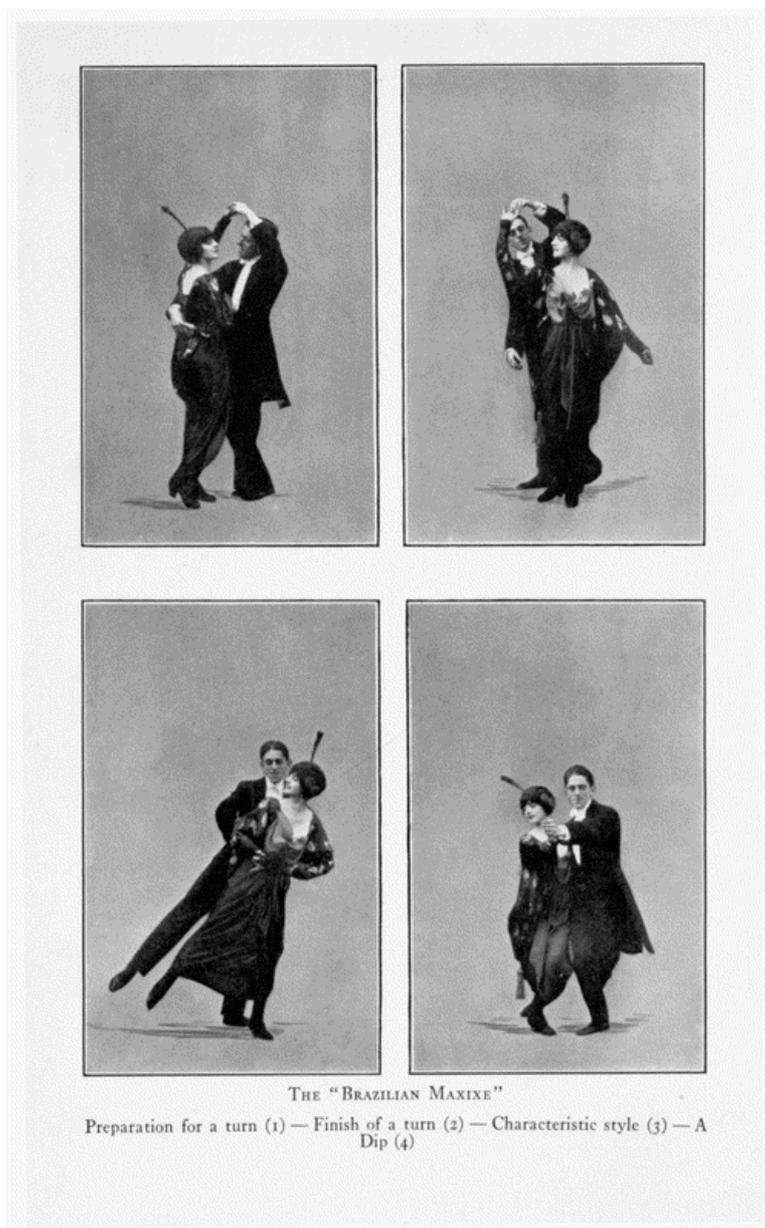


Figura 20: A fotografia trouxe uma nova percepção dos corpos que dançam.⁷⁷

Tais obras mantiveram sua produção, mas mudando de conteúdo (acompanhando as danças da moda) e adaptando as estratégicas lições para as novas formas que surgiam.

⁷⁷ Disponível em < <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=202/musdi202.db&recNum=3> >. Acesso em 09 abr. 2008.

Em 1919, Charles Coll publicava seu manual ricamente ilustrado, *Dancing made easy*. O título da obra enfatiza a facilidade de se aprender a partir dos recursos pedagógicos contidos no manual.

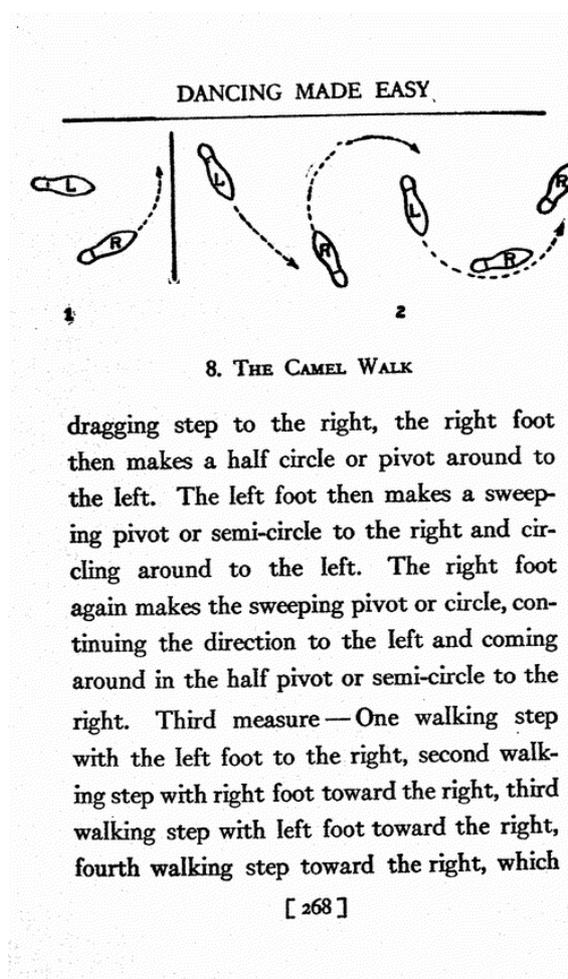


Figura 21: Recursos como o de gráficos e esquemas estavam incluídos nos manuais.⁷⁸

No novo século, os manuais de dança popularizam-se. E essa popularidade foi reflexo também das mudanças econômicas e culturais que se reconfiguram, como o crescimento de um mercado editorial que precisava de mais consumidores e de um novo segmento: o do entretenimento, que teria nos freqüentadores dos bailes, uma fonte de renda, cada vez maior. Na trama cultural do século XX, a dança passa a estar inserida

⁷⁸ Disponível em < <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=048/musdi048.db&recNum=267> > Acesso em 09/04/2008.

em novas conexões de saber/poder que acompanhavam as mudanças político/econômicas, constituindo suas lições midiáticas no embalo de uma nova época, mas trazendo marcas que não são apagadas ou simplesmente deixadas para trás.

A reverberação desta tradição aparece em inúmeros artefatos e modos pedagógicos, que reeditam os manuais a partir dos recursos tecnológicos disponíveis na mídia. Foi assim, que num primeiro momento, o mercado passava a contar, no Brasil, a partir da década de 1980, com a introdução do vídeo-aula, que ainda hoje faz parte do mercado dançante da pós-modernidade. Dos muitos que vêm sendo produzidos desde aquele período, aparece a coleção da *Palladino Dança Social* que tem fitas para ensinar a dançar bolero, forró, country, samba, salsa, rock, tango e valsa, entre outros. No vídeo-aula de bolero, a idéia de passos básicos como a dos antigos manuais está presente. Na aula do nível básico são demonstrados: Saída e Entrada, Trocadilho com Giro, Bate e Volta, Leque, Giro Dela, Pescoço e Laço.

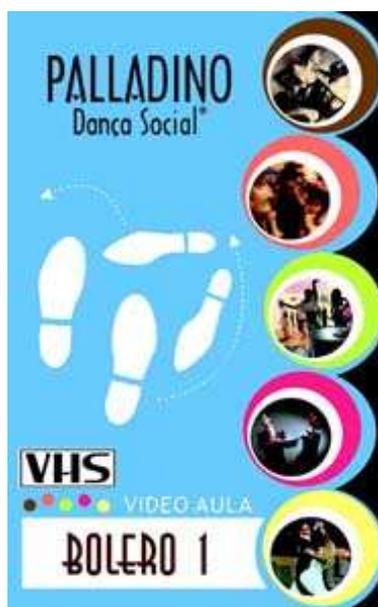


Figura 22: Os manuais ganharam sua versão eletrônica com o vídeo-aula.⁷⁹

Atualmente essa produção prossegue com grande proliferação de inúmeras aulas de dança, só que se valendo de outro suporte: o DVD, como o *Curso completo de Dança*

⁷⁹ Imagem disponível em: <<http://www.palladino.com.br/loja/produtos.asp?produto=120>>. Acesso em 09 abr. 2008.

do *Ventre* e mesmo o DVD — *Instruções de Dança — Vídeo Aula*. No site⁸⁰ deste último DVD há inclusive a justificativa de tal produto midiático: “Esse é o primeiro DVD, que estaremos lançando, é o começo, de uma série (...) nosso desejo é que esses produtos possam equipar os ministérios de dança na igreja do Senhor no Brasil e nas nações”.

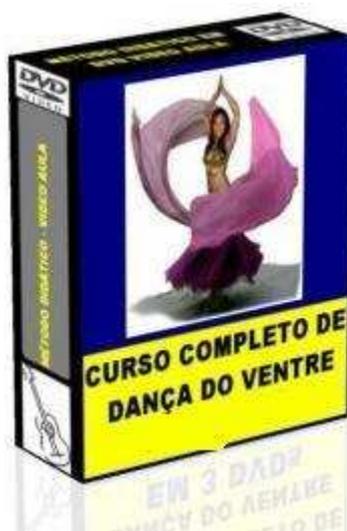


Figura 23: O DVD passa a ser mais uma inovação midiática no ensino de danças.⁸¹

Ao lado dos DVDs, os sites também vêm abrindo espaço para as aulas de dança, ensinando passo a passo. Tais opções aparecem no site do *Caldeirão do Huck*⁸², ensinando a *Dança do Crêu*, ou no site do *Domingão do Faustão*⁸³ com diferentes estilos que semanalmente estão disponíveis para internautas. Os manuais se perpetuam em novos meios e formatos, reeditando as lições de dança. Mas as lições de dança midiaticizada estariam presentes não só nos artefatos que têm seu foco na metodologia de ensino da dança.

⁸⁰ Disponível em: <<http://www.palladino.com.br/loja/produtos.asp?produto=120>>. Acesso em 09 abr. 2008.

⁸¹ Disponível em <http://img.quebarato.com.br/photos/big/4/4/A3144_1.jpg>. Acesso em 09 abr. 2008.

⁸² *Caldeirão do Huck* é um programa de auditório apresentado por Luciano Huck nas tardes de sábado na Rede Globo.

⁸³ Disponível em <<http://domingaodofaustao.globo.com/ENT/Colunas/0,,10393,00-PRODUCAO+FAUSTAO+DANÇA+DOS+FAMOSOS+PRODUCAO.html>>. Acesso em 09 abr. 2008.

2 – Quando os salões se ampliam: vitrines e poses

Em 1990, a cantora Madonna apresentou-se na cerimônia do *MTV Music Video Awards*.⁸⁴ Em cena, a cantora não se contentou em interpretar ao microfone seu sucesso *Vogue*.⁸⁵ A canção, que originalmente contava com um videoclipe em preto e branco, foi apresentada com figurinos inspirados nas cortes européias do século XVIII. Madonna aparecia como uma Maria Antonieta pós-moderna. Ela surgia com peruca de época, muito pó de arroz no rosto, jóias, vestido pomposo com saia de armação, seios que pareciam saltar para fora da roupa a qualquer momento, abanando-se com um leque, cantando junto a um moderno microfone sem fio preso em sua peruca. Cantando e dançando.



86

Figura 24: Sequência de fotos da apresentação de *Vogue*, no MTV MVA.

⁸⁴ *MTV Video Music Awards* é a premiação criada em 1984 pela rede MTV para os melhores videoclipes do ano, que conta com transmissão mundial da cerimônia, semelhante ao Oscar.

⁸⁵ Todo gravado em preto e branco, entrou para o ranking da Revista *Rolling Stones* na 8ª(oitava) posição, em 1993, numa lista dos melhores videoclipes de todos os tempos.

⁸⁶ Disponível em <http://www.madonnaonline.com.br/inside%5Fof/inside_vogue.asp>. Acesso em 22 mar. 2008

Antes da sua entrada no palco, os seis bailarinos faziam inúmeras poses e reverências, antes de realizarem um cortejo com objetos-fetichê da sociedade daquele período, como pó de arroz, um frasco de perfume, um binóculo e espelhos. Objetos que enfatizavam a preocupação com a aparência e, quando as cortinas ao fundo se abriam para Madonna entrar, ela vinha seguida por duas outras bailarinas também vestidas a caráter. Começava então o baile.

A coreografia mantinha o padrão daquela veiculada no videoclipe homônimo. Uma coreografia que recuperava padrões coreográficos da cultura *gay* nova-iorquina. O *vogue* ou *voguing* é um estilo que era dançado nas boates *gays* de Nova Iorque e que conta com uma sucessão de poses, bastante angulares, com uso, principalmente, dos braços. Em síntese, a dança consiste em realizar uma série de gestos complexos com os braços e mãos de modo a imitar estrelas de Hollywood, bem como as modelos de capa da revista *Vogue*.⁸⁷

Para dar entrada na perspectiva das estratégicas lições que a mídia passa a possibilitar à dança, recorri a essa singular e significativa performance midiática de dança. A performance mostra o atravessamento de histórias na elaboração das lições de dança midiaticizada. Histórias que pareciam separadas por dois séculos e que passam a combinar rituais de culturas que valorizavam a aparência, a espetacularidade. Televisão, videoclipe e baile na corte: a performance de *Vogue* permite indicar uma complexa rede de saberes e poderes que passam a ter na dança midiaticizada sua configuração. O baile em que Madonna dançava, além dos aspectos estéticos sobre os quais me deterei, sinalizava para a ampliação e transformação do funcionamento desse baile em pelo menos três aspectos: o salão, os seus participantes e as suas lições.

Quanto ao salão, busquei me referir à mudança espaço-temporal que as novas tecnologias imprimiram. A transmissão da cerimônia, ainda que realizada em Los Angeles, chegou a cidades de todos os continentes. Além disso, esta audiência se deu no espaço privado, como já salientei anteriormente. Sem querer retomar esta discussão, na qual já me detive quando busquei explicitar o conceito de midiaticização, desejo assinalar que, desta forma, o *Vogue* pode chegar aos lares, aos quartos, às salas, e com isso

⁸⁷ *Vogue* é uma das mais importantes revistas de moda do mundo e foi fundada por Arthur Baldwin Turnure em 1892.

atravessa a vida dos sujeitos em suas mais diversas instâncias pessoais. Não é mais apenas o ritual social do baile na corte ou de salão que está envolvido, mas uma boa parcela de espaços e tempos pessoais que passam a também ser acessados para estas danças.

Com isso, um segundo aspecto se desenhava, que é o da potencialidade de participantes que têm acesso a este baile. A performance de Madonna não foi assistida apenas por uma elite que recebera convite. Mesmo reconhecendo que uma boa parcela da população mundial não tenha acesso a esta mídia, o número de telespectadores indica um crescimento exponencial. A cerimônia que hoje é assistida estimativamente por mais de um bilhão de espectadores⁸⁸ espalhados pelo mundo já alcançava, em 1990, a faixa de milhões de espectadores nos cinco continentes. É nesta superexposição midiática que a dança vai desenhando muitos modos dos consumidores/espectadores serem e estarem no mundo.

Os contornos daquilo que Deleuze denominou de sociedade de controle se esboça na dança midiaticizada. Seguindo as pistas indicadas por Deleuze, Negri, Hardt e Pelbart para entender essa nova forma de controle, percebe-se como ele se estabelece no espaço aberto e não do confinamento, como o disciplinar. Também é possível notar que seu fluxo é contínuo e quase ilimitado. A performance de *Vogue* aponta para estas dimensões do biopoder no qual “todo corpo social é abraçado pela máquina do poder e desenvolvido em suas virtualidades” (Hardt & Negri, 2006, p.43). As lições midiaticizadas de dança de Madonna não se limitam à sala de aula, nem limitam o horário, pois ainda que a transmissão ao vivo determinasse a temporalidade da audiência, essa audiência se desdobraria em novas transmissões, no vídeo do *show* e mais recentemente disponível na rede, seja no *YouTube* ou no *E-mule*. A música que toca na boate, no rádio do carro, que pode ser ouvida no videoclipe exibido na MTV, faz também parte deste novo fluxo.

Os recursos trazidos pelas mídias, como a televisão, multiplicaram as lições e os modos destas lições operarem. Lições que não anunciam explicitamente o seu tom pedagógico, como os manuais faziam, mas que passam a incluir outras estratégias para operar com discursos e práticas do corpo que dança na formação de sujeitos. E uma das estratégias que este novo jogo das relações de poderes e saberes constrói, é um regime

⁸⁸ Disponível em http://www.hiphoppress.com/2006/07/mtv_launches_bi.html>. Acesso em 12 dez. 2008.

de exibição, visibilidade e *performance* em escala até então não possibilitadas que incrementam e que imprimem novos apelos e afetos. É neste regime que a performance de Madonna opera, reeditando, sob novas condições, as lições da corte que privilegiam a aparência e a performance. Num mundo de bilhões de pessoas anônimas, abre-se uma possibilidade privilegiada de visibilidade. Importa aparecer. E o mundo das imagens se coloca como via indispensável para este intensificado regime de aparência. O que já foi explorado com o advento do cinema ganha novo *status* com a televisão, que permite aparecer muito mais imagens, por muito mais tempo, muito mais vezes, em muito mais espaços, com muitas qualidades diferentes.

E neste mundo de aparências midiáticas há muitas possibilidades de jogo. De um lado a televisão faz uso do valor dado às celebridades que habitam a mídia. Estar na televisão é ocupar um lugar de destaque e de visibilidade privilegiada que faz das figuras exibidas, figuras em evidência, que podem até ganhar uma legião de admiradores e fãs. A condição de visibilidade na mídia se configura como uma condição privilegiada para a influência de hábitos e condutas, para educar corpos.

Em um trecho da canção *Vogue*, a letra faz referência aos ícones que brilharam no cinema dos Estados Unidos na primeira década do século XX: Greta Garbo, Bette Davis, Marilyn Monroe, Marlene Dietrich, Marlon Brando, James Dean, Grace Kelly. Todos ícones difundidos pelo cinema de Hollywood. Além deles, ganham especial destaque ainda na letra três renomados mitos dos musicais, os bailarinos Gene Kelly, Fred Astaire e Ginger Rogers. A letra vai, desta forma, fazendo referência aos ídolos, que tiveram sua imagem explorada de mídia de maneira intensa e que, de certa maneira, se tornaram modelos, padrões, seja de beleza, seja de atitude, difundidos pelo mundo todo envoltos na atmosfera espetacular da mídia. A rebeldia de James Dean e suas jaquetas de couro, a sensualidade de loira fatal de Marilyn Monroe, a beleza clássica e aristocrática de Grace Kelly.

Vale recordar que a idéia de *star sistem*, da produção de astros e estrelas que atraem as platéias, bem antes do cinema, mobilizou a dança. Nos séculos XVIII e XIX, especialmente, são apontados inúmeros bailarinos e bailarinas que levavam um grande público aos teatros, como Marie Camargo (1710-1770); Marie Sallé (1707-1756) e Gaetan Vestris (1728-1808).

A influência destes artistas já era de grande influência naquele período. Marie Camargo chegou a ser tão popular que “logo as mulheres de Paris passaram a imitá-la, usando sapatos a Camargo, sem contar os novos pratos batizados pelos chefes de cozinha. como *Bombe Camargo*, *Fillet de Bouef Camargo* e *Souflé Camargo*” (Pereira, 1999, p.226). A reverberação da dança se projetava para além do território artístico, suscitando comportamentos no que vestir e inclusive, no que comer.

Este processo de agenciamento da imagem das bailarinas se radicalizou mais ainda com o balé romântico onde se destacaram nomes como o de Maria Taglioni (1804-1884), que encarnou *La Sylphide*; e Carlota Grisi (1819-1899), que interpretou *Giselle*. O *star system* se perpetuou para além deste período no balé e produziria ícones como Ana Pavlova⁸⁹ e Vaslav Nijinsky⁹⁰, no início do século XX e, ao longo desse século, Rudolf Nureyev⁹¹ e Margot Fonteyn⁹².

Mas a dança não produziu estrelas apenas para os palcos. O cinema promoveu ao longo do século XX nomes como o de Moira Shearer, de *Sapatinhos vermelhos* (*The red shoes*, 1948); de Leslie Carol, de *Sinfonia em Paris* (*An American in Paris*, 1951) e de Mikhail Baryshnikov, de *Momento de Decisão* (*The Turning Point*, 1977) e *O sol da meia-noite* (*With the nights*, 1985), sendo inclusive indicado ao Oscar de melhor ator coadjuvante pelo primeiro filme.

Fama, aparência e espetacularidade. Por entre esta trama simbólica que marcou a trajetória da dança é que parece que a apresentação de Madonna transita. Os significados culturais que envolvem a performance de *Vogue* reeditam estratégias já vinculadas à dança sob novos modos e maneiras de ressignificá-las, articulá-las e potencializá-las. A performance coreográfica de Madonna aponta para a mídia como um dispositivo pedagógico que enfatiza lições como a da ênfase no talento individual, da valorização da aparência, da necessidade de visibilidade e encenação social.

⁸⁹ Anna Pavlova (1881-1931) foi bailarina russa de talento e carisma excepcionais, que ajudou a popularizar o balé clássico e que fascinou o mundo da dança no fim do século XIX e na primeira metade do século XX, tendo sido a primeira a dançar *A morte do cisne* (1905), de Mikhail Fokine.

⁹⁰ Vaslav Nijinsky (1889-1950) foi um bailarino e coreógrafo russo considerado um dos maiores bailarinos de seu tempo, tendo se destacado como coreógrafo em obras-primas como *A Sagração da primavera* e *L'Après-Midi d'un Faune*.

⁹¹ Rudolf Nureyev (1938 -1993) foi bailarino russo, que, em 1961, quando estava em turnê com o Balé Kirov em Paris, ele quebrou a barreira da segurança soviética e pediu asilo de oficiais na França.

⁹² Margot Fonteyn (1919-1991) foi uma aclamada bailarina inglesa que se destacou ao lado de Nureyev.

Mas há também um outro lado. Além do valor que passam a ter os astros e ídolos que a mídia produz, há também a possibilidade de que o indivíduo fora deste circuito alcance este lugar de fama. Mesmo que seja por quinze minutos, como profetizou Andy Warhol. Aparecer na mídia é um apelo tentador, é a possibilidade de ser visto, reconhecido, de sair do anonimato, ainda que por pouco tempo. Estas duas condições vinculadas a esta visibilidade, entre outras que a mídia opera, estão presentes na encenação que Madonna notabilizou.

Este contexto é ressaltado pela letra de *Vogue*. A performance é embalada pela canção que fala da importância da aparência, que solicita a que cada um “faça pose”. Ao longo de toda a canção, vários trechos solicitam: *strike a pose* e no seu encerramento diz: “*Mulheres com uma postura,/Homens que estão ‘a fim’./ Não fique simplesmente parado lá, vamos entrar nessa,/Faça uma pose, não tem nada demais./Vogue, vogue/Oooh, você tem de deixar seu corpo mover-se de acordo com a música.*”

Mas para isso é importante ser um sujeito de certo tipo, realizar gestual certo, fazer a pose certa, tomar as atitudes certas. E é sob esta perspectiva que busco perceber o caráter de dispositivo pedagógico que a performance televisiva de Madonna assume. Enquanto dança na televisão, Madonna vai “educando”, vai enfatizando, negando, valorizando condutas, significados e comportamentos.

Talvez se tenha pensado que a dança da aristocracia européia dos séculos XVII e XVIII já haviam levado esta lição ao seu extremo. Mas, de qualquer maneira, essa matriz cultural que unia a dança à etiqueta social ainda parece ecoar em certos discursos e práticas. Naquele período, a dança se colocaria como uma forma de reafirmação dos códigos sociais da aristocracia, nos quais a aparência tinha um alto valor simbólico. Tanto que não é de se estranhar o prestígio dos professores de dança e dos cabeleiros da corte. “Os cabeleiros e os mestres de dança, gozavam de grande prestígio e maiores proventos” (Sucena, 1988, p.34). Além de receberem os maiores salários, eles também tinham privilégios em relação a outros profissionais como os professores de língua, conforme relatei anteriormente. Os profissionais, que estavam vinculados a assegurar a beleza, seja dos rostos e cabelos ou dos movimentos do corpo, tinham regalias e reconhecimento.



Figura 25: Ilustração do século XVIII revela a atmosfera e as poses da dança na corte.⁹³

Imagem e beleza individual fazem do corpo veículo privilegiado dos jogos sociais. As danças nos salões da corte mais do que divertimento, se configuravam como um ritual que reforçava códigos, valores e condutas. Principalmente o valor de quem revelava saber se movimentar nesta trama estética-política. As relações de poder se reafirmam coreograficamente.

Desde que a dança foi para os castelos e ganhou status de divertimento da corte, esteve sempre colada à noção de beleza. Dançar, para os nobres, significava reconhecer-se no outro que dançava à frente, sempre com a preocupação de apresentar a mais bela imagem deles mesmos. E essa era uma dança que se inaugurava ao mesmo tempo como sendo de salão e artística, sem fronteiras definidas. Assim, o tão famoso balé da corte, cujas apresentações se davam nos salões, era uma espécie de metáfora das relações políticas e sociais de uma trama bem ajustada de hierarquias (Pereira, 1999, p.210-220).

Cabe lembrar que a relação dança/corpo/saber/poder, traduzidos por este cenário, teve sua gênese nos balés da corte, que começaram a se configurar a partir da segunda metade do século XVI. Os balés da corte, que eram um gênero específico de dança na corte, tinham a função de grandes lições de política. As apresentações passavam a ganhar uma ação dramática, quase sempre se valendo de temas mitológicos da antiguidade clássica, como pretexto para encenações do jogo do poder.⁹⁴ Bourcier

⁹³ Imagem da ilustração *Le Bal Pare* (1763), do livro *Movement & Metaphor* Lincon Kerstein.

⁹⁴ No balé da corte eram os próprios nobres e a realeza que dançavam. Em 1564, Carlos IX apresenta ao feudo rival, do duque de Guise, um balé no qual “se pode ver uma querela dos quatro elementos, dos quatro planetas maiores, cujas desordens são apaziguadas por Júpiter. A Alusão é clara: Júpiter, coordenador do mundo, garantia a harmonia e a paz, é o rei” (Bourcier, 2001, 81).

(2001) identificou quase mil balés da corte produzidos no período e dedica um capítulo especial analisando três deles, intitulado *Três lições dançadas de política*.

O balé da corte ainda era um divertimento para nobres, feitos por nobres, que cumpria, como arte eminentemente cortesã, uma função social específica. Nestes balés os nobres se expunham como bailarinos a partir do treinamento que recebiam como parte de sua educação, e a necessidade de ostentação apontava para algo além do mero entretenimento (Monteiro, 1988, p.53).

A performance de Madonna dialoga com as referências culturais da dança no século XVIII, e nesta re-atualização revela as ambivalências da dança midiaticizada. A apresentação de *Vougue* no *MTV Vídeo Awards* vale-se do *glamour*, da espetacularidade, do fascínio que a mídia possibilita. Mas, ao mesmo tempo, há na performance um tom de deboche e ironia que traduz uma certa crítica a este *establishment*, expresso tanto na postura da cantora, como em outros aspectos. Os bailarinos usando pequenos *shortinhos*, com as pernas à mostra e abusando na afetação de gestos e movimentos; o levantar das saias revoltas no ar enquanto as anáguas femininas de proteção revelam uma sexualidade que tenta ser amordaçada. Ao mesmo tempo, a coreografia busca referência nos guetos *gays* que assustariam a heteronormatividade da corte.

Esta crítica, de certa maneira está também nos ícones do cinema que a letra cita, nomes cercados de ambigüidades. Greta Garbo e Marlene Dietrich, que tiveram suas carreiras cercadas de boatos de sua possível homossexualidade. Marlon Brando, depois de uma carreira consolidada aceitou papéis polêmicos criticando a hipocrisia e as convenções sociais e contra a irracionalidade das guerras, respectivamente, *O último tango em Paris* e *Apocalypse Now*. Isso sem esquecer que ele foi um dos primeiros atores a subverter a maior premiação da indústria do cinema, o *Oscar*. Ele mandou, em 1973, uma falsa índia em seu lugar recusar a estatueta, protestando contra o tratamento que a indústria cinematográfica dava à questão dos índios norte-americanos. A mídia também se coloca como arena para imagens em conflito. E se Fred Astaire e Gene Kelly escapam de polêmicas e escândalos, não deixam de literalmente virar o mundo de cabeça pra baixo e colocar o mundo a bailar.

Neste circuito de valências que oscilam, tais posturas “pouco usuais” acabam servindo também de mote ao consumo, à vendagem, à audiência. As tramas de saber/poder não se colocam univocamente e, como salientaram os autores de Império,

“nosso desafio político, tentaremos demonstrar, não consiste simplesmente em resistir a estes processos, mas em reorganizá-los e canalizá-los para nossos objetivos” (Hardt e Negri, 2006, p.15).

Há uma ambivalência que transita entre co-opção e rebeldia, protesto e consumo, desejo e revolta. Lições de um novo cenário cultural que cria novas tramas e parece não ter pudor de se apropriar de um passado que serve também para estes fins. “O pensamento pensa sua história (passado), mas para se libertar do que ele pensa (presente) e poder, enfim, ‘pensar de outra forma’ (futuro). (Deleuze, 1988, p.127)

Em tempos de Império, a performance da Madonna não estaria mergulhando nas prerrogativas reais fundadas por Luis XIV para, ao valer-se delas, também abrir espaço para delas duvidar e suspeitar? Camille Paglia (1992), na contramão das leituras apressadas de Madonna, viu as ambigüidades envolvidas para além da simples exploração midiática da figura feminina. Como sugere Pelbart, ao trafegar pelas fronteiras do Império e da sociedade de controle, é de se notar que:

se na modernidade a resistência obedecia a uma matriz dialética de oposição direta das forças em jogo, com a disputa pelo poder concebido como centro de comando, com as subjetivações identitárias dos protagonistas definidas pela sua exterioridade recíproca e complementaridade dialética, o contexto pós-moderno suscita posicionamentos mais oblíquos, diagonais, híbrido, flutuantes (Pelbart, 2003, p.136).

Poderes oblíquos e significados flutuantes se mesclam no baile midiático dos corpos em embate entre a assimilação padronizada e a potência festiva da vida escorregadia, irreverente e inventiva. A letra da canção *Vogue* convoca: “Mágica, a vida é um baile,/Então entre na pista de dança” (“*Magical, life's a ball/ So get up on the dance floor*”). Uma pista repleta de pistas para compreender as lições midiáticas de dança no baile da pós-modernidade e os sujeitos que nela dançam.

3 – Platão, entre a Lacaia e a Mulher Melancia

O universo midiático traz à cena inúmeras e variadas lições de dança. Lições nas quais ecoam tradicionais formas pedagógicas de dança que, historicamente, em diferentes períodos e sociedades, foram “ministradas”. Seja nas lições passadas de geração para geração, como nas danças tribais ou étnicas, seja nas lições institucionalizadas política, religiosa ou artisticamente. Nestas muitas histórias (em especial a que se tem acesso na história oficial da dança ocidental) podem-se perceber as inúmeras tentativas de constituir e legitimar certas lições.

Em *As Leis*, escritas entre 357 e 347 a.C, Platão já ressaltava a importância da dança para formar bons cidadãos e soldados. A dança tentava ser inserida dentro do caráter jurídico da sociedade ateniense da época. As lições de dança vinham sob forma de lei platônica e incluíam tanto treinamento para a guerra, quanto a consolidação da virtude e da beleza do e no corpo, ficando a exigência que todo “o homem bem educado deverá ter a capacidade tanto de cantar quanto de dançar bem” (Platão, 1999, p.104).

As leis para a dança, neste sentido, pretendiam funcionar como forma de gerenciar os movimentos dos cidadãos e, com isso, orientar posturas, condutas e até mesmo valores. *As Leis*, de Platão, não apenas determinavam que danças dançar, mas também como julgar a avaliar estas danças. Afinal, como observava o filósofo, quando se aprecia dança, o importante é avaliar “se o executante, em suas interpretações, se conforma ou não ao nobre tipo de dança, como convém a homens que respeitam a lei. Assim, em primeiro lugar, devemos estabelecer uma fronteira entre a dança questionável e a dança inquestionável” (Platão, 1999, p.311).

A dança, por sua vez, era classificada em duas modalidades: a que representaria “o movimento solene dos belos corpos e a outra, representando o movimento ignóbil dos corpos feios” (Platão, p.310). Nesta última categoria sendo incluída a dança dionisíaca, por seu caráter muito extrovertido e licencioso. Desta maneira, ele indicava como olhar a dança na sociedade ateniense e o papel da dança na formação do cidadão, enfatizando que o corpo deveria ser treinado desde a infância, seja pela ginástica ou pela dança.

Platão já destacara com propriedade a importância da dança para reforçar juízos estéticos e morais, definindo o que era socialmente aceito e privilegiado, novamente, permitindo perceber as tramas de saber/poder na tentativa de (des)governar os corpos. Se discursos e práticas da era platônica parecem distantes cronologicamente do cenário contemporâneo, a dança midiaticizada ainda permite notar as marcas do pensamento platônico presentes em pleno século XXI.

Tal perspectiva pôde ser percebida quando, em fevereiro de 2003, a mídia preparava-se para colocar em cena uma nova dança que poderia ser a moda do verão. Ao invés de loiras balançando as nádegas e tigrões mostrando o resultado das academias de musculação, o embalo que virou mania veio comandado por um negro, alto, magro, homossexual e morador da periferia, de codinome Lacraia, que emplacou nas paradas acompanhando o *hit* musical *Egüinha Pocotó*.

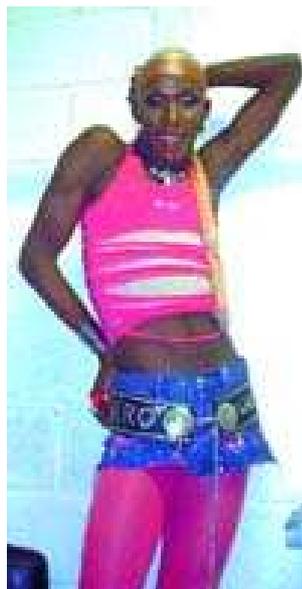


Figura 26: Lacraia coloca na mídia um outro padrão corporal e coreográfico.⁹⁵

O cabeleireiro Marco Aurélio Silva da Rocha, de 26 anos, a Lacraia, ganhou o apelido porque se contorce como o homônimo quilópode. Ele dançava nos bailes *funks* cariocas sob o pseudônimo Margareth Robocop, quando passou a acompanhar o MC Serginho. Resultado, o *Furacão 2000 Twister*, disco que contém Eguinha Pocotó e ainda

⁹⁵ Disponível em < <http://mixbrasil.uol.com.br/cultura/banheiro/retro/lacraia.jpg> >. Acesso em 12 abr. 2008.

a canção Vai Lacaia, vendeu de saída, mais de 150.000 cópias e levou a dupla a fazer cerca de quinze apresentações por fim de semana a um cachê médio de 2 mil reais. Além disso, a Lacaia ajudou o *Domingo Legal*, de Gugu Liberato, a fazer 20 pontos no Ibope, enquanto o *Domingão do Faustão* ficava nos 16 pontos.⁹⁶ E não demorou para que a coreografia extrapolasse os limites da periferia do Rio de Janeiro e virasse mania de norte a sul do país, sem respeitar classe, sexo e idade. As crianças repetem os passos, as danceterias juvenis incluem-na no seu repertório e quem tiver frequentado, no período, festas de casamento ou formatura poderia flagrar senhoras bem vestidas arriscando acompanharem a dança.

Tão rápido como ela surgiu, surgiram os discursos que deixariam Platão orgulhoso. Uma rápida percorrida nas edições *on-line* das revistas e jornais de circulação nacional no mês de fevereiro daquele ano, por exemplo, mostra um horizonte de críticas ao sucesso da Lacaia, tratando de separar o joio do trigo. O título de algumas delas deixa claro o tom de oposição e julgamento do fenômeno. Na *Veja On-line* aparecia o seguinte título, *Baixaria a galope: com a infame Égua Pocotó, o funk carioca está de volta*,⁹⁷ que deixa evidente a desqualificação com que o fenômeno é tratado, classificando-o como menor, como vaticinaria Platão: “questionável”.

No *Jornal da Tarde* não foi muito diferente: *O sucesso de Lacaia, a cavaleira do apocalipse*.⁹⁸ Aqui a bailarina é comparada com a figura bíblica que anuncia o fim dos tempos, como se a sua performance representasse o fim da dança. Os dois exemplos, e poderíamos colecionar vários, consideram este tipo de dança como forma menor, desqualificada, apelativa e degradante. Parecem ecoar as premissas platônicas nas quais “o juiz assume seu posto como um mestre dos espectadores, estando pronto para se opor àqueles que lhes oferecem prazer de uma maneira inconveniente ou errônea” (Platão, 1999, p.112).

Para se pensar o baile pós-moderno e as lições que se configuram é necessário ter presente estas ambigüidades geradas por discursos e práticas que fazem da mídia um poderoso dispositivo pedagógico. De um lado tem-se um mercado cultural que precisa cada vez mais ampliar sua rede de consumidores e, para isso, oferecendo um número cada vez maior de produtos para um público diversificado. Este movimento leva à

⁹⁶ *Veja On-line*/ Edição 1 791 - 26 fev. 2003.

⁹⁷ *Idem*

⁹⁸ *Jornal da Tarde*/ quinta-feira, 13 fev. 2003.

produção de novas danças, da apropriação de outras, da combinação de várias para atingir ao variado mercado consumidor, que passa a colocar em circulação e, em evidência, muitas matrizes coreográficas que ficavam à margem ou em redutos e guetos de menor abrangência.

Isto pode tanto redundar em pânico moral, como pode ser percebido nas reportagens referente à Lacaia, quanto numa hibridação pacífica de práticas de dança que não respeitam mais fronteiras de classe, etnia, regionalidade e faz com que senhoras de alto poder aquisitivo se deleitem com a *Éguinha Pocotó*, ou mais recentemente com a *Dança do Créu*⁹⁹.

Agora, a dança “questionável”, como avaliaria Platão, não está mais nos poucos dias do Carnaval, nem em redutos para antropólogos e curiosos observarem, mas na programação diária, no telejornal, na novela e durante o ano todo. A incidência contínua e os fluxos desta nova dança indicam mais uma vez as dimensões de uma sociedade do controle e das ambigüidades que ela envolve.

Analisando a trajetória do funk, poder-se-ia afirmar que vem ocupando no mercado, no espaço urbano e nas políticas públicas um lugar ambíguo, ora um pouco mais marginal, ora um pouco mais central. Parece construir, por uma via sinuosa e por constantes tensões, conflitos e negociações (...)tanto a possibilidade de construção de uma visão crítica e/ou plural do social quanto a sua mediação e administração pelas estruturas que gerenciam os ritmos do espetáculo e do consumo” (Freire Filho e Herschmann, 2005, p.252).

E nesta sinuosa dança, novos códigos e corpos passam a frequentar o baile. Ao comentar o fenômeno da Lacaia, procurei trazer a insistente prática de estranhamento que a dança midiaticizada vem provocando na cultura estabelecida de dança, especialmente as baléticas e bem comportadas, que seguem as regras da etiquetas do salão, como salientavam os manuais. Carla Perez, do *É o Tchan*; Joelma, da *Banda Calypso*, com seu *Cavalo manco* e mais recentemente a Mulher Melancia, da *Dança do Créu* revelam as múltiplas facetas das danças midiaticizadas.

⁹⁹ O termo “Créu”, que levou a Melancia à fama, não é uma gíria nova. Foi incluída no vocabulário carioca há quase 40 anos por obra dos humoristas e intelectuais do antigo jornal O Pasquim, entre eles Jaguar, Millôr Fernandes, Ziraldo e Sérgio Cabral (pai do atual governador do Rio). Disponível em <http://vip.abril.com.br/nova_vip/edicoes/277/creu.shtml>. Acesso em 24 abr 2009.



Figura 27: Mulher melancia, entre a apelação e o desafio à dança “bem-comportada”.¹⁰⁰

Estas danças e estes corpos que dançam estas danças oferecem padrões fora dos habituais, sejam eles expressos por bundas turbinadas ou movimentos bregas e considerados de mau gosto. Novas gramáticas e novas configurações corporais passam a dividir a cena midiática.

Banalização ou diferente configuração? Simplificação ou negação do erudito? Brincadeira festiva ou apelação? Afirmação local ou matéria-prima rapidamente descartável no mercado global? A dança midiaticizada exige problematizar polaridades como erudito/popular, local/global, arte/mercado. Os novos modos e fluxos de produção, circulação e consumo apontavam para um novo cenário de subjetivação que não podia ser interpretado na maneira unidirecional. No Império, com sua multidão, a articulação de saberes e poderes revela uma complexa rede de sentidos, arranjos e interpelações.

¹⁰⁰ Disponível em <<http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0.,MUL397745-9798.00-MULHER+MELANCIA+DANCA+O+CREU+E+LEVA+O+POVO+AO+DELIRIO+EM+SAO+PAULO.html>>. Acesso em 25 abr. 2008.

4. Aquecendo para o baile

Foi no cruzamento de tantas histórias que me orientei na direção de ir percebendo como a idéia de lição aparece vinculada à dança, e as implicações de pensar as lições que se desenham a partir da mídia. Para enfrentar este desafio de investigar as lições de dança midiáticas dos nossos tempos, tive de estar atento às estratégias e táticas com as quais estas lições se vinculam. A mídia tanto se vale de estratégicas lições de dança que historicamente vêm marcando a humanidade, como estabelece modos de agir nas mais diversas esferas da vida de cada sujeito.

O intuito com este breve ensaio por estas três histórias foi o de apontar para as prescrições que vêm buscando regular os corpos que dançam. Olhar estas lições de dança, que pincei em meio a tantas histórias, permitiu perceber a mídia como lugar pedagógico de dança e entender que, ao transitar por estas lições, se está transitando por instâncias de saber/poder. E dar-me conta disto, me manteve atento ao fato de que a análise das tecnologias que envolvem a dança midiática é insuficiente para entender esta problemática. Há neste contexto uma complexa política de corpos que dançam, que está continuamente solicitando essa ou aquela postura em relação à dança, e nestas solicitações, também, a posturas em relação a si, aos outros, em relação à vida.

As histórias que relatei aqui se mesclam, a partir de lembranças e registros de vivências. Lançar o olhar e começar a analisar os manuais de dança, as performances de Madonna e o fenômeno do *funk* carioca, foi iniciar a trajetória de compreender as formas de governamento que envolvem as lições de dança na mídia e as possíveis interações que delas nasçam. Este movimento revelou-se prazeroso e trabalhoso na tarefa de transitar entre lembranças e o desejo de ir além delas, construindo um mapa que provisoriamente me ajudasse a trafegar por vias que ligam a dança, a educação e a mídia. Afinal, como já enfatizou o cineasta Jean Luc Godard “Il ne peut y avoir resistance sans memoire”. Esta crença permeia minha pesquisa: sem a memória, não pode haver resistência. E talvez, neste sentido, a quase total ausência de material sistematizado referente à dança na televisão, no cinema e na internet possa ser entendida não apenas como descaso e desinteresse, e me desafiou a recheiar este trabalho com estas histórias que precisam começar a ter seu lugar.

CAPÍTULO 3

IMPROVISANDO PASSOS

Como minha trajetória na pesquisa começou no curso de Química Industrial da UFRGS, retomo-a aqui neste início de percurso investigativo para recuperar algumas orientações que me guiam e nas quais encontro sintonia para pensar a pesquisa em educação, em especial, como enfrentar o desafios de investigar as lições de dança midiáticas nos nossos tempos. Começo enfatizando que mesmo as ciências chamadas de *exatas* vêm encontrando novos caminhos para escapar das ciladas da tradição cartesiana e determinista, contemplando outras possibilidades de lidar com certezas e verdades e com a produção de conhecimento. Neste caminho, o químico Ilya Prigogine, Prêmio Nobel, vem dedicando estudos para entender as leis fundamentais como expressão de possibilidades, e não mais de certezas, defrontando-se com a instabilidade e o caos dos fenômenos naturais que perpassam a existência humana. “As leis da física, em sua formulação tradicional, descrevem um mundo idealizado, um mundo estável e não o mundo instável, evolutivo, em que vivemos” (Prigogine, 1996, p.29). É “este mesmo mundo em que vivemos” que a pesquisa em educação tem para entender e para isso precisa de teorias e métodos que levem estas características em consideração.

Acredito que um problema de pesquisa deva satisfazer exigências e critérios rigorosos para ser considerado objeto digno de investigação. No entanto, esses “regulamentos” não devem e nem precisam exigir a eliminação da criatividade, mas devem sim, assumir a criatividade como um desafio, conforme sugere a idéia de artesão intelectual preconizada por Wright Mills (1972). A pesquisa em educação hoje faz a exigência de métodos nos quais a imaginação precisa ter lugar para poder bem formular e resolver questões complexas frente à nova ordem global e suas implicações locais e vice-versa. Como conceber a criatividade humana num mundo determinista? “Esta questão traduz uma tensão profunda no interior da nossa tradição, que se pretende ao mesmo tempo, promotora de um saber objetivo e a afirmação do ideal humanista de responsabilidade e liberdade” (Prigogine, 1996, p.14).

Iniciei meu movimento teórico-metodológico, então, buscando expor considerações pertinentes, para a pesquisa não “levar um baile” da problemática da vida contemporânea. Chamo a atenção para a questão de que, como a dança, a educação só pode dar conta das facetas do mundo contemporâneo no movimento, no trânsito de idéias, ações, saberes que se articulam como numa coreografia. Uma coreografia que exige mais do que manuais esquemáticos que antecipam cada passo; que coloca exigências como a das grandes obras coreográficas, nas quais inventividade e rigor, poesia e ciência dançam a mesma dança.

Neste capítulo, portanto, procuro apontar os aportes metodológicos da pesquisa e as estratégias que, dentro desta perspectiva, adotei para investigar e mostrar as lições de dança que a mídia vem configurando e suas estratégias de governo ou de (des) governo dos corpos na pós-modernidade.

1. Como se virar pra acompanhar este baile todo

Para isso eu tive de me virar, literalmente. E virar implica em movimento. Um movimento que obriga a olhar de outro lugar as coisas, de colocar-se de outro modo. Portanto, de saída, a idéia de movimento implicada nesta virada me parece necessária, seja para pesquisar, refletir, como também para dançar. Esse movimento me ajuda a pensar meu objeto de investigação.

Na complexa trama de referências e sentidos que envolvem a dança midiaticizada nos últimos anos, eu tinha desde o ícone funk da Mulher-Melancia às mais radicais experiências de vídeo-dança acessíveis no *e-Mule* ou no *YouTube*. Eu tinha filmes de grandes bilheterias como *Vem dançar*, a quadros em programas de auditórios, como o *Dança dos Famosos*, na Rede Globo. Uma rápida porém atenta mirada permitiu ver a ponta deste iceberg: um intrincado, dinâmico, multifacetado universo que sempre me indicou a necessidade de um movimento teórico-metodológico que se alinhasse ao compasso desta problemática de pesquisa e ajudasse a me situar em meio a inúmeras indagações.

Precisei, então, de partida, me debruçar sobre algumas questões. No que acreditava quando comecei minha pesquisa? Ou melhor ainda, em que tipo de conhecimento eu acredito quando me proponho a fazer uma tese? Como acessar este universo que meu objeto de pesquisa traz? Quais os pontos de partida para dele tentar da conta, analisar e compreender? Como iniciaria o percurso de olhar estes fatos e buscar entendê-los? O quanto estava comprometido com o que pesquiso por adorar dança, televisão, cinema, música e ser um otimista cauteloso quanto às novas tecnologias como a internet?

Literalmente “eu teria de me virar”, inclusive me permitindo este pequeno trocadilho para acentuar minha escolha pela perspectiva presente nos estudos que vêm assumindo as contribuições da virada lingüística. Uma virada que possibilita o tráfego pelo meu universo de pesquisa de maneira menos arrogante e ao mesmo tempo mais em sintonia com o seu movimento e seus desafios.

As contribuições trazidas por estudos como o de Donald Davidson, Richard Rorty, Ludwig Wittgenstein, Michel Foucault, Jorge Larrosa, Gilles Deleuze, entre muitos outros, permitem novas miradas para eu poder pensar os Estudos Culturais e a Educação. O professor Alfredo Veiga-Neto, ao apresentar esta perspectiva em seus textos e em suas aulas,¹⁰¹ veio corajosamente lançando fagulhas que incendiaram um pensar inquieto e inconformado com visões reducionistas e cheias de artifícios de falsas seguranças. A virada lingüística vem operando no sentido de problematizar a relação mundo/linguagem, e de evidenciar o caráter não-representacional da linguagem. O alerta que é colocado é de que só temos acesso à realidade por meio da linguagem, portanto só temos acesso a versões dos fatos e nunca aos fatos em si.

Assumir esta pressuposição implica em algumas conseqüências. Uma delas é não estar interessado em perguntar os que as coisas são, mas de que maneira estão sendo usadas. E este lugar faz uma virada e tanto para começar a situar-me no processo de investigação a que me proponho. Não pretendo mergulhar na pesquisa para saber qual **a dança** que se configura no mundo midiático contemporâneo. Não busco encontrar a verdade sobre a dança hoje, mas sim como a dança passa a ganhar e produzir novos sentidos, novos lugares, novos usos, as relações que estas mudanças apontam e de que maneira estas relações são estabelecidas. E, com isto, investigar as estratégias das lições

¹⁰¹ *Seminário Educação e Cultura*, ministrado no primeiro semestre de 2007, na PGGEDU/UFRGS.

de dança que a mídia aciona no governo (ou desgoverno) dos corpos na pós-modernidade.

A partir desde ajuste no ponto de largada, também encontrei reverberação na perspectiva da virada lingüística no que diz respeito à relação pesquisador/conhecimento. Nesta virada, não há ilusão de que o conhecimento produzido possa não estar comprometido por quem o constrói. Por isso não é possível perder de vista que meu olhar e análise são de um gaúcho, de classe média, branco, homossexual, que foi também educado pela televisão, que tentava copiar na sala os passos que via na tela, como os de John Travolta, que teve seu desejo de dançar estimulado pelo seriado *Fame*. E aqui já estou dando uma versão, pois estou privilegiando uma versão e deixando de lado outros aspectos que julguei menos relevantes, como o de que sou católico/budista, gremista e quase vegetariano. Tudo isso não está de lado nesta pesquisa, e destas experiências e condições não estou isento.

Não é possível qualquer (tipo de) pensamento e conhecimento que não esteja sempre comprometido com a posição daquele que pensa, conhece e fala; é impossível pensar, conhecer, falar independentemente de agenciamentos, interesses, valores e forças sociais. (Lopes e Veiga-Neto, 2007, p.4)

Esta citação com ecos do pensamento de Nietzsche e Foucault me deu a inquietude – o que é sempre instigante a quem pesquisa – de que não lidamos com fatos, mas com a interpretação deles, não com conceitos, mas com o que dizemos deles e com eles. E se disto não conseguimos fugir, cabe pelo menos assumir esse lugar de fala, interpretação, análise, construção, que exige expor e expor-se. Isto implica que sempre temos versões parciais e provisórias. Somos capazes de verdades modestas, como sugeriu Edwald (1983) ao inspirar-se na obra de Foucault.

Acredito que, neste ponto, contudo, seja necessário ressaltar que esta perspectiva não redunde em falta de objetividade, nem em um discurso relativista de “vale-tudo”. Reconhecer que podem existir várias verdades, e que estou comprometido com o que estudo não quer dizer que toda versão é válida, sem o discernimento entre as coisas. Apesar de um teor muitas vezes essencialista, Terry Eagleton vem nos lembrando de que, ao mesmo tempo em que reconhecemos as dificuldades de definir, classificar,

descrever, objetivar, não podemos e não precisamos abrir mão da busca da verdade e da objetividade.

Tentar ver a situação do outro como realmente é constitui uma condição essencial para poder interessar-se por ele. Isso não significa dizer que existe sempre uma maneira de dizer qual é uma situação. Dizer que estou escrevendo um livro é uma descrição precisa do que estou fazendo, agora não é dizer que essa é a única maneira de descrever o que passa. O ponto, enfim, é que ter interesse genuíno por alguém não é algo que perturbe a visão de como eles está de fato, mas sim, o que torna possível fazê-lo. Contrariamente ao adágio de que o amor é cego, é por envolver uma aceitação radical que o amor nos permite ver os outros como são. (Eagleton, 2005, p. 181)

Desta maneira, consegui avançar na pesquisa, apaixonado pela dança e com a certeza (provisória) de que não estou desvendando a grande verdade da dança na mídia. A partir destas duas premissas – a de não me propor a chegar aos fatos da dança e nem de considerar-me isento de minhas experiências e crenças para destes fatos falar e tentar dar conta – assumi a contingência da linguagem e a não menos validade de a ela recorrer e dela fazer uso. Foram estas premissas que me fizeram estabelecer a necessidade de traçar escolhas metodológicas que escapassem das fórmulas consagradas de investigação. Fórmulas que procurassem a isenção e o menor comprometimento com o sujeito pesquisador, e que acreditassem que conhecimento, moral e ética são questões a serem trabalhadas separadamente.

Talvez seja o que Ludwig Wittgenstein tinha em mente quando se perguntou como poderia ser um bom lógico sem ser um ser humano decente. Ninguém que não estivesse aberto ao diálogo com os outros, disposto a ouvir, discutir honestamente e admitir estar errado poderia realmente avançar na investigação do mundo. (Eagleton, 2005, p.182)

Conviver com erros e reformulações é um desafio nem sempre tranquilo. Durante algum tempo, frente às definições metodológicas a serem feitas, pensei em recorrer a alternativas mais seguras e menos abertas a questionamentos. E desta forma, comecei a desenhar a pesquisa no sentido de procurar estes “fatos da dança” na experiência de alunos, de professores, de grupos de adolescentes para, a partir deste material, reunir informações, fazer análises e tirar algumas conclusões. Será que tornaria mais válido meu objeto por afastá-lo de mim? Esta indagação era permanente ainda mais quando me sentia mobilizado pelas questões da dança no meu cotidiano como professor

universitário de dança, como diretor do Centro Municipal de Dança da Prefeitura de Porto Alegre, como espectador de cinema, como *televisófilo*, como internauta. Estou atravessado por estes discursos, modos e práticas de dança.

Por que então forjar uma versão que possa ser mais válida do que esta? Por que selecionar um grupo de jovens para conviver ou eleger uma turma de escola para ter um recorte mais real da realidade ou um corpus menos comprometido subjetivamente? Estas posturas reafirmariam um idealismo falseador, dissimulador, de que existe um objeto ideal do qual devemos nos aproximar ou de que existe um objeto de pesquisa mais verdadeiro do que outro. Não quero afirmar com isto que estas escolhas sejam de menor importância ou mais equivocadas, mas sim de que não são mais legítimas do que a de me voltar para como posso olhar e pesquisar a dança a partir deste lugar em que me encontro.

A escolha, pela *minha* versão, não é uma forma menos válida de olhar para o mundo, em especial para o mundo da dança. Como assinalaram Michael Bakhtin, Charles S. Peirce, e o já citado Wittgenstein: o pensamento não está em mim, mas no mundo. Portanto, ao partir de minhas percepções estou necessariamente incorporando o Outro, ou melhor, os Outros. Tentar traduzir o mundo a partir do lugar em que estou é tentar traduzir o Outro, pois meu pensamento se faz **com** e **neste** Outro também. Não há um pensamento meu, interior, que não se estabeleça a partir de imagens, experiências, narrativas, discursos que habitam o mundo, ou seja, que não se dê a partir de uma linguagem. Uma linguagem, que por mais que seja minha, se faz **no** e **pelo** social.

Foi desta concepção que pretendi olhar a dança, para apresentar a minha descrição sobre a dança em tempos pós-modernos, para apresentar uma das versões para as lições da dança midiaticizada na sociedade atual. E aqui, friso sempre o aspecto da tentativa. Tentativa na qual o movimento está implícito e o determinismo está excluído. A tentativa que está sempre disposta à dúvida, à retomada e ao recomeço. Não por sua incapacidade, mas pelo entendimento de sua contingência. Nada é definitivo na vida, por ser esta a sua natureza. Como ouvi em uma aula de Veiga-Neto, acreditar que se possa dar um fim a uma discussão é acreditar no fim da própria história. Pensando assim, pesquisa e pedagogia podem ser compreendidas não como práticas de busca pelo ponto final, mas como um “campo em que se dará a conversação permanente e infinita, sempre

mutante, sobre o que fizemos, o que estamos fazendo e o que poderemos fazer de nós mesmos”. (Veiga-Neto, 2003, p.13).

E, ao olhar dessa maneira para o processo de investigação, procurei ver o lugar da pesquisa também como lugar de movimento criativo. De assumir suas contingências e de propor possibilidades de enfrentá-las com inventividade e rigor. No meu lugar de artista/educador não consigo dissociar a produção de conhecimento em ambas as áreas, e o rigor e inventividade para mim estão em ambos os modos de operar a pesquisa.

Precisamos “criar saídas, frestas, desvios para escapar das grades totalizantes e homogeneizadoras das grandes metanarrativas e buscar possibilidades para a singularização” (Costa, 2005, p.19). Alinhei-me, portanto com esta busca e com a escolha do meu cotidiano com a dança como recorte de pesquisa. Encontrar nas cenas que verifico nos shoppings, nas conversas de aula, nos filmes da TV e no cinema, ao navegar pela internet, a possibilidade de ir percebendo as lições de dança midiaticizadas e suas implicações na produção de significados sociais.

Um artista em seu processo de pesquisa não precisa recorrer à obra de outro ou de outros artistas. O artista é capaz de, no seu percurso de investigação, debruçar-se sobre seu fazer, suas percepções e sua leitura do mundo presentes em suas obras. Estas obras, por sua vez, podem nortear ou provocar o pensamento, perceptível, seja na influência de Velásquez e Jorge Luis Borges na reflexão de Michel Foucault, ou de William Shakespeare em Terry Eagleton. Afinal, de novo retomando Foucault, se a possibilidade é a de nos criarmos como obra de arte, conseqüentemente nossa produção acadêmica também não poderia assim se dar? Afinal, como na declaração de Foucault, que Deleuze (1988) lembra: “nunca escrevi senão ficções...”

A arte pode ajudar a construir um pensamento rigoroso. Então devemos olhar para os processos e modos que permitem a criação artística e também nesta fonte beber para iluminar nossas pesquisas, não com um holofote modernista, mas com nossas humildes e diversificadas lanterninhas, que evitam as quedas, mas não estragam o filme.

Metodologicamente estas questões vêm sendo trazidas à tona em vários campos, seja na antropologia, como em *O antropólogo como autor* (Geertz, 2005); na comunicação como em *De la investigación audiovisual* (Buxó, 1999), questionando o cinema etnográfico e apontando seu caráter também ficcional; e como nas inspiradas e provocativas propostas de Nicolás Lorite Garcia, quanto à proposição de uma

observação casual. Este último valeu-se de suas viagens diárias para o trabalho no metrô no México como recorte de pesquisa para perceber as transformações sócio-midiáticas, explicitando que usa o termo casual por não estabelecer previamente o que vai observar e por quanto tempo. E enfatiza:

lo observado casualmente no está casualmente observado. Me explico. Observo lo que me tropieza al azar en un espacio y durante un tiempo (el metro y mi estancia en Mexico DF), pero presto atención a todo ello porque estoy respaldado en un modelo teórico, flexible y polietápico (que aún lo estoy desenando y probablemente lo esté completando toda mi vida)” (2000, p.9).

Esta tensão entre o que pesquisar e como pesquisar é que pode gerar boas estratégias e ferramentas metodológicas. Posturas afinadas com esta perspectiva estão presentes também nas propostas de novas etnografias, como a etnografia pós-moderna.

Acredito que redigir uma etnografia pós-moderna exige mais ou de forma *diferente* do redigir uma “realista”, uma vez que, além das tarefas essenciais de coleta, organização, interpretação, validação e comunicação dos dados, a etnografia pós-moderna exige também que seu autor permaneça constante e criticamente atento a questões tais como a subjetividade, os movimentos retóricos e os problemas da voz, poder, política textual, limites à autoridade, asserções de verdade, desejos inconscientes e assim por diante. (Gottschalk, 1998, p.207).¹⁰²

Gottschalk constrói uma metodologia particular e personalista para investigar a cidade de Las Vegas, levando em conta as peculiaridades do seu objeto de pesquisa e o contexto no qual o objeto está imerso e no qual o pesquisador transita. O seu percurso investigativo apontava tanto para movimentos e estratégias metodológicas que poderiam auxiliar na minha pesquisa ou mesmo indicar movimentos e estratégias que eu devesse construir. “A criatividade, a flexibilidade e a adaptação ética ao campo deveria contar mais do que a submissão a regras produzidas alhures por outra pessoa em outro tempo e com propósitos diferentes” (Gottschalk, 1998, p.208).

Inclusive a escrita, entendida como um ato de política textual, deve procurar sua forma própria para encontrar o modo de traduzir suas questões. Seja na busca de uma escrita autoral, simples, clara e acessível, não restrita apenas à esfera acadêmica, seja na utilização de “metáforas fortes para registrar várias localizações e experiências”, bem como a chamada do(a) “leitor(a) no texto, fazendo-lhe perguntas, convidando-o(a) a

¹⁰² As citações do texto de Gottschalk provêm de tradução realizada por Ricardo Uebel.

responder e articular uma posição marcada por forte ambivalência e profunda dúvida” (Gottschalk, 1998, p.214).

É neste espaço de descoberta que me lancei. Num movimento que permitiu a construção de estratégias metodológicas que puderam levar a novos modos de definir e tratar os objetos de pesquisa, não de maneira idealizada, mas no inevitável, dinâmico e mutável ritmo que a vida impõe.

E, neste sentido, creio que não apenas a perspectiva metodológica devesse ser assim pensada e articulada, mas também a escrita deste trabalho. E, de novo, mais um desafio: o de conseguir apresentar, explicitar, analisar, interpretar com rigor, deixando claro o entendimento, mas sem recorrer ao artifício de uma linguagem acadêmica que possa ser considerada mais válida pelo uso de estruturas e termos que funcionam como “senhas” de aprovação e controle. Minha tarefa foi a de não redigir uma tese apenas para alguns eleitos poderem “traduzir”. Eu tinha o desejo de poder produzir um texto com a marca autoral, inclusive poética, por vezes, e que pudesse estabelecer uma linguagem mais próxima de estabelecer o diálogo com outros sujeitos que não apenas os habilitados a decifrar o código acadêmico. Isto não significa “facilitar” a escrita, mas muito menos significa a necessidade de dificultar. O que me propus-me foi estar atento ao fato de tentar escapar dos automatismos da escrita acadêmica, aquela feita mais para impressionar com a erudição do que pelo desejo de criar imagens e movimentos que auxiliem na compreensão da investigação proposta.

Quanto a este ponto, foram muito enfáticos nos comentários dos primeiros leitores do esboço da proposta de qualificação, como o do incômodo com o uso do verbo *rebolar*, quando me refiro à situação do desafio de dar conta da articulação teórico-metodológica que meu objeto de pesquisa solicita. Eles se sentiam mais à vontade quando eu usava o verbo rebolar para falar das danças na televisão, mas não para me referir à condição de um pesquisador frente a seus dilemas, por mais que o verbo estivesse dentro do universo semântico do meu objeto de pesquisa. Ou seja, eu poderia usar “transitar”, “mobilizar”, até “serpentear”, como me foi sugerido, mas não *rebolar*, pois isto daria um tom pouco acadêmico ao trabalho. Todos entendiam, ou seja, não havia ambigüidade nem mal entendimento, mas sim inadequação lingüística. Não consegui deixar de me aventurar por estas inquietações na hora de produzir uma tese que demanda tanto tempo e energia e que tem o intuito de produzir conhecimento. Estaremos

mais afeitos à forma do que ao entendimento da investigação? Estaremos insistindo numa defesa de um território que parece se manter acima da vida vivida?

Talvez esse possa ser o caminho, como sugere Hara (2006, p.271), para “encontrar forças que aproximasse o conhecimento da vida”. Ou como Foucault (1988b) parece dar pistas, ao enfatizar a importância da estrutura do ensaio, entendendo-o como *uma experiência modificadora de si no jogo da verdade*. Talvez pudéssemos apostar em “um jogo que impele o jogador a criar novos modos de subjetivação, novas formas singulares de pensar e agir” (Hara, 2006, p.274).

Quis fazer um texto que tivesse esse caráter. Das muitas vezes que trouxe esta questão à baila, fui lembrado que a escrita de Foucault não era fácil. Mas, cabe, enfatizar que, primeiro, não tenho a pretensão de fazer um texto que se iguale a tal escrita; segundo, porque não estou na França, nem vivo há algumas décadas. Vivo hoje, no extremo sul do Brasil e não quero impressionar, quero ser coerente com o que acredito ser possível neste lugar e momento em que estou. Ser coerente com isso não é sinônimo de banalização da linguagem. Novamente o pensamento de Nietzsche e Wittgenstein ecoa. “Em ambos, o que interessa é a vida, essa pulsação em constante mutação, e não a metafísica ou qualquer outra coisa que supostamente possa estar além da vida” (Veiga-Neto, 2004b, p.139).

2. O que olhar: um *corpus* de corpos dançantes

Ao escolher o quê analisar, o quê selecionar como *corpus* de minha pesquisa, percebi que o que me interessava para procurar entender as lições de dança midiáticas eram esses corpos dançantes na mídia e que apareciam numa variedade de possibilidades de suporte midiático, linguagens diferenciadas e com recursos tecnológicos inovadores, seja nas estratégias e táticas de governo e de (des)governo destes corpos. Eu tinha como material de pesquisa filmes de dança, filmes em que a dança aparecia, ainda que não fossem musicais, programas televisivos de dança, vídeos, comerciais, sites, *blogs*, matérias de jornais e revistas e máquinas de dançar.¹⁰³

¹⁰³ Ainda que reconheça o rádio como integrante deste circuito midiático relativo à dança, não me deparei com nenhuma ocorrência relativa a esta mídia, ainda que muito do que se dança seja embalado pelos sucessos nele veiculados.

Para isso fui mantendo um certo tipo de diário de campo no qual anotava ocorrências de dança midiaticizada que iam aparecendo cotidianamente, bem como uma pasta de recortes com matérias, reportagens, entrevistas relativas ao tema. No diário registrei ocorrências como a de comercial que tenha alguém dançando, a cena de um filme que eu esteja assistindo que tenha dança, os filmes de dança que são lançados nos cinemas ou em DVD, videoclipes com coreografias que assisto na TV ou na internet, matérias que leio no suplemento dominical de televisão sobre dança, notícias referentes a robôs que dançam, apresentações de dança em noticiários televisivos, quadros de programas em que alguém vai dançar, comentários que encontrei em *blogs*, conversas sobre dança entre amigos que se refiram à mídia. E esse material que eu precisava começar a compreender.

Talvez escutando as coisas, os sonhos que as precedem, os delicados mecanismos que as animam, as utopias que elas trazem atrás de si, possamos aproximarmos ao mesmo tempo dos seres que as produzem, usam e trocam, tecendo assim o coletivo misto, impuro, sujeito-objeto que forma o meio e a condição de possibilidade de toda comunicação e todo pensamento. (Lévy, 1993, p.11)

Neste movimento exploratório de pesquisa percebi que este material estava em “constante diálogo”. E me explico. O lançamento de um filme é seguido ou mesmo antecedido por reportagens em jornais e revistas ou em site específico do filme, aparece nos comentários de *blogs* pessoais, ganha comunidades no *orkut*, aparecem trechos disponibilizados na rede e até mesmo podem se transformar em jogos de videogame. Este material se configura num emaranhado de produtos e modos de distribuição que se relacionam, se alimentam ou mesmo se contrapõem, pois nem todas as comunidades do *orkut*, por exemplo, são amigáveis, nem as opiniões manifestadas por críticos ou mesmo por internautas em *blogs* e nos espaço de comentários de sites são afinadas e unívocas.

Para organizar estas ocorrências contei ainda com o auxílio de um gravador de DVD, com o qual pude registrar comerciais, entrevistas, reportagens, capítulos de novelas, videoclipes em que a dança aparecia na minha rotina cotidiana, sem programar acompanhar esse ou aquele programa ou canal. Foi assim que assisti a alguns momentos

dançantes das festas dos *Big Brother Brasil 8*.¹⁰⁴ Foi assim que via grandes bailes iniciando ou encerrando telefilmes, lendo notícias sobre o presidente W.S. Bush e seus talentos coreográficos, curtindo vídeos de dança indicados por amigos no *YouTube*.

A partir de amplo universo defini uma tipologia para organizar todo este material que vou coletando e para atentar para as diferentes lições de dança que a mídia vem configurando e suas estratégias de governo (ou desgoverno) dos corpos na pós-modernidade.

Mais do que a definição do *corpus* de pesquisa, aponto aqui o universo a partir do qual esse *corpus* se constituiu.

2.1 Filmes de dança: a tela de cinema amplia o baile

¹⁰⁴ *Big Brother Brasil* (BBB), em teve sua oitava edição veiculada em 2008, é o *reality show* da Rede Globo e teve a sua primeira edição realizada em 2002. O programa é uma versão do *reality show Big Brother*, da Holanda.

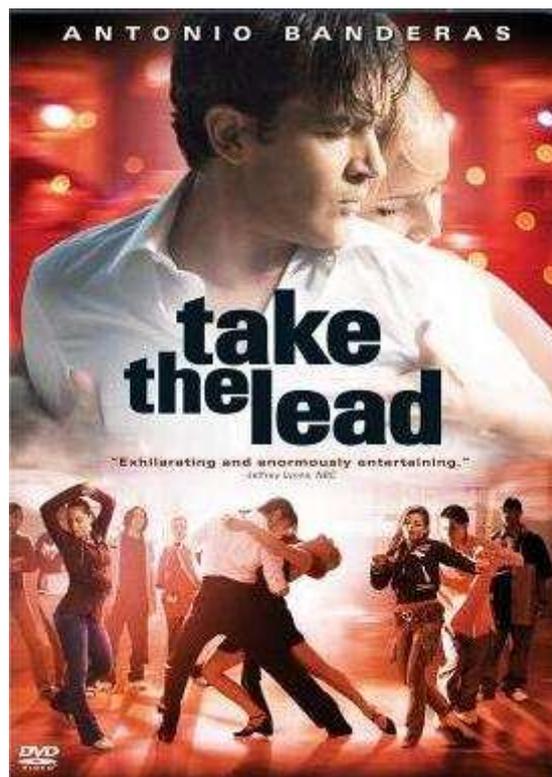


Figura 28: Capa do DVD do filme *Vem dançar*, com Antonio Banderas.¹⁰⁵

Frente a ampla gama de produção de filmes de dança lançados no cinema e na televisão e a impossibilidade de dar conta de mais de um século de produção, comecei apenas sinalizando a dimensão que a dança tomou e ainda toma no cinema, na produção contemporânea dos últimos cinco anos, e que vem se mostrando pródiga em quantidade e diversidade. Nesta safra apareciam títulos como *Dançando Para a Vida (Ballet Shoes, -ING, 2007)* *Hairspray Em Busca da Fama (Hairsapray, EUA, 2007)*, *Bratz - O Filme (Bratz - The Movie, EUA, 2007)* *High School Musical (2006)*, *Dreamgirls, em busca de um sonho (Dreamgirls, EUA, 2006)*, *Vem dançar (Take the Lead, 2006)*, *Ela dança, eu Danço (Step Up, EUA, 2006)*, *Dancing and Charm School Vamos todos dançar (Mad Hot Ballroom, EUA, 2005)*, *Dançar – despertar de um desejo (Je ne Suis pas là pour Être Aimé, FRA, 2005)*, *Baila Comigo (Marilyn Hotchkiss Ballroom Dancing & Charm School, EUA, 2005)*, *Dança - Hip-hop no Pedacço (You Got Served, EUA, 2004)*, *Dança comigo? (Shall We Dance? EUA, 2004)*, *Dirty Dancing 2 - Noites de Havana (Dirty Dancing 2 - Havana Nights, EUA, 2004)*, *A última dança (One Last Dance, EUA,*

¹⁰⁵ Disponível em: <<http://www.pasiontango.net/slike/poster/takethelead.jpg>> Acesso em 18 out. 2007.

2003), *Honey - No Ritmo dos Seus Sonhos* (*Honey*, EUA, 2003), *De corpo e alma* (*The Company*, EUA, 2003), *A última dança* (*One Last Dance*, EUA, 2003), *Salomé* (ESP, 2002), *O Tango e o Assassino* (*Assassination Tango*, EUA, 2002) e *Chicago* (EUA, 2002).

No Brasil, a produção contou com dois importantes lançamentos como *Maré nossa história de amor* (2008) e *Chega de Saudade* (2007). O primeiro é um musical que faz uma versão de Romeu e Julieta em plena favela carioca e contou com 32 bailarinos para coreografias de estilos como o *hip-hop* e o samba. O segundo, conta numa única noite várias histórias vividas em um salão de baile. Além destes títulos também foi lançado, em 2003, o primeiro longa-metragem brasileiro de dança: *As cinzas de Deus*, com roteiro e coreografia de Fernanda Lippi, inspirado no poema clássico de Ovídio, *Metamorfose*.

Todos estes filmes colocam a dança como elemento central da trama ou da narrativa, fazendo da dança a forma de contar a história. Mas além deles temos filmes que não versam necessariamente sobre dança. Inúmeras obras tiveram cenas memoráveis como os *streapteases* de Rita Hayword, em *Gilda* (EUA, 1946), no qual consta que bastava ela tirar uma luva para levar os homens ao delírio, e Kim Bassinger, em *Nove semanas e meia de amor* (*Nine 1/2 weeks* - EUA, 1986).

Outros, como *Amor e outros desastres* (*Love and others disastres*, EUA, 2006), colocaram o casal de protagonistas na pista de dança, num vigoroso tango, com direito a acrobacias finais. O tango foi também a forma de Brad Pitt e Angelina Jolie se desafiarem em *Sr. e Sra. Smith* (*Mr. & Mrs. Smith*, EUA, 2005) e o gênero portenho já havia sido destaque ao filme *Perfume de Mulher* (*Scent of a Woman*, 1992), quando Al Pacino, que interpretava um cego, dançava o clássico *Por uma Cabeza*.

De comédias a romances, de aventuras a desenhos animados a dança aparece insistentemente. São cenas como a do filme *Curtindo a vida adoidado* (*Ferris Buellers Day Off*, EUA, 1982), no qual o astro Matthew Broderick coloca uma multidão a dançar nas ruas o sucesso *Twist and Shout*. Isso sem falar da famosa cena de dança em que John Travolta e Uma Thurman bailam um *twist* ao som de *You never can tell*, de Chuck Berry, no filme *Tempo de violência* (*Pulp Fiction*, EUA, 1994).

Recentemente, em *Uma Comédia Nada Romântica* (*Date Movie*, EUA, 2006) a personagem Julia Jones, uma judia greco-indiana-africana-americana (Alyson

Hannigan), consegue atrair o olhar do solteirão Grant Funkyerdoder (Adam Campbell). Na cena de abertura ela sai pelas ruas dançando como num videoclipe, reproduzindo coreografias com as quais tenta seduzir os homens do bairro. O detalhe é que ela pesa mais de 150 kg. Já *O Cruzeiro das Loucas* (Boat Trip, 2004) acompanha o drama de Jerry (Cuba Gooding Jr.) que decide partir com um amigo num cruzeiro e esquecer a ex-namorada. Quando se encontram a bordo, descobrem que embarcaram num cruzeiro gay. Durante a viagem, Jerry acaba por se apaixonar pela instrutora de dança e muitas aulas de dança e coreografia passam a se inserir na narrativa.

Em *Pequena Miss Sunshine* (*Little Miss Sunshine*, 2006), uma menina de dez anos tenta realizar seu sonho de vencer o concurso de beleza infantil e, para isso, precisa apresentar um número artístico. A garota apresenta então um número de dança que aprendeu com o avô: uma coreografia erótica e sensual, cheia de malícia e irreverência.



Figura 29: Garfield e Oddie dançam em cena do filme *Garfield – the movie*.¹⁰⁶

Nos desenhos animados, a dança tem sido também elemento constantemente presente. Em *Madagascar*, nos créditos finais aparecem os personagens do desenho em engraçadas coreografias ao som de *I like move it*, traduzida como “eu me remexo muito”. *Garfield – o filme* (*Garfield – the movie*, EUA, 2004) tem uma cena em que Garfield e Oddie dançam ao som de *Black Eyed Peas*. Trechos coreográficos integram

¹⁰⁶ Disponível em < http://hk.geocities.com/garfield_hkg/best_buy/garfieldmovie2.jpg >. Acesso em 12 set. 2007.

também o desenho *Happy Feet: O Pingüim (Happy Feet, 2006)*, todos preparados pelo sapateador Savion Glover.

Neste filmes, a dança configura-se midiaticamente, construída dentro da lógica da linguagem cinematográfica,¹⁰⁷ que implica em uma narrativa própria, que possibilita a fragmentação e uma nova forma perceptiva para as coreografias. Por isso, para falar destas danças, será necessário entender os principais recursos que estão à disposição da sua elaboração enquanto construção desta linguagem e que permite outras condições para o corpo que dança, para as lições de dança.

Dentre as mudanças trazidas está a das possibilidades da posição da câmera. De acordo com essa posição, têm-se determinados os planos e ângulos de gravação, definidos como enquadramento. Pode-se captar todo um grupo que dança, num *Plano Geral* ou apenas de um bailarino num *Plano Médio* ou *Plano Americano*. Pode-se tem ainda um *Plano Detalhe* no qual se vê apenas as mãos, apenas quadris ou apenas os pés. Ainda pode-se enxergar esta coreografia de baixo para cima, num *Contra-Plongé* ou, de cima para baixo, num *Plongé*. O que começo aqui a enfatizar é que para compreender o cenário midiático, não basta compreender o que está sendo objeto dos discursos midiáticos, mas é preciso estar atento ao “como”, às maneiras com que se constituem estes discursos e práticas.

Além desta possibilidade, a linguagem cinematográfica permite também o recurso de movimento de câmera que confere ao equipamento a alternativa de também bailar. Não só os corpos estão em movimentos, mas o equipamento também se movimenta mudando toda a perspectiva e imprimindo novas percepções. Uma coreografia filmada com a câmera fixa produz efeitos muito diversos de uma câmera que se movimento em círculos ao redor dos bailarinos. Os movimentos de câmera mais usualmente utilizados são: a panorâmica, movimento em que a câmera é movimentada em torno de um eixo fixo; o *travelling*, movimento da câmera para frente, trás, diagonal, lateralmente; e o movimento de grua, que é o equipamento que permite o deslocamento

¹⁰⁷ Quando estiver falando de linguagem cinematográfica vou estar falando da linguagem televisiva, em termos de produção e não de exibição, pois os recursos de produção hoje são muitos similares, ainda que faça aqui a ressalva de que isto não implica que os formatos e gêneros utilizem estes recursos da mesma maneira, amplitude e intensidade. Hoje os recursos da produção do cinema e da televisão estão muito próximos e se “alimentam” mutuamente. Isso pode tanto ser observado na grande parcela de filmes produzidos que não são mais captados em película, mas sim digitalmente, como nos recursos de edição digital.

da câmera para cima da cena ou permitindo acompanhar seqüências com grande variabilidade de deslocamento como subidas e descidas.

No cinema também vai ser determinante a etapa da produção que seleciona e organiza a ordenação das seqüências das imagens: a edição. A edição envolve o corte e a montagem. O corte pode ser “seco”, quando uma imagem sucede a outra sem nenhum efeito de transição. A passagem de uma imagem para outra pode se dar por fusão ou por recursos como o *fade*, que vai escurecendo ou “iluminando” a cena. É uma gramática que traz novas configurações para a dança, para o corpo que dança na mídia.

Os efeitos digitais completam o quadro de recursos utilizados pela linguagem cinematográfica, pertinentes quanto à avaliação da dança nos videoclipes. Dentre uma grande diversidade de efeitos disponibilizados pela tecnologia digital estão os identificadores a seguir.

- *Slown motion* – permite diminuir a velocidade dos movimentos.
- *Fast motion* – permite acelerar a velocidade dos movimentos.
- *Freeze* – permite congelar o movimento.
- *Reverse motion* – permite visualizar o movimento em retrocesso.
- *Chromakey* – recurso que permite sobrepor uma imagem a outra de fundo, ou colocar uma imagem de fundo, geralmente externa, em uma cena que está sendo gravada em estúdio.

- *Wipe* – conhecido como “cortina”, permite o aparecimento de uma imagem das mais diferentes maneiras. A mais tradicional é de uma imagem que vai recobrando a outra, como se puxasse uma cortina. Mas pode também aparecer com um ponteiro de um relógio que varre a tela, ou como uma forma geométrica, ou ainda como se a nova imagem “explodisse” na tela de um ponto central.

- *Multi-split-screen* – permite a divisão da tela, mostrando diferentes imagens simultaneamente.

- Animação computadorizada – inúmeros softwares como o *3D* vêm permitindo que se façam alterações sobre uma imagem desenhada e assim, que se criem cenários, objetos e personagens em movimento com detalhes cada vez maiores, com maior precisão e rapidez.

Não cabe aqui listar todos os recursos, mas reconhecer a disponibilidade deles, que precisarão ser identificados na análise de dança nos filmes. O importante é

estar atento ao fato de que tanto os filmes **de** dança como os filme **com** dança, quanto a dança na televisão vão valer-se destes recursos de produção e que, conseqüentemente, vão fazer parte do material veiculado na internet como comentarei mais adiante.

Além disto, ainda é importante reconhecer a importância da indústria cinematográfica dos Estados Unidos na produção e distribuição de filmes no mercado mundial, seja na arrecadação de bilheteria e quantidade de produção, mas também perceber as transformações que vem se processando. Hoje os principais estúdios estão nas mãos de companhias de fora dos Estados Unidos. “A Sony (uma companhia japonesa) é dona da Columbia Pictures/Tristar há muitos anos, enquanto a francesa Vivendi Company agora possui a Universal Pictures, e a australiana News Corp. controla a Twentieth Century Fox” (Meleiro, 2007, p.40). Em tempos de Império, seria simplista pensar nos Estados Unidos como potência hegemônica neste mercado. Enfim, produção, distribuição e consumo são aspectos que vão encontrar no cinema, novas formas de veicular discursos e práticas em torno da dança e inseri-la na nova ordem global, com específicas implicações simbólicas, políticas, econômicas, entre outras.

2.2 Programas televisivos: a dança na telinha

A televisão tem sido outra importante mídia na qual as lições de dança estão presentes, atravessando gêneros. A escassez de bibliografia relativa à dança na televisão brasileira de maneira sistematizada não impede de se acessar na memória um imaginário povoado pelas antológicas performances de Rita Cadillac, na *Buzina do Chacrinha*, das antigas coreografias de abertura do *Fantástico*, na década de 80, e ainda da *Dança da Galinha Azul*, que o apresentador Gugu Liberato ensinava no programa *Viva a Noite* e que expressa nos versos da música a febre na qual a coreografia se transformou: "*De Leste a Oeste, de Norte a Sul/ A onda é a dança da Galinha Azul*".

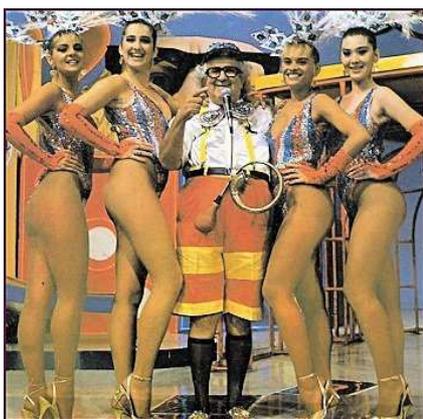


Figura 30: Chacretes, as dançarinas, no programa Buzina do Chacrinha.¹⁰⁹

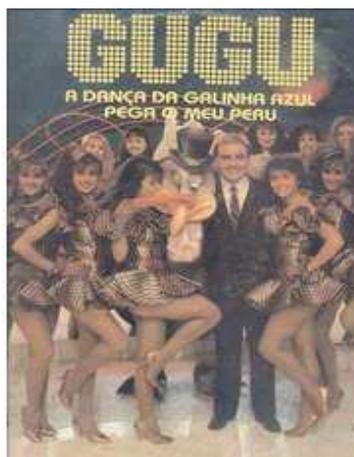


Figura 31: Capa do LP *Gugu*.¹⁰⁸

A programação televisiva trouxe e continua trazendo inúmeras danças, como as das *Harmony Cats*¹¹⁰ e Gretchen¹¹¹ – a “rainha do bumbum” – com as sensuais *Conga, Conga, Conga, Melô do Piripiri, Dance with me* e *Freak le Boom, Boo*. Até mesmo programas infantis de Xuxa, primeiro na Rede Manchete, e, depois, na Rede Globo, forneciam um repertório coreográfico que embalou uma geração inteira, acompanhada por suas “paquitas”¹¹² e “paquitos”, com sucessos como *Dança da Xuxa, Festa do estica e puxa* e *Vamos brincar de índio*. Sucessivas lições de dança aparecem na televisão e se tornam cada vez mais incidentes.

Até mesmo em gêneros não-musicais, menos próprios para a dança, isso fica evidente. A dança marcou a história da telenovela brasileira, tanto nas suas tramas como nas aberturas coreografadas como as de *Rainha da Sucata*(1990) e *Ciranda de pedra* (2008). Mas o grande impulso talvez tenha sido dado pela novela *Dancing Days* (1978),

¹⁰⁸ Disponível em: <<http://www.mercadolivre.com.br/jm/item?site=MLB&id=19013242>>. Acesso em: 23 abr. 2004.

¹⁰⁹ Disponível em: <<http://www.claudiatelles.mus.br/images/chacrinha-12.jpg>>. Acesso: 30 abr. 2004.

¹¹⁰ Quinteto vocal de *disk-music*. Formado na cidade de São Paulo (SP), em meados da década de 1970, iniciou a carreira com o nome *Bandits of Love*. Em 1976, mudou o nome para *Harmony Cats*. Seguiu o estilo das *Frenéticas*. Lançou vários discos, sempre pela RGE, e, na década de 1980. O grupo se dissolveu em meados da década de 1980. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: 12 jun. 2003.

¹¹¹ Iniciou a carreira no final da década de 1970, lançada por Mister Sam. Lançou vários discos, todos no gênero *disk music*, e participou, sempre com sucesso, de programas de auditório. Em suas apresentações costuma utilizar coreografias de acentuada sensualidade. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: 12 jun. 2003.

¹¹² As Paquitas foram as ajudantes de palco dos programas de televisão da apresentadora brasileira Xuxa Meneghel.

na qual a personagem Julia (Sonia Braga) dava um *show* na pista ao som dos mais badalados *hits* da época.

Além destas telenovelas a dança também teve destaque em *Baila comigo* (1981), também da Rede Globo, que ajudou a estimular a febre do *jazz dance* no país. Nesta novela, Betty Faria interpretava a professora de dança Joana. Depois seria a vez da dança ganhar novo destaque com *O Clone* (2001), que fez a dança do ventre tornar-se mania no Brasil,¹¹³ no embalo dos movimentos sinuosos da protagonista *Jade*.

Em 2008, a novela *Beleza Pura*, da Rede Globo, colocou em cena a personagem Rakelli (Isis Valverde) que tem o grande sonho de dançar no palco do *Caldeirão do Huck*. A menina teve sua chance quando a mãe, ex-chacrete, é convidada a ir ao programa. E a novela da mesma emissora, *Duas caras*, deu impulso a *pole dance* (Dança da barra). A atriz Flávia Alessandra, depois de sensuais cenas em uma casa de show, passou a dar aulas da referida dança para celebridades e mulheres de um bairro nobre carioca. Recentemente, a Rede Bandeirantes exibiu a novela *Dance, dance, dance*, na qual a protagonista Sofia (a ex-paquita Juliana Baroni) ia para a cidade grande para poder concretizar seu sonho de ser bailarina.

¹¹³ “Professoras de dança do ventre aumentaram consideravelmente suas atividades nos últimos meses por causa das apresentações de *Jade* e *Latiffa*. Essa febre pela cultura oriental triplicou o número de alunas de Heliene Silva Gomes, professora do Espaço Árabe, em São Bernardo.” (Novela aumenta procura por dança do ventre no ABC Juliana Carpanez do Grande ABC Virtual - 07 jan. 2002).



Figura 32: Sofia (de braços abertos) e seus colegas de dança.¹¹⁴

O universo infantil televisivo tem inúmeros programas que investem na dança. E até mesmo os *Telletubies* entraram na dança. O programa produzido pela BBC, para crianças de um a três anos de idade foi exibido pela TV Globo e tinha diversos episódios que apresentaram os personagens Tinky Winky, Dipsy, Laa-Laa e Po dançando ou aprendendo a dançar. Além disto, a dança vem aparecendo na produção de desenhos animados e programas infantis em diversos canais. Os *Backyardigans*, exibido no Brasil pela *Discovery Kids*, apresenta um grupo de personagens que cantam e dançam músicas novas a cada aventura, utilizando os mais variados ritmos.

O avanço da dança na programação televisiva nos últimos anos mostra que sua inserção está se dando em inúmeros gêneros televisivos. O *Domingão do Faustão*, apresentado nos domingos à tarde pela TV Globo, já contava com um grupo de bailarinas e passou, em novembro de 2005, a colocar no ar o quadro *Dança dos Famosos*, inspirado no programa *Dancing With the Stars*, da BBC, de Londres.

¹¹⁴ Disponível em: < http://televisao.uol.com.br/album/dance_dance_album.jhtm. >. Acesso em 15 fev. 2008



Figura 33: Imagem da galeria de fotos do site do programa *Dancing With the Stars*.¹¹⁵

Cada celebridade (ator, atriz, cantor, cantora, atleta, etc.) ganha um professor de dança e a cada semana apresenta os resultados, com apresentação de diferentes ritmos como salsa, lambada, dança de rua, forró, maxixe. A cada apresentação, são avaliados por artistas e profissionais da dança, que pontuam as performances e vão definindo o vencedor ao longo de etapas. O quadro alcançou 42 pontos no Ibope na sua primeira edição e teve mais quatro edições, além de impulsionar a criação de outro quadro: *Dança no Gelo*.

Outras emissoras também têm aberto espaço específico para a dança, como o SBT. *Bailando por um Sonho* (2006), com apresentação de Sílvio Santos. A cada semana, 10 trios formados por um(a) artista, “um(a) sonhador(a)” e um(a) coreógrafo(a) apresentam um número de dança depois do ensaiar por uma semana. Os candidatos a “sonhadores” receberiam 10 mil reais por semana no jogo, dinheiro para ajudar na realização do sonho de cada participante. O “sonhador” receberia R\$ 100 mil.

No Brasil, estreou, em fevereiro de 2007, um novo seriado na tevê por assinatura, no Canal GNT, *Dirty Dancing*. A apresentação é do coreógrafo Cris Judd, ex-marido de

¹¹⁵ Disponível em < <http://abc.go.com/primetime/dancingwiththestars/index?pn=photos#t=23461>>. Acesso em 09 abr. 2008.

Jennifez Lopez. No programa, 30 mulheres competem entre si para serem escolhidas por dançarinos profissionais. “Durante sete semanas, elas devem mostrar suas habilidades de expressão com a dança, simpatia e personalidade. Com a ajuda de especialistas, as competidoras vão aprimorar a técnica com seis dançarinos profissionais para participar, com seus pares, da competição”. A vencedora ganha um contrato profissional e uma viagem para assistir à pré-estréia, em Londres, do musical *Dirty Dancing*, baseado em *Dirty Dancing - Ritmo Quente* (1987).

Ainda aparece na programação *Nossa primeira dança*, no *Discovery Home Health* – canal 55. Na MTV, espaço similar é reservado ao talento para a dança, que é um dos ingredientes de *The little talent show*. No programa, sete candidatos a estrelas mostram o talento perante as câmaras e um júri. Depois das provas de canto, dança e representação, o vencedor ganha um prêmio em dinheiro e a oportunidade de se tornar famoso. No Brasil, a MTV já produziu *Dance o Clipe*, apresentado por Daniela Cicarelli. Isso sem falar nas danças presentes nos shows transmitidos na televisão, como os de Ivete Sangalo, Madonna, Daniela Mercury, que em geral se transformam em DVD.

A televisão vem ampliando o acesso à dança midiaticizada, em sua audiência de milhões de espectadores e ao propiciar novas formas de consumo que o cinema não oferecia. Mas a novidade que vem ganhando espaço está na possibilidade de inclusive fazer com que a sua dança midiaticizada integre a programação em programas como o TVZÉ,¹¹⁶ da Multishow, que recebe a produção do público em vídeos de até 30 segundos. Os melhores passam a fazer parte da programação. No site do programa a chamada é a seguinte

de desgrudar da cadeira e dividir espaço com as maiores estrelas da música! Escolha um clipe no TVZ, faça a SUA versão de 30 segundos e mande pra gente! Os melhores vídeos serão exibidos no TVZ!

Em abril de 2007, o *Domingão do Faustão* também abriu espaço no quadro *Dança da Galera*, no qual recebe vídeos de curta duração produzidos pelos telespectadores que são exibidos durante o programa. No cardápio, meninas de 5 anos dançando ao som de Joelma, da Banda Calypso, e criativas releituras de coreografias do universo *pop* dos videoclipes.

¹¹⁶ Disponível em: <<http://www.globosat.globo.com/multishow/tv/hotsite/tvze>> Acesso em 15 fev. 2008.

2.3 Videoclipes: lições rápidas e compactas de dança

O fato de existir um canal diário dedicado ao videoclipe indica a intensa produção que na atualidade inclui um amplo e diversificado espectro de produção, nacional e internacional. Uma produção que envolve desde grandes estrelas da música *pop* a bandas e artistas independentes, bem como arrojadas propostas estéticas e produções assinadas pelos principais diretores de cinema como Michelangelo Antonioni, Martin Scorsese, Spike Lee e Stanley Donen.



Figura 34: Sequência do videoclipe *Hung Up*, de Madonna.¹¹⁷

Essa história teria começado nos anos 70 quando a videoarte vai se valer desta combinação para produzir obras como *Global Groove* (1974), de Naum June Paik, com suas músicas e imagens pulsantes, eletrificadas no ritmo do *rock* de Bill Halley. Vídeo e música ganham outros arranjos e usos dentro do território artístico e passam a incorporar

¹¹⁷Disponível em: < <http://www.x1x2x3x4x5x6.blogger.com.br/hungup%20outakes.jpg> >. Acesso em 13 dez. 2007.

novos recursos estéticos que dariam singularidade à dança na televisão, valendo-se de experimentações visuais e narrativas que não apareciam em gêneros como os programas de auditório. “A matriz dos clipes ‘dançantes’ está nos vídeos musicais que Paik fez nos anos 70” (Machado, 2001, p.179). É dialogando com esta tradição cinematográfica e das primeiras décadas da televisão que começa a se conformar o formato televisivo do videoclipe, no qual a dança passaria logo a ter um lugar de destaque. Com influência dos musicais de Hollywood aos *shows* televisionados, da publicidade à videoarte, o videoclipe começa a se estabelecer como um novo gênero televisivo, borrando fronteiras.

Nos videoclipes essas transformações da dança revelam-se com grande visibilidade. Obras como *Thriller* (1982), de Michael Jackson, e *Vogue* (1989) e *Erotica* (1992), de Madonna, revolucionaram os modos de fazer videoclipe e de se valer da dança neles. O primeiro ajudou o álbum homônimo a entrar para o livro *Guinness* como o mais vendido da história¹¹⁸. “Michael Jackson e sua equipe viraram história ao inovar – também a partir do lançamento de *Thriller* – em outros dois campos musicais: a adoção de um marketing agressivo de divulgação e a produção de clipes cinematográficos”.¹¹⁹ O videoclipe dirigido por John Landis tem 14 minutos de duração e foi gravado em película, com um orçamento 600 mil dólares. O videoclipe passava a ser tratado como um pequeno filme. Mas não só os custos e duração marcaram uma nova etapa para o gênero. As coreografias eram inovadoras com cenas realizadas num cemitério e os mortos-vivos acompanhando os passos do cantor, em vertiginosos passos que misturavam *break dance* com a tradição de musicais de Hollywood.

¹¹⁸ Até 2006 o álbum *Thriller* somava 104 milhões de cópias vendidas. Disponível em <http://www.guinnessworldrecords.com/mediazone/pdfs/entertainment/061114_michael_jackson.pdf>. Acesso em 12 out. 2007.

¹¹⁹ Matéria publicada na Folha Online, de 06/06/2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u51120.shtml>> Acesso em 21.10.2007.

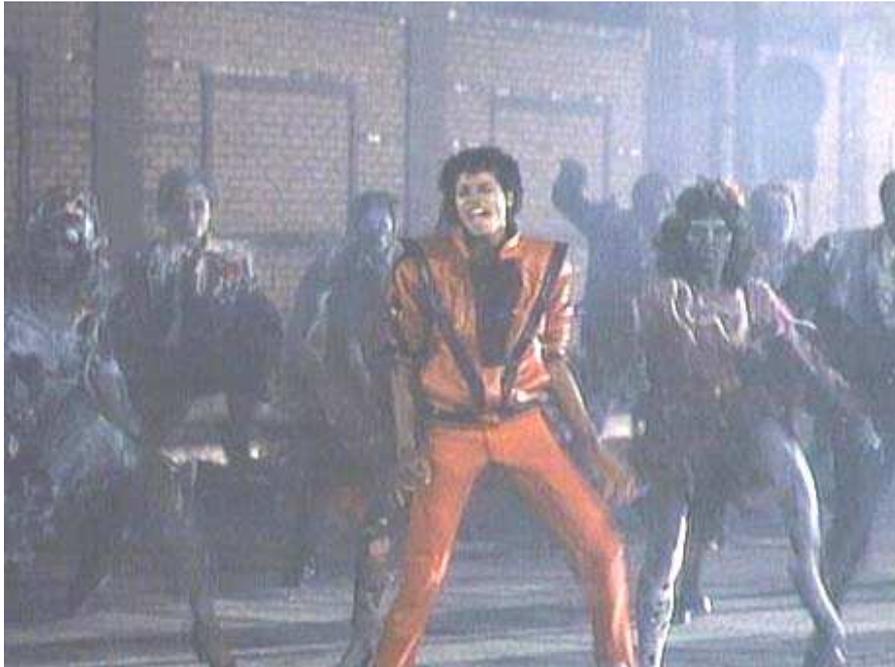
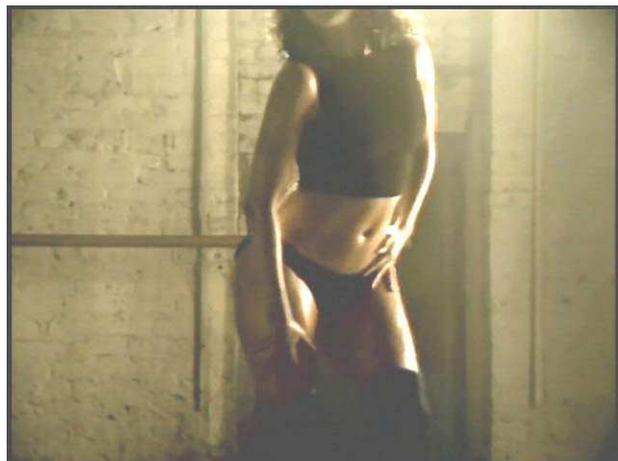


Figura 35: Michael Jackson revoluciona a dança no videoclipe com *Thriller*.¹²⁰

Madonna, por sua vez, também explorou com sucesso a potencialidade da dança nos videoclipes. Além de *Vogue*, o videoclipe da canção *Erotica* garantiu destaque pela polêmica. O videoclipe era protagonizado pela personagem Dita (Madonna), que mantinha um provocante discurso da busca do prazer e seu vínculo, às vezes, com a dor. Em uma atmosfera sadomasoquista, a obra colocava corpos em movimentos voluptuosos. Junto com o álbum foi lançado o livro *SEX*.

Como aconteceu com o cinema, os videoclipes ganharam coreógrafos especializados em criações para o gênero. Uma pesquisa exploratória que realizei na Internet revelou um amplo mercado, tantos nos Estados Unidos, como no Brasil, para o profissional de dança nos videoclipes. Academias de dança, cursos, concursos e audições específicos oferecem oportunidade para quem dança ou quer aprender a dançar nas produções do gênero.

¹²⁰ Disponível em: < <http://glosslip.com/wp-content/uploads/2007/12/thrillerdance.jpg> >. Acesso em 14 nov. 2007.



121

Figura 36: Cena do videoclipe *I'm Glad*, de Jennifer Lopez, um tributo a *Flashdance*.

O americano Darrin Henson é um dos mais consagrados nomes deste mercado, com livros, vídeos, DVDs e concorridas aulas, em New York, e pelo mundo.¹²² Ele coreografou para astros como Michael Jackson, NSYNC, Britney Spears, Christina Aguilera, Prince e Jennifer Lopez. Em entrevista, o coreógrafo revela que aprendeu a dançar tanto nas ruas com os *b-boys* e em aulas, mas principalmente assistindo à televisão:

I studied dance by watching Michael Jackson videos. I would put a mirror in front of the television and practice. Everything happened in my bedroom. I never really took many, classes.¹²³

Pertencente a uma geração que já cresceu com a dança midiaticizada na televisão, Henson não apenas cria coreografias para videoclipe, como aprendeu a dançar assistindo videoclipes. Os videoclipes passariam a se constituir como o meio para as lições de dança e também como fonte de renda para inúmeros coreógrafos. Dentre estes profissionais estão Frank Gatson Jr. (coreógrafo de *Crazy in love*, Beyonce, melhor coreografia da MVA 2003), Brian Friedman (coreógrafo de videoclipes de Britney Spears, Pink, de comerciais da Pepsi Cola e de filmes, como *Charlie Angels*), Gil

¹²¹ Disponível em: < http://www.mtv.com/bands/n/nsync/thumbnails/bye_bye_bye188x110.jpg >. Acesso em 14 out. 2007.

¹²² Disponível em: < http://www.bwydance.com/faculty/bios/henson_darrin.shtml >. Acesso em 23 jun. 2004

¹²³ “Eu estudei dança assistindo a vídeos de Michael Jackson. Eu colocava um espelho em frente a televisão e praticava. Tudo acontecia no meu quarto. Eu nunca frequentei muitas aulas de dança.” Disponível em: <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1083/is_4_74/ai_61426530> Acesso em 14 set. 2004.

Duldulao (coreógrafo de videoclipes de Janet Jackson) e Jeri Slaughter (coreógrafo de videoclipes de Christina Aguilera e Justin Timberlake).

No Brasil, Sylvio Lemgruber, Dudu Neves e Luciano Castro são expoentes deste mercado. Sylvio foi coreógrafo dos grupos *Rouge* e *Broz*, e mescla *hip hop*, capoeira e teatro em suas criações, e atualmente é o coordenador do *Dança dos Famosos* e pelas coreografias das 25 bailarinas do *Domingão do Faustão*. Dudu Neves trabalha com *hip hop* e *funk*, e criou coreografias para Fernanda Abreu, Claudinho e Buchecha e Kelly Key. Luciano de Castro assinou coreografias para Ivete Sangalo, Biquíni Cavado e Fernanda Abreu, e vale-se de vocabulário do *funk*, *charm* e *hip hop*.

Semanalmente a programação de videoclipes é alimentada com novas produções nas quais uma parcela tem a dança como elemento central ou periférico. Madonna, Bob Sinclair, Ivete Sangalo, Ashley Tisdale, Christina Aguilera, Black Eyed Peas, Shakira, Banda Calypso, são alguns dos artistas da música pop que se valem da dança em seus videoclipes.



Figura 37: Shakira e Beyoncé esbanjam sensualidade no videoclipe *Beautiful Liar*.¹²⁴

A dança por vezes aparece ganhando coreografias mais estruturadas, como no videoclipe da cantora norte-americana Beyoncé *Get Me Bodied*. Em outras é pano de fundo para narrativas até mesmo intimistas como em *Ayo Technology*, de *50 Cent*, com

¹²⁴ Disponível em : <http://farm1.static.flickr.com/139/407287841_f29b3c1e30.jpg>.Disponível em 15 mar. 2008.

participação de Justin Timberlake, em que corpos femininos com muito pouca roupa dançam eroticamente para homens, num clima que mistura fetiche e prostituição. O videocilpe chegou a ter problemas com a censura e teve como primeiro título *Ayo Pornography*.

Essas obras revelam um pouco a forma como o videoclipe se constitui como um novo gênero e incorpora um novo modo de produzir e consumir dança. A partir da minha trajetória pessoal, como espectador de videoclipes desde a década de 80 e de observação regular desde o início da pesquisa de mestrado, em 2003, vim buscando identificar as especificidades do videoclipe, em especial aquele no qual a dança está inserida, seguindo as pistas de pesquisadores como Andrew Goodwin (1992), Arlindo Machado (1988, 2001), Sally Stockbridge (1987), Sven Carlsson (1999), E. Ann Kaplan (1993), Thiago Soares (2004). Desta análise foi possível identificar características relativamente estáveis na produção de videoclipes, que descrevo a seguir:

- a) Visualidade musical - Impossível começar a falar de videoclipe, com ou sem dança, se esquecermos o elemento musical. Se num primeiro momento sua produção ficou privilegiadamente no *rock* e *pop*, como observa Soares (2004), aos poucos se abre para pagode, axé, sertanejo e, incluo eu, *world music*, *rap*, *reggae*, entre outros. O videoclipe não existe sem a música. E, dentro do largo espectro musical, por mais que a produção de videoclipe tenha se ampliado em variedade de estilos, são raros os que se valem da música erudita ou mesmo do *jazz*. O videoclipe que interessa a esta pesquisa tem como marca ser “aquele em que o nível de produção e difusão é articulado às grandes redes de entretenimento, marco da indústria fonográfica, enfim de um produto que é consumido” (Soares, p.61, 2004). O videoclipe, portanto, está ancorado na música de grande circulação e consumo no mercado e vai constituir uma visualidade própria para esta música.

A dança nos videoclipes passa a se inserir dentro dessa possibilidade de produção. Esse potencial de estetização vai incorporar ainda os movimentos de bailarinos e bailarinas dos mais diversos estilos. Movimentos requebrantes e sensuais, movimentos de alto rigor técnico, movimentos sincronizados, sintetizados como uma “*visual rhetoric of the body*”¹²⁵ (Goodwin, 1002, p.69).

¹²⁵ Retórica visual do corpo.

b) Performance - Ainda que o videoclipe tenha ganhado inclusive autonomia artística, isto não o afasta da sua função original: promover cantores(as), bandas e músicos. Portanto, o videoclipe não dispensa sua vinculação a um(a) cantor(a) grupo ou banda. Como peça promocional, sempre tem uma espécie de assinatura. Sven Carlsson destaca a característica da performance nos videoclipes, apontando que podem ser performance da canção, performance de dança e performance instrumental, bem como combinações das três. O videoclipe, além de ter o vínculo direto com uma matriz musical, tem que identificar o “astro”, ainda que a imagem dele não seja o centro do videoclipe, e, mesmo que ele não apareça, tem-se o seu nome assegurando sua marca, na assinatura inicial e final do clipe¹²⁶. E uma parte significativa da produção vem mostrando astros que dançam além de cantar ou astros acompanhados por bailarinos(as).

c) Liberdade narrativa - O videoclipe, mesmo que dentro da lógica promocional do mercado musical, vai se colocar como um gênero permeável a experimentações que outros gêneros tradicionais, como o telejornal e a telenovela, não se permitem com tanta flexibilidade. O espaço para experimentação é privilegiado nos videoclipes, que se libertam “dos modelos narrativos ou jornalísticos que constituem a substância da programação habitual da tevê, de modo a situá-los como um espaço de experimentação e descoberta no seio da televisão” (Machado, 1988, p.169). Espaço, temporalidades, personagens, tramas e enredos rompem gramáticas do cinema, da publicidade, da literatura e estabelecem um território próprio.

os clipes deixam de lado as posições habituais entre cultura alta e inferior, entre masculino e feminino, entre os gêneros literários e cinematográficos estabelecidos, entre passado, presente e futuro, entre as esferas privadas e pública, entre as hierarquias verbais e visuais, entre o realismo e o anti realismo (Kaplan, 52, 1993).

Um videoclipe tanto pode narrar uma história com início, meio e fim, como simplesmente explorar seqüências de imagens sem uma narrativa ordenada, bem como usar cenas em cronologias paralelas. A unidade aristotélica de tempo e de espaço é

¹²⁶ Mesmo que possamos observar que “alguns clipes recentes abolem completamente as imagens dos intérpretes, substituindo-os por imagens vagas, anamorfozes de toda espécie” (Machado, 2001, p.176), este tipo de videoclipe é exceção na programação geral.

quebrada sem cerimônia, dando maior flexibilidade temporal e espacial. Num mesmo videoclipe podem-se ter cenas de ficção científica remetendo a um futuro distante e cenas de faroeste, imagens de arquivos noticiosos com cenas de *show* ao vivo. Além disto, os personagens também são transitórios, sem apresentar a permanência e continuidade de gêneros como o das telenovelas.

Da mesma maneira, as coreografias apresentadas estarão fragmentadas e não mais apresentadas de maneira integral e contínua, como nos *shows* ou programas de auditório ou num espetáculo de dança televisionado. Neste sentido, o videoclipe se coloca como um espaço singular para a ruptura com as regras narrativas da televisão.

A regra é a de poder quebrar as regras. O improvável faz parte da lógica dos videoclipes. Acrescento ainda que, em função disso, o videoclipe não tem o pudor de flertar com estruturas de outros formatos televisivos, como o telejornal, o documentário, a telenovela e o programa de auditório.

d) Curta duração - O videoclipe caracteriza-se pelo seu “poder de síntese e economia” (Machado 1988, p.170) e num “formato enxuto e concentrado” (Machado 2001, p.173), ou ainda “uma síntese audiovisual” (2001 p.185). Não se tem videoclipes de 30 minutos. O videoclipe tem esta especificidade de síntese, com a duração em torno de 3 a 4 minutos. Poder-se-ia dizer que, temporalmente está entre o tempo de um comercial e o de um *show* de música.

e) Amplo potencial de circulação - Os videoclipes possuem ainda a especificidade de conseguirem uma grande penetração na programação, fruto da sua curta duração. Além de passarem várias vezes num mesmo dia, os videoclipes permeiam uma multiplicidade de canais e de outros gêneros televisivos. Um mesmo videoclipe é vinculado na programação da *MTV*, no *Multishow*; ainda pode ser exibido no *Fantástico*, da Rede Globo, no Radar, da TVE, e ainda em diversos programas de auditório e de documentários. Este aspecto foi destacado por Arlindo Machado, no que chamou de “*potencial de distribuição*” (Machado, 2001, p.173). É completamente diferente da circulação de, por exemplo, espetáculos de balé exibidos em canais educativos ou

culturais ou ainda das esporádicas e semanais aparições de grupos que dançam em programas de auditório.

O videoclipe, por suas especificidades, tem um lugar singular no universo midiático televisivo. “Talvez seja a primeira vez que certas atitudes transgressivas no plano da invenção audiovisual encontram finalmente o público de massa” (Machado, 2001, p.174). Por isso, ao mesmo tempo em que estabelece uma linguagem própria, possibilita a sua constante renovação e experimentação, como especificidade do gênero, colocando a dança midiaticizada em novos contextos estéticos e de consumo.

2.4 Comerciais de TV: no baile do consumo

Eles se aproximam dos videoclipes sob inúmeros aspectos, como a curta-duração (no caso mais curta ainda, geralmente entre 30 segundos e 1 minuto de duração), como a estetização e a liberdade narrativa, mas tem o objetivo comercial que vai além do musical e, no que tange à exibição, não tem uma veiculação determinada. Os comerciais de TV podem atravessar a programação de várias emissoras e serem exibidos em diferentes horários dentro da programação de uma mesma emissora, além de terem um caráter recorrente, sendo exibidos mais de uma vez durante os intervalos de um único programa. A linguagem tem apelo ao consumo fazendo uso dos recursos já percorridos anteriormente, como os do cinema e dos videoclipes e, também muitas vezes, influenciando com sua estética, o cinema.

Os comerciais televisivos têm sido outra fonte constante de material relativo à midiaticização da dança. Ou seja, a dança está presente também nos intervalos da programação. Inúmeros comerciais colocam inserções de dança, como os da *Coca-Cola*, *Nike*, *Claro*, *iG*, entre outras marcas ou mesmo fazem da dança o foco da sua estratégia de marketing, como no comercial do chocolate *Talento* que apresentei no início do trabalho.

Em minha observação e coleta de dados, pude registrar inúmeras inserções da dança midiaticizada em comerciais de TV. Um deles foi no comercial do *Assolan* no qual o produto assume o papel de astro num *show* no qual ele dança e canta parodiando

sucessos como os da *Banda Calypso*. Na campanha de Páscoa de 2007 do *KinderOvo*, uma estrela do mar repetia passo a passo a coreografia do *jingle*, com passos e giros.

O “Passos de dança”, terceiro filme da campanha de 2007 da *iG*, traz um rapaz que, seguindo o caminho de sua vida: encontra uma garota vindo em sentido contrário, o que o faz mudar de direção. Com a ação, o locutor conclui: “Você faz seu caminho”. O comercial da *iG* coloca o protagonista percorrendo diversos locais de uma grande cidade, enquanto se move em coreografias de dança de rua. O *iG* estreou sua campanha institucional com veiculação em todo o País para reforçar o conceito “O mundo é de quem faz”, adotado desde o ano passado.¹²⁷ Composto por quatro filmes e três anúncios, o esforço de comunicação, criado pela Neogama/BBH, apresenta ainda a nova identidade da marca, além de destacar seus novos canais, produtos e serviços. O primeiro comercial já anunciava: “Fazer e nunca ficar parado, pois a felicidade não é um alvo fixo”. E a dança, neste sentido, expressa com maestria este conceito da empresa.

A nova campanha publicitária da Itaucard, criada pela agência DPZ, traz o ator Dan Stulbach como um dançarino de *break dance*. Segundo Fernando Chacon, diretor de marketing de Cartões do Itaú: “A proposta é mostrar de maneira irreverente como as pessoas podem realizar todas as suas vontades com um Itaucard”¹²⁸.

2.5 Dança na internet: *blogs, orkut, YouTube* e outras tramas virtuais

As transformações tecnológicas levariam a dança ainda a outras paisagens: as virtuais. Com os computadores, câmeras, internet, *softwares* e gravadores de dvd foi revolucionada a produção e o consumo de dança. Na rede, pode-se ter acesso a inúmeros materiais de dança. Há sites especializados como o *Conexão dança*¹²⁹ que traz artigos, agenda, dicas de outros sites; sites de compra de artigos sobre dança (livros, dvds, calçados, roupas), bem como sites de companhias de dança do mundo todo e mesmo

¹²⁷ Disponível em: <<http://www.portaldapropaganda.com/vitrine/tvportal/2007/09/0053?data=2007/09>>. Acesso em 12 dez. 2007.

¹²⁸ Disponível em: <<http://trilhacomercial.com/2008/05/11/dan-stulbach-dancando-break-em-comercial-do-itaucard/>>. Acesso em 10 mai. 2008.

¹²⁹ Disponível em: <<http://www.conexaodanca.art.br.>>. Acesso em 13 mar. 2008.

todo acervo de dança de uma das mais especializadas bibliotecas do mundo a *The New York Public Library*¹³⁰, com coleções de fotos, filmes e artigos.

Outra opção são os compartilhadores de arquivos como o *E-Mule*, que permite a troca de arquivos como músicas, filmes, vídeos, fotos e que permite desde encontrar balés de Pina Bausch ao mais recente vídeo de Britney Spears.

Os recursos de produção de imagem e som colocavam agora também inúmeros usuários como fazedores e distribuidores de conteúdo pela rede. Em minha dissertação de mestrado, ao conviver com adolescentes pude identificar que vários deles não apenas consumiam dança como manipulavam programas de edição de vídeos e também produziam suas próprias criações. Capturar, editar e manipular imagens de vídeo também se tornou mais acessível. Com softwares simples como *Windows Movie Makers* e *Pinnacle Studio* ou mais complexos e sofisticados, como o *Fine Cut* e o *Adobe Premiere*, uma nova produção ganhou fôlego. Além do fácil acesso a estes programas, ainda há fóruns¹³¹ abertos para superar as dificuldades de utilizá-los e dicas para quem está começando.

Os segredos da produção estão agora também nas mãos dos consumidores que passam a entender como se faz, como passam a fazer do jeito que mais lhe convém e é possível. Vem se criando assim um espaço de produção para dança seja para festinhas de aniversário como para experimentos artísticos mais ousados, seja para o deboche em cima de outras produções, como a modificação da trilha sonora de um vídeo, ou a paródia de cenas coreográficas clássicas.

Se a produção vem crescendo, cresce também a possibilidade de circulação e distribuição deste material. Não apenas em páginas pessoais este material ganha acesso e visibilidade na rede. O *YouTube* foi fundado em fevereiro de 2005 por três pioneiros do *PayPal*, um famoso site da internet, e é um site que permite que seus usuários carreguem, assistam e compartilhem vídeos em formato digital. Pode-se hospedar qualquer vídeo (exceto materiais protegidos por copyright, apesar deste material ser encontrado em abundância no sistema). No seu acervo, uma grande variedade de filmes, vídeos e materiais caseiros. O site foi um fenômeno em número de acessos, e sua abrangência e importância pode ser medida pela sua compra pela *Google* em 2006, pelo

¹³⁰ Disponível em: <<http://www.nypl.org/research/lpa/internet/lpa.cfm?trg=1&d1=142&d3=Dance>>. Acesso em 13 mar. 2008.

¹³¹ Fóruns como o www.forumpcs.com.br.

valor de US\$ 1,6 milhões. No momento da venda do site, ele contabilizava 100 milhões de vídeos visualizados diariamente, 65 mil novos vídeos enviados a cada 24 horas e 20 milhões de visitantes por mês¹³².

Soma-se a este universo os inúmeros espaços para comentário, discussão, adoração, como *blogs* e o *orkut*.

O acesso à dança nos sites ampliou o alcance ao mais variado material de dança. É só digitar no espaço de procura do *YouTube* a palavra dança para ter como opção mais de 45400 ocorrências¹³³ – da *dança da manivela* à *dança do sapo*, de coreografias caseiras a cenas roubadas da programação televisiva. No repertório estão vídeos como *A evolução da dança*, do comediante americano Juddy Lapplay, que permaneceu na lista dos mais exibidos durante semanas. No vídeo, em seis minutos, ele brinca com os momentos coreográficos cheio de passinhos de danças que marcaram a história das últimas décadas, com sucessos musicais de rocks dos anos 50, *The Village People*, John Travolta, *heavy metal*, funk, *country music*, Michael Jackson, Macarena, Back Street Boys, Eminem, entre outros.

Se a palavra dança for colocada em inglês, *dance*, a pesquisa revela um cardápio que se amplia para quase 1 milhão e 480 mil ocorrências. Isso que em janeiro de 2007, ao fazer esta busca, encontrei 740 mil ocorrências.

Estas possibilidades aparecem recorrendo ao cruzamento com outras mídias. No *YouTube*, por exemplo pode-se encontrar aulas para aprender a dançar uma certa música ou a coreografia de um videoclipe, como em *Hip hop workshops Zagreb, choreography: ayo technology*, que mostra uma criação coreográfica a partir da música de *50 Cent* e Justin Timberlin. No site do canal *Telecine* há espaço para fórum dos espectadores. Quanto à cena coreografada dos créditos finais do filme *Madagascar* aparece que “já vi este filme umas 4 vezes e até hoje meu pai dança...” “eu me remecho muito, eu me remecho muito...” é muito bom!!!”¹³⁴

No *orkut* outro fenômeno são as comunidades. Em português existem cerca de mil comunidades, desde as de fãs clubes a de críticos ferozes das danças veiculadas na mídia. As comunidades oferecem opções de informações sobre a temática da

¹³² Disponível em: <<http://www.tnow.com.br/negocios/aquisicao-do-youtube-pelo-google-completa-um-ano>>. Acesso em 21 nov. 2007.

¹³³ Dado disponível em 3 nov. 2007.

¹³⁴ Disponível em: <<http://globosat.globo.com/telecine/canais/criticas.asp?fid=5776>>. Acesso em 11 jan. 2008.

comunidade, fotografia, *links* para vídeos, e espaço para discussão sobre tópicos que são sugeridos por seus membros.

Uma delas é a comunidade *ChRiS BrOwN - DaNÇA mUiTo!*, com 35.293 membros e que diz na sua abertura “*Salve, Salve Galera!...SeJaM BeM ViNdOs(aS). Essa COMU. é p/qm ama o estilo HIP-HOP, q nm EU, e kurt p/ kcta as músicas, o estilo e a dança desse MINO q arrebenta, c/ctza...dança d+ qm jah viu*”. Há também a comunidade *A Dança do Siri - Pânico na TV* com 183.636 membros. Outra comunidade não vem da mídia, mas veio para a mídia, a *Dança do Açogueiro*, que segundo a descrição é uma dança milenar que veio na família de vesgoioide desde 1000 a.c. e foi recentemente descoberto pelo nosso querido vesgo o dono e autor da dança do açogueiro.

Mas há espaço também para *Quem Dança Seus Males Espanta*, com 29.159 membros e que proclama que “*Quem Dança Vive Mais! Quem Dança Vive Melhor! Hip Hop, Forró, Trance, Samba, Tango, Axé...Não importa o seu ritmo, não importa idade.*” E ainda para quem não gosta de dançar ou de certos tipos de dança como a comunidade *Odeio nerd na máquina de dança*, com 371 membros e que convida: “*Se você odeia aqueles nerds viciados nas máquinas de dança, que não saem de lá e decoram os passos todos, ou se simplesmente você não gosta dessa máquina viciante, seja muito bem vindo aqui!*”.

E, no mundo digital, é ainda possível curtir o carnaval de maneira inédita. Em “*Imagens do carnaval iG 2007 no Second Life*¹³⁵ - Animação, música, dança e, claro, clima de paquera carnavalesca”¹³⁶ pode-se conferir a festa virtual que reuniu foliões virtuais. Em um tópico do *blog Caindo na folia* pode-se ver o seguinte comentário: “*Começou há pouco a super festa de carnaval do iG no Second Life. Os foliões estão a todo o vapor, curtindo a música, treinando passos de dança e, claro, acompanhando o trio elétrico que circula pela ilha.*” Um telão ao fundo dos foliões virtuais inclusive exibia imagens reais do carnaval em Salvador.

¹³⁵ *Second Life* é um ambiente virtual e tridimensional que simula em alguns aspectos a vida real e social.. Em tempo real, o jogador pode criar seus próprios objetos, negócios e até mesmo personalizar completamente seu avatar, personagem que o jogador assume no jogo. O fundamento do jogo está em incentivar cada jogador a encontrar um meio de sobreviver, aprendendo e desenvolvendo atividades lucrativas, as quais irão refletir diretamente em seu poder aquisitivo dentro do jogo. O *Second Life* possui sua própria moeda, o Linden dollar (L\$), que pode ser convertida em dólares verdadeiros, respeitando a sua cotação no dia corrente.

¹³⁶ Disponível em: < http://z001.ig.com.br/ig/34/51/968883/blig/secondlife/2007_07.html >. Acesso em 12 dez. 2007.

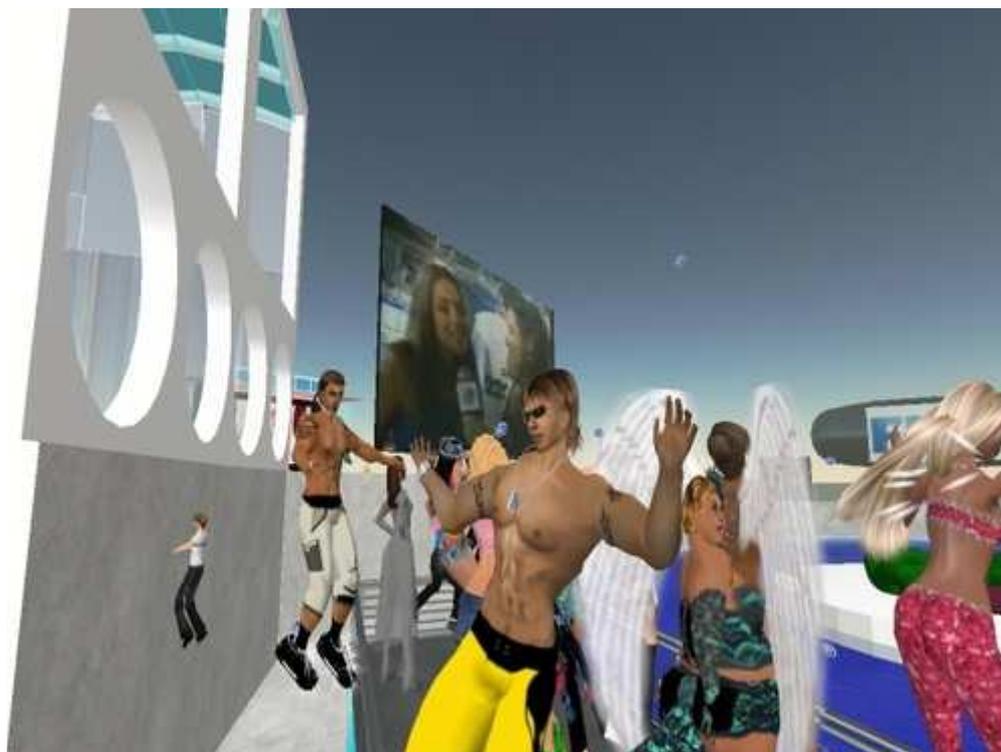


Figura 38: Escolha quem você quer ser e divirta-se no Second Life, sem suar a camiseta

Criatividade, protesto, talento, diversão, deboche, preconceito. Os recentes recursos tecnológicos da mídia vêm possibilitando novas formas de se relacionar e experienciar a dança, complexificando ainda mais o universo de produção e consumo da dança.

2.6 A dança na mídia impressa: no corpo das palavras

Este circuito cultural no qual a dança aparece na mídia conta ainda com constantes inserções na mídia impressa como em jornais, revistas e periódicos. Mesmo que a mídia impressa, por sua natureza, não possibilite a veiculação da dança, em movimento, tem um importante papel na circulação, veiculando discursos sobre a dança, estimulando práticas.

Ainda que poucos veículos da mídia impressa sejam dedicados especificamente à dança, como o *Jornal da Dança* e o *Dança, arte e Ação*, há inúmeras matérias e

reportagens que fazem referência à produção de dança midiaticizada. Comentários da dança e seus intérpretes em novelas e programas de televisão, entrevistas com coreógrafos, bailarinos e bailarinas, bem como a repercussão da dança na escola.

No caderno *Tv+Show*, do *Jornal Zero Hora*, de 12 de agosto de 2007, a diretora de programação da Rede Bandeirantes explica: “*Dance, dance, dance* terá um mix para atrair toda família. Quem não quer ver a garota do interior se tornar uma estrela e realizar seu sonho?”

A revista *Contigo!*, de 28/03/2007, também reservou suas páginas para o participante do *Dança dos Famosos*, Sérgio Laroza. *SÉRGIO LOROZA – suingue novo na pista*. A chamada da matéria adverte que apesar dos 175 quilos, ator se revela um bom bailarino e conquista a simpatia do público na competição do *Dança dos Famosos*. Na entrevista que segue a revista pergunta: O que achou de seu desempenho após a primeira aula? “A primeira aula foi uma loucura. É evidente que sinto dificuldades e o meu corpo não ajuda. Penso no que eu tenho de fazer, mas só que eu não consigo fazer o que penso (risos). Estou gostando porque é uma atividade física prazerosa”.

Mas a imprensa não registra a dança apenas nos cadernos de cultura e variedades. *O diário*, de Portugal, no dia 21 de abril deu destaque à seguinte notícia.

O presidente norte-americano, George W. Bush, voltou a protagonizar mais um momento à margem do rigor protocolar. Perante vários jornalistas, enquanto esperava pelo senador republicano John McCain para tornar público o apoio à sua candidatura à Casa Branca, o chefe de Estado decidiu arriscar uma sessão de sapateado. Esta já não é a primeira vez que George W. Bush dá mostras públicas da sua queda para a dança.¹³⁷

E não foi diferente com a Ministra da Casa Civil e provável candidata à presidência em 2010, Dilma Rousseff. O *Jornal O Globo*, entre outros, deram destaque para o desempenho da ministra na pista de dança, durante a festa de casamento de sua filha.

Não faltou empolgação. A festa, que reuniu na noite de sexta-feira cerca de 600 convidados em torno do casamento da procuradora do Trabalho Paula Rousseff com o administrador de empresas Rafael Covolo atraiu para a pista de dança a sempre sisuda mãe da noiva, a ministra-chefe da Casa Civil, Dilma Rousseff. Ao som de músicas animadas da era disco, como "I'll survive", famosa pela

¹³⁷ Disponível em: http://diario.iol.pt/noticia.html?id=924294&div_id=4071>. Acesso em 22 abr. 2008.

interpretação de Gloria Gaynor, a ministra reinou na pista, aberta pelo casal de noivos, ao som de "New York, New York", sucesso na voz de Frank Sinatra.¹³⁸

Nas editorias como a Geral também a dança aparece em manchetes como na Semana da Páscoa: *Dança pela vida no Morro da Cruz*,¹³⁹ comentando sobre coreografia apresentada com mulheres grávidas para comemorar a Semana Santa num bairro da periferia de Porto Alegre.

A mídia imprensa também abre espaço para a dança, seja em livros ou até mesmo em álbuns de figurinhas. Foi assim com a banda RBD e com *High School Musical. Rebelde: o livro oficial*, publicado em 2006, no Brasil, traz mais de 200 imagens da banda e da novela. Já as páginas dos álbuns abrem espaço para colecionar as figurinhas com os melhores momentos da novela e do filme.

2.7 Brinquedos, DVDs e jogos eletrônicos: para aprender a dançar, brincando

Brinquedos, DVDs, videogames e máquinas de dançar. Inúmeros artefatos têm feito parte do universo da dança midiaticizada. Os DVDs comprados ou gravados são um destes artefatos e que permitem ter em seu acervo o filme ou seriado preferido e até mesmo o capítulo da novela. Além dos DVDs, novidades como os tapetes de dança, como o *Twister Moves Eliana*, bonecas, máquinas de dançar, videogames passam a incrementar discursos e práticas de dança na mídia.

¹³⁸ Jornal O Globo, 19 abr. 2008.

¹³⁹ Jornal Zero Hora, dia 21 mar. 2008, página 24.



Figura 39: Apresentadora de TV lança tapete para dançar.¹⁴⁰

Nos últimos anos, mais um recurso tecnológico para dança tem feito parte deste universo: as máquinas de dança nos *shoppings centers*. Máquinas como *Dance Dance Revolution* (ou *Dance Stage*) e a *Pump It Up* em que os jovens acompanham os passos indicados pelo computador. Um brinquedo que já ganhou sua versão doméstica e pode ser encontrado nas lojas de brinquedo. Além disso, já existem campeonatos para avaliar quem dança melhor nestes brinquedos como o *Campeonato Nacional de Pump it Up 2007*, realizado no World Cyber Games, no Playcenter, de São Paulo, de 18 a 20 de agosto. A etapa selecionou os representantes do país para o campeonato mundial, *World Pump Festival*, a ser realizado em 2008, em dezembro, no México.



¹⁴⁰ Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2005/guiadobrinquedo/images/415004-470.jpg> >. Acesso em 07 fev. 2008.

Figura 40: Máquinas de dançar: espaço para dança nos *shoppings centers*.¹⁴¹

Além de brinquedos como o já comentado *Fisher Dance Baby Dance - Tapete e Banda Musical*, o mundo das bonecas também se dobrou à dança. A boneca *Barbie Dança Comigo 12 Princesas* é inspirada na Princesa Genevieve, a heroína do filme *Barbie e as 12 Princesas Bailarinas*.



Figura 41: Boneca Barbie também ensina a dançar.¹⁴²

Ela tem 30 centímetros de altura e dá vida à coreografia apresentada no filme. A publicidade do brinquedo expõe suas possibilidades lúdicas:

Agora as meninas vão poder dançar com a Barbie Dança Comigo de três modos diferentes: Número 1: é o modo performance, no qual a Barbie dança ao som da música.

Número 2: a Barbie ensina alguns passos de dança para a menina por meio de demonstração e de dicas faladas.

Número 3: basta a menina usar os braceletes especiais e o acessório do sapato para a Barbie acompanhá-la em sua dança.

A boneca inclui duas faixas interativas para o pulso e uma presilha para sapatilha, que podem ser utilizadas para mostrar os novos passos de dança para a Barbie. Os braços da boneca são controlados por tecnologia de infravermelho e as pernas por frequência de rádio.¹⁴³

¹⁴¹ Disponível em: <<http://www.jornalcomunicacao.ufpr.br/node/2656>>. Acesso em 07/02/2008.

¹⁴² Disponível em: <www.mps-shop.com/.../barbie%205945%20gr.jpg>. Acesso em 07/02/2008.

¹⁴³ Disponível em: <http://afiliados.submarino.com.br/toys_productdetails.asp?Query=&ProdTypeId=3&CatId=59455&PrevCatId=58560&ProdId=1592921&ST=BL59455&OperId=0&CellType=2>. Acesso em 07 fev. 2008.

As bonecas Bratz ganharam até mesmo um longa-metragem em 2007. *Bratz - O Filme (Bratz - The Movie)*. Lançadas no mês de outubro, a capa do DVD anunciava “No Dia das Crianças elas vão sair da caixa”.¹⁴⁴ No filme, que não é de animação, as personagens dançam coreografias de Paula Abdul.

Sites como www.jogossimples.com.br permitem ainda uma série de possibilidades de diversões eletrônicas no link *Jogos de Dança*. Com *Caveira dance* o usuário pode acertar todos os passos para literalmente balançar o esqueleto e, até mesmo o primeiro ministro britânico Tony Blair entra na dança em *Blair Dançante*.

Já a Play Station e a Nintendo lançaram *High School Musical: Sing It!*, um karaokê que traz músicas, cenários e personagens do filme original. Já o *Makin' the Cut* vai mais longe. Exclusivo para Nintendo DS, o jogo testa as habilidades do jogador na dança e no ritmo em uma competição, que cruza a América com coreografias vindas direto de *High School Musical* e *High School Musical 2*. O jogador pode escolher entre as estrelas da série ou então criar o seu próprio personagem, com diferentes opções de customização. Além disso, é possível dar vida a clipes musicais e, através do recurso *Wi Fi*, enviá-los a outros usuários, compartilhando assim suas criações.

3. Focos de Análise

Deste amplo universo de investigação senti a necessidade de estabelecer alguns focos para análise não se perder frente a tantas informações. Para a análise da dança midiaticizada, busquei criar, a partir da articulação com modelos e outros estudos,¹⁴⁵ os focos, que me permitiriam compreender as lógicas de produção dos filmes, comerciais, comunidades no *orkut*, brinquedos e jogos de dançar, suas potencialidades de utilização e consumo, e nesta jornada poder ir navegando pelos significados sociais que a dança midiaticizada configura. Para isso defini os seguintes focos, sempre reconhecendo que esta separação é um artifício metodológico de análise.

¹⁴⁴ Disponível em: <<http://www.cinepop.com.br/filmes/bratz.htm>>. Acesso em 13 abr. 2008.

¹⁴⁵ Casetti (1999) e Goodwin (1992).

3.1 As danças

A dança midiaticizada passa a apresentar, possibilitar e valorizar certos tipos de dança, com características específicas. Com este foco de análise busquei perceber quais as matrizes coreográficas, os passos, estilos, estruturação da dança e sua exigência técnica.

Dança de rua, salsa, merengue, tango, jazz, sapateado. A dança midiaticizada já operou com diferentes matrizes em diferentes momentos históricos e contextos, seja apropriando-se de estilos, mesclando-os, e mesmo criando estilos. Portanto, um dos aspectos que precisa ser observado é o de quais danças ganham visibilidade. Este foco permitirá revelar estratégias de visibilidade e as operações em cima destes estilos ou não.

No modo de apresentação destes estilos é ainda importante observar se os movimentos são realizados de forma mais livre ou militarmente executados com precisão, e se as músicas que fazem parte deste universo coreográfico são do mesmo universo dos estilos de dança respectivos ou não. No filme *Vem dançar*, o professor que conduz a trama dança um tango com música eletrônica o que muda o interesse dos alunos pelo estilo coreográfico.

Este foco permitiu perceber quais danças estão ocupando o espaço midiático e de que forma são apresentadas.

3.2 Os corpos que dançam

Foi necessário também procurar perceber as práticas de dança que aparecem ou são possibilitadas pela mídia, quais os corpos que ganham destaque. Focar os corpos que dançam permite olhar para gênero, etnia, aspectos geracionais e sociais, bem como tribos, entre outros, que estão sendo colocados em cena. São corpos fortes, frágeis, brancos, morenos, siliconados? Neste sentido é importante observar se existe um padrão de corpo predominante na dança, se há mistura de corpos, bem como se há destaque para um tipo de corpo na liderança ou em momentos mais importantes da coreografia.

Neste sentido foi importante perceber o que vestem estes corpos. Aspectos quanto a aparência, corte de cabelo, uso de adereços e acessórios (bolsas, chapéus,) tatuagens, *piercings* podem re-significar e dar um novo contexto para matrizes de dança.

O programa *Dança dos famosos* tem trabalhado tanto com corpos atléticos, “sarados” e com o padrão de beleza das passarelas de moda, quanto com o ator Sérgio Laroza, com 185kg e 1,83m de altura. Na matéria do caderno *TV + Show*, de 3 de junho de 2007, referente à participação de Laroza, a coreógrafa Sabrina comenta o estranhamento dos colegas “Pô, Sabrina, se deu mal, hein? Pegou logo o gordo”.

Um mesmo movimento pode assumir sentidos distintos se executados pela cantora Christina Aguilera, com cabelos longos e corpo escultural, ou por Lacroix, com seu cabelo raspado, negra e esquelética. Além das variantes físicas, cada uma pertence a um universo simbólico próprio. A primeira aos *mega shows* internacionais e a segunda aos bailes *funks* cariocas. Analisar que corpos estão entrando na dança midiática foi outro aspecto importante para compreender as estratégias de governamento que passam a ser construídas.

3.3 O que se diz e escreve da dança

Outro aspecto focado foram os discursos sobre a dança, de tudo aquilo que se estabelece em relação à dança pelos textos, sejam em diálogos, peças publicitárias, ambientes gráficos e letras de música que são dançadas. Os textos estabelecem juízos, classificam, definem, configurando muitas vezes de maneira decisiva os significados dos corpos que se movimentam.

Em *Dança comigo*, um dos personagens no bar com Richard Gere diz: “A maioria dos homens nem sabe dançar. Os que sabem escolhem as gatinhas. Quando eu terminar este curso elas vão estar caindo aos meus pés.” No filme *Vem dançar* há uma passagem semelhante, em que o professor Dulaine, cansado do insucesso em despertar o interesse de uma turma no subúrbio de Nova Iorque pela dança de salão, traz sua sensual *partner* para demonstrar um tango. Depois da apresentação ele fala de como pela dança os garotos podem dominar uma mulher e de como as mulheres podem seduzir um homem. E acrescenta: “Haverá uma competição na cidade e o prêmio é de cinco mil dólares”. Um dos alunos então proclama: “então, além de tudo ainda dá pra ganhar grana

com isso?”. A dança aparece como alternativa de conquista amorosa e de conquista econômica.

Na canção do videoclipe, de Will.I.am, *I Got It From My Mama*, um grupo de mulheres de biquíni se diverte na beira da praia, dançando. Na letra da canção o intérprete pergunta “*Garota, onde você arranhou esse corpo?/ Diga-me, onde você conseguiu esse corpo?/ Garota, onde você arranhou esse corpo?/ Diga-me, onde você conseguiu esse corpo?*”, elas respondem “*Eu o herdei da minha mãe/ Eu o herdei da minha mãe/ Eu o herdei, herdei, herdei, herdei...*”. A ênfase na relação entre dança, beleza e sedução do corpo feminino que ondula, requebra e serpenteia nas areias fica explícita na letra da música.

A importância do texto também é emblemática na cena final de *Chicago*, quando os nomes de Velma e Roxy vão sendo escritos com luzes no término da coreografia. O talento dançante das duas garante a sua assinatura no mundo. A dança nele aparece como forma de reconhecimento social.

Também há toda a produção textual da mídia impressa que ressalta os valores de quem dança, as possibilidades que a dança abre, entre outros discursos. No caderno *Donna ZH*, do jornal Zero Hora, de 10 de setembro de 2006, a dança foi capa com o título “Se eles dançam, eu danço” que aborda como “as aulas de dança do salão estão mais populares do que nunca e lotam clubes e academias”.

3.4 Contextos da dança

Estas danças, estes corpos, estes textos aparecem em determinados contextos, que são revelados pelas *espacialidades, temporalidades e situações*.

A dimensão *espacialidades* permitiu levar em conta os lugares em que se passam as coreografias dos videoclipes, pródigos na variação dos cenários nos quais as danças acontecem. Pode-se estar em um plano num palco e no outro em uma rua movimentada, no pólo norte e no deserto do Saara. Além disso, estes cenários se constituem de uma série de elementos como adereços, mobiliário, iluminação, anúncios publicitários, que determinam as significações destas danças. É diferente dançar num salão de baile ou no refeitório da escola. É diferente ver na tela grande, na televisão ou na tela do computador.

Foi possível também observar a estilística do espaço, a partir da análise da disposição dos elementos arquitetônicos, elementos cenográficos (desenhos, fotos, mobiliários, logotipos), cores e iluminação. Da mesma maneira, há na semântica do espaço referências a elementos históricos, artísticos, da vida cotidiana e do próprio ambiente midiático. Também estes contextos são construídos pelos horários e veículos onde aparecem.

No que se refere às *temporalidades*, de maneira análoga pude perceber o contexto que se configura seja pelas referências temporais da trama (presente, passado ou futuro), a mudança cronológica ou não desta temporalidade (como acontece nos videoclipes), bem como horários de exibição e a frequência que propicia ao consumo. É diferente dançar na Chicago dos anos 1930 ou na Paris contemporânea. É diferente ver uma coreografia acelerada ou em câmera lenta, assistir no horário nobre da novela ou poder rever quantas vezes quiser pela internet.

As *situações* revelaram como se “lê” estas danças midiáticas, expressa nos enredos, tramas, ações e relações entre os sujeitos que dançam. Muitas danças podem estar dentro de situações artísticas ou de entretenimento, mas também abordam temas como violência, política e relações amorosas e isto muda o sentido destas coreografias. A situação de artistas nos bastidores preparando-se para uma apresentação indica um outro universo simbólico daquele em que gangues se confrontam nas ruas. Num aciona-se a temática artística e noutra da violência urbana, determinando as relações destes sujeitos que dançam. São temáticas e situações que também definem estes sujeitos que dançam, como em *Thriller*, de Michael Jackson, onde os bailarinos aparecem como mortos-vivos levantando de tumbas. Em *Me against the music*, com Madonna e Britney Spears, a temática remete ao próprio universo das duas estrelas da música internacional, numa situação de duelo musical e coreográfico.

Além disso, nas *situações* apresentadas podem-se perceber as intertextualidades, expressas nas referências a outros produtos midiáticos, astros e estrelas de cinema, da música, videoclipes, filmes, etc. Videoclipes recuperam personagens do universo cinematográfico, como no caso de Jennifer Lopez que assume o papel de Jenifer Beals, em *Flashdance* e como quando Madonna incorpora referências a Marilyn Monroe, bem como quando comédias recuperam coreografias de John Travolta de *Embalos*.

4 . DEZ LIÇÕES DE DANÇA NA MÍDIA

No exercício permanente de tensionar meu objeto de pesquisa, retomando as ocorrências já registradas e as que continuamente surgem, tive a primeira lição neste caminho: a análise de produtos isolados não daria conta de traduzir as minhas percepções relativas à problemática de investigar e mostrar as lições de dança que a mídia vem configurando e suas estratégias de governo (ou desgoverno) dos corpos na pós-modernidade. O exercício de mergulhar nas três histórias por onde comecei a organizar a idéia de lições de dança midiáticas foi fundamental para me dar conta de que elas estavam sendo proferidas e de que forma isso está acontecendo.

Foi no desenho destas lições que percebi as estratégias de poderes e saberes que se traduzem na tentativa de governmentação dos corpos no baile da pós-modernidade. Uma forma de governmentação que procura constituir sujeitos de um certo tipo, investindo em práticas e discursos de uma dança midiática que atravessa a vida de ponta a ponta, do bebê que se diverte com o macaquinho que dança enquanto ensaia sua própria coreografia, à senhora que precisa mostrar seu talento como funqueira. E, nesta forma operativa, o biopoder se abre à potência da vida, e às possibilidades de novos trajetos, de novas formas de bailar e lidar com este poder.

Ao trabalhar com este amplo e diversificado espectro de artefatos e práticas de dança midiática comecei a perceber que havia uma recorrência de determinadas orientações e prescrições. Foi, desta maneira, que me arrisquei a identificar algumas lições que me parecem ser insistentes nos discursos midiáticos hoje, ensinando que:

- há uma dança sob medida para cada um
- todos devem entrar na dança
- todos devem se movimentar muito
- o corpo que dança não esconde nada
- a dança é uma grande forma de sedução
- a mídia dá conta de ensinar como entrar na dança
- com a dança a vida é um espetáculo
- a dança é sinônimo de festa
- a dança pode garantir benefícios

Lição 1 – *Há uma dança sob medida para você*

Para a estratégia de adesão e participação que a lógica do Império impõe, faz-se necessário um amplo espectro de alternativas que dê conta de uma multidão com tantas singularidades. E a primeira lição que percebo é a que no baile midiático são muitas as ofertas de danças para quem desejar desse baile fazer parte. A mídia é pródiga na variedade de danças que passam a fazer parte do seu território e de suas manobras, e, desta forma, passam a circular e conquistar o planeta. Sejam essas danças de diferentes países e localidades, sejam danças de diferentes procedências e influências étnicas e mesmo de diferentes segmentos e grupos de uma mesma sociedade. Se o planeta produz e consome dança, isto vem se esboçando tanto nas Américas, quanto na Europa, na Ásia ou na África, com maior ou menor abrangência, reproduzindo modelos ou criando suas próprias maneiras de dançar e fazer circular esta dança. É um baile que se dissemina e se pulveriza globalmente.

No cenário brasileiro, um cardápio variado de danças é veiculado constantemente na mídia. Na televisão essa faceta aparece numa programação que vem colocando em cena o balé, o *funk*, a dança de rua, a dança de salão, o frevo, a macarena, axé, samba, entre outros estilos de dança. No programa do *Domingão do Faustão*, exibido pela TV Globo, em 23 de agosto de 2008, o bailarino Tiago Soares foi homenageado. Ele, que começou a dançar aos 16 anos, é hoje solista do *Royal Ballet*, em Londres. O programa mostrou vários trechos de balés dançados pelo bailarino e depoimentos de suas primeiras professoras. Ao fundo, as 20 bailarinas, integrantes do Programa, exibiam-se em coreografias sensuais, acompanhando vinhetas musicais e as apresentações dos convidados que cantam. Enquanto elege o bailarino para ser homenageado, a mídia opera com seu teor pedagógico e afirma que há uma dança para cada sujeito. Seja ela a dança clássica, seja ela a dança requebrante das garotas do corpo de baile. O importante é a ênfase em que todos podem encontrar uma forma de dançar, de entrar nesse baile.

O dispositivo pedagógico da mídia vai conduzindo e educando para as muitas danças às quais devemos nos dedicar e não só isso, como também às danças que devemos ser capazes de apreciar. Há um nítido investimento organizado nesta direção. Um investimento que vai transformando a experiência de si mesmo. Um investimento que vai transformando a forma de nos constituirmos como sujeitos cada vez mais dançantes.

Para isso o repertório dançante da mídia deve ser vasto. No período do carnaval, a TV Globo transmitiu o *Desfile das Escolas de Samba do Primeiro Grupo*, do Rio de Janeiro e São Paulo, onde dançam milhares de passistas, madrinhas de bateria, comissões de frente com passos criados tanto por coreógrafos das comunidades como por nomes do circuito de balé clássico e dança contemporânea. Todos acabaram “caindo no samba”, inclusive o primeiro bailarino do Teatro Municipal, Marcelo Misailidis, responsável pela comissão de frente da Vila Isabel; Carlinhos de Jesus¹⁴⁶ que assinou a comissão de frente da Mangueira e Renato Vieira, coreógrafo de jazz, responsável pela comissão de frente da Grande Rio. Os três vêm se dedicando ao samba, nos desfiles da Escolas de Samba do Rio de Janeiro, além de suas carreiras individuais. Uma dança que rende cifrões e uma invejada visibilidade que os palcos raramente conseguem ou recebem.



Figura 42: Evoluções de dança ganham destaque na transmissão do carnaval carioca.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Bailarino e coreógrafo, um dos principais nomes da dança de salão no Brasil.

¹⁴⁷ Disponível em: <cojira-al.blogspot.com/2009_02_01_archive.html>. Acesso em 5 abr. 2009.

Mas se o samba ganha especial atenção da mídia, não só ele pode dar conta de seduzir a multiplicidade de foliões que querem dançar no carnaval. Para dar conta de incluir o maior número de foliões no baile midiático, a TV Bandeirantes exibiu a festa das ruas do carnaval de Pernambuco, com destaque aos blocos que dançavam frevo e maracatu; e de Salvador, com blocos e trios elétricos arrastando milhares de pessoas no embalo do axé. A novidade foi que a TV Bandeirantes fez parceria com o *YouTube* e lançou o canal *Band Folia*, disponibilizando as imagens da cobertura pela internet. Na frente da televisão ou navegando pela *web*, a mídia cria formas de possibilitar a adesão do maior número de participantes neste baile.

Mas se o espectro de danças já alcançaria um público variado, a mídia ainda abriu espaço para um tipo de dança para o segmento homossexual. A Rede TV, sem direitos de exibir os desfiles, transmitiu os bailes de carnaval, como o Gala Gay, do Rio de Janeiro, com muita descontração e sensualidade entre os participantes que dançavam pelo salão. Dançando bem ou mal, o importante parece demonstrar que todos podem e devem sacolejar pelo salão, independente da sua opção sexual.

O que se percebe é uma nova forma de governo das condutas individuais, no sentido de tentar encaminhar todos ao baile contemporâneo. E muitos bailes ganham evidência, sejam aqueles em que se dança samba, em que se dança axé, como aqueles em que se dança com parceiros do mesmo sexo, sem maiores pudores. O importante é garantir a dança, comportada ou não, ao ar livre ou no salão. É dessa forma que vai se desenhando a nova forma de governo da sociedade de controle, como sinalizou Deleuze (1992), ao salientar o prazo curto e a velocidade de formas que se transformam rápida e continuamente para esse tipo de poder se sustentar.

Essa metamorfose contínua fica evidente ao se notar que tão logo o carnaval passou, o SBT e o Disney Channel incluíram na sua programação, em março de 2008, o *reality show High School Musical - A Seleção* que acompanhou as etapas de escolha do elenco da versão brasileira do filme *High School Musical*. Os concorrentes precisavam dançar, cantar e interpretar e os finalistas tiveram aulas de dança de rua com a jurada e professora Tati Sanches. O estilo privilegiado no *reality show*, o da dança de rua, teve lugar garantido também nos videoclipes exibidos no *Multishow* e *MTV* e mesmo no comercial do *Itaú*, que coloca o ator Don Stubach realizando passos e acrobacias de dança de rua. Uma dança que é dançada tanto pelos astros do *hip hop* e do *pop* dos

videoclipes dos Estados Unidos, como pelo desajeito ator da novela, como pelos jovens concorrentes da seleção. Se alguém não se motivou com o carnaval, a dança de rua passa a ser ofertada, como mercadoria para garantir vencer um *reality show*, para animar as baladas, para mostrar que você pode surpreender a todos que não esperam seu bom desempenho neste tipo de dança.

No repertório dos comerciais de televisão, outras danças também marcam presença, como alternativa mais branda para o vigor e a exigência técnica da dança de rua. O comercial da cerveja *Nova Schin*, que foi veiculado no segundo semestre de 2008 na programação televisiva, encerrava num bar, durante a confraternização com o elenco do comercial dançando a Macarena. A dança que foi popularizada na década de 80 reaparece como alternativa midiática, pela sua fácil e divertida execução. Já o comercial do refrigerante *Fanta* investiu nas danças folclóricas de diversos países, enquanto a do *Chocolate Talento*, apostou no funk. A mídia se esforça para encontrar a dança certa para cada um poder se colocar na posição de sujeito dançante.

E se não forem suficientes os comerciais de televisão, a mídia conta com inúmeros outros formatos que operam com essa lição. O funk, por exemplo, passou a ter presença intensa em inúmeros programas de televisão. A Dança do Créu foi um veículo de divulgação intensa do funk no Brasil. A dança apareceu em diversos programas, de diversos canais, como no *Caldeirão do Huck*, da TV Globo, no *Domingo Legal*, com Gugu Liberato, na SBT, em 29 de junho de 2008. E as divulgadoras dessa dança transitaram em todas as emissoras, tanto que o sucesso da dança do Créu levou a Mulher Melancia até a ganhar espaço no programa humorístico *Zorra Total*, fazendo participação em três episódios.

O repertório midiático de dança não cessa de buscar abarcar um público cada vez maior. A mídia vem sublinhando as danças no universo do country, do sertanejo, da tradição gaúcha e do forró. O programa *Terra Nativa*¹⁴⁸, apresentado pela dupla Guilherme e Santiago, trouxe os principais sucessos musicais do gênero sertanejo. O programa contou com um grupo bailarinos e bailarinas que apresentaram coreografias inspiradas nas danças de rodeio ou conhecidas como: “baile de peão”. E seguidamente também aparecem no programa grupos como a Cia Panteras, que vêm representando o Brasil no Mundial de Dança Country, conquistando inclusive medalha de ouro. Para não

¹⁴⁸ Programa apresentado todas as sextas-feiras, às 22h, na TV Bandeirantes.

deixar de lado o universo campeiro do sul do país, a mídia dá espaço também à dança folclórica gaúcha, que constantemente aparece no programa *Galpão Crioulo*¹⁴⁹, da RBS TV. O forró por sua vez também está incluso na mídia como na apresentação da Dança da Minhoca¹⁵⁰, exibida no programa *SuperPop*, em 25 de agosto de 2008.



Figura 43: Representantes do Brasil no Mundial de Dança Country, no *Terra Nativa*.¹⁵¹

Esta profusão de estilos dançantes que aparecem na mídia permite identificar a heterogeneidade e polimorfia como condições de possibilitar o governo da multidão na pós-modernidade. Tal característica que é marcante ainda no quadro *Dança dos Famosos*, que incluiu na edição de 2008 apresentações de bolero, merengue, *gipsy*, forró, lambada, passo doble, maxixe, gafeira, *hip hop* e tango. Muitos “idiomas corporais” devem fazer parte do cardápio coreográfico que garante espectadores que conhecem ou admiram mais um ou outra dança, ou que ainda passam a ser apresentados a danças que desconheciam.

Mas os gêneros tradicionais como o balé e o jazz também mantêm seu status em meio a tantas novas danças espaço que surgem na mídia. Um grande musical marcou o capítulo final da novela *Dance, Dance, Dance*, da TV Bandeirantes. Em clima dos musicais da Broadway o capítulo deu espaço para coreografias que mesclavam, jazz, balé e até dança contemporânea, incluindo um tango entre os protagonistas, Sofia e

¹⁴⁹ Programa de música tradicionalista gaúcha apresentado pela RBS TV, ao domingos pela manhã.

¹⁵⁰ Sucesso do grupo nordestino Saia Rodada.

¹⁵¹ Disponível em: <panterasnatv.blogspot.com/2007_11_01_archive.html>. Acesso em 25 mai. 2009.

Rafael. No mercado midiático dançante há espaço par ao novo e para o tradicional, para o popular e para o erudito.

No panorama das telenovelas, a lição que prescreve danças sob medida para todo tipo de sujeito teve uma forte aliada em *Duas Caras*¹⁵². Nela o samba e a danças de boate estavam semanalmente aparecendo, além de trazer mais uma alternativa: o *pole dance*. Na quadra da Escola de Samba da Portelinha (favela na qual se desenrola a trama central da novela), foram inúmeros capítulos com ensaios de passistas e rainhas de bateria, bem como a participação do elenco no desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Além disso, um grupo de garotas se apresenta como coristas e *streapers*, dançando na Uísqueria Cincinatti, dirigida por Jojô (Wilson de Santos). A *pole dance* era a especialidade de Alzira (Flavia Alessandra) que não apenas apresentava seus solos dançando em torno de uma haste metálica, como ao longo da trama passa a ser professora do estilo em uma academia.

A oferta dançante midiática consegue encontrar múltiplas formas de uma maneira quase inesgotável. Ganham espaço na mídia tanto o tango argentino como as danças religiosas afro-brasileiras. O *The History Channel* exibiu *Noite de Tango*¹⁵³, documentário apresentado pelo ator Antonio Birabent. O programa revelou bailarinos e coreógrafos do tango, diversos locais em Buenos Aires onde se dança o tango, seja no estilo moderno ou, tradicional. Já na teledramaturgia nacional, o tango foi a dança que resolveu o conflito do casal Lineu (Marco Nanini) e Nenê (Marieta Severo), do seriado *A Grande Família*¹⁵⁴, no episódio, *Não Chore Sem Mim, Argentina*¹⁵⁵.

Já no programa *Urbano*, do canal Multishow, ganhou destaque, em 1º de setembro de 2008, o documentário *A dança das cabaças*, de Kiko Dinucci, sobre a figura do Exu, figura religiosa africana, e sua dança. No *blog* do filme¹⁵⁶ é possível tanto assistir ao filme, quanto fazer *download*, estando disponível gratuitamente. Alarga-se o repertório coreográfico da mídia, que também alarga com eficácia as formas de circulação e consumo das danças por ela disponibilizadas.

¹⁵² Telenovela das 21h, exibida pela Rede Globo, escrita por Aguinaldo Silva, que teve estréia em 1 de out. 2007 e encerrou em 31 mai. 2008.

¹⁵³ Exibido dias 28 e 28 de setembro, às 23 e às 19h, respectivamente, com uma hora de duração.

¹⁵⁴ *A Grande Família* é a série de televisão brasileira exibida pela Rede Globo desde 2001, nas quintas-feiras, depois do horário nobre das telenovelas.

¹⁵⁵ Exibido em 04 set. 2008.

¹⁵⁶ Disponível em: <http://dancadascabacas.blogspot.com/>. Acesso em 5 abr 2009.

Esta estratégia midiática de garantir um amplo espectro de ofertas dançantes garante não apenas uma variedade de tipos de danças, mas também uma variedade de formatos e suportes. Na televisão são inúmeros os gêneros em que as danças aparecem. Elas aparecem no documentário, na telenovela, no filme, nos programas de auditório, nos desenhos animados, nos seriados, no noticiário. E, com isso, estão permanentemente acenando com este cardápio dançante, seja na hora do almoço, na madrugada ou nas manhãs e tardes.

Mas não apenas na televisão brasileira é que está sendo produzida e consumida esta variedade de danças. Ao pesquisar no *YouTube* a palavra *dança*, é possível encontrar vídeos de kizomba, dança do robô, zouk, dança do ventre, dança cigana, forró, dança da mãozinha, danças alemãs, danças polonesas, dança do cocô, danças indígenas. E isto para uma busca em língua portuguesa. Percebe-se que estão incluídas neste repertório de danças, tanto danças de outros continentes e etnias, como tradicionais danças brasileiras e mesmo indígenas, dançadas por índios ou não. Neste universo, apesar da variedade há de se notar ênfase, em número e destaque nas páginas do site, para as danças que mais recentemente têm habitado a mídia como a *Dança do Créu*. A variedade não se coloca como sinônimo de igualdade de tratamento e de visibilidade, há de se ter todo tipo de mercadoria, mas há um nítido diferencial de investimento naquelas danças que parecem poder “vender” mais ou que devem “vender” mais pois estão associadas a comportamentos e valores de interesse do mercado midiático.

Isso é perceptível também na produção cinematográfica. A forte presença da dança é marcante na indústria cinematográfica da Índia, que é a maior do mundo, produzindo cerca de mil filmes por ano e levando ao cinema 13 milhões de pessoas por dia¹⁵⁷, ficando os Estados Unidos com uma produção de cerca de 400 filmes por ano. Os filmes indianos tematizam o amor e têm forte tom melodramático, com longas cenas de dança e canções. O pólo de Mumbai (ex-Bombaim) é responsável pela produção de cerca de 200 longas-metragens por ano, sendo conhecida como Bollywood (clara alusão à indústria cinematográfica de Hollywood). Filmes onde fazem sucesso astros que cantam e dançam, como Saif Ali Khan e Aishwarya Raí e coreógrafas como Farah Khan Kunder, que assina também a direção de obras como *Main Hoon Na* e *Om Shanti Om*. Uma das mais populares coreografias desta produção é a da canção *Chaiyya Chaiyya*,

¹⁵⁷ Dados apresentados no curta-metragem *Corpo de Bollywood – O Povo Quer Cinema*, realizado pela brasileira Raquel Valadares em 2007.

do filme *Dil Se* (1998), dirigido por Mani Ratnam, em que o casal de atores Shahrukh Khan e Malaika Arora dança em cima de um trem em movimento acompanhado por um numeroso elenco de bailarinos de apoio. Além do sucesso no circuito indiano¹⁵⁸, a coreografia circula em escala global no *YouTube* (que já aparecem em suas várias versões disponíveis com aproximadamente 3 milhões de exibições) e pode ser compartilhada no *Emule*.

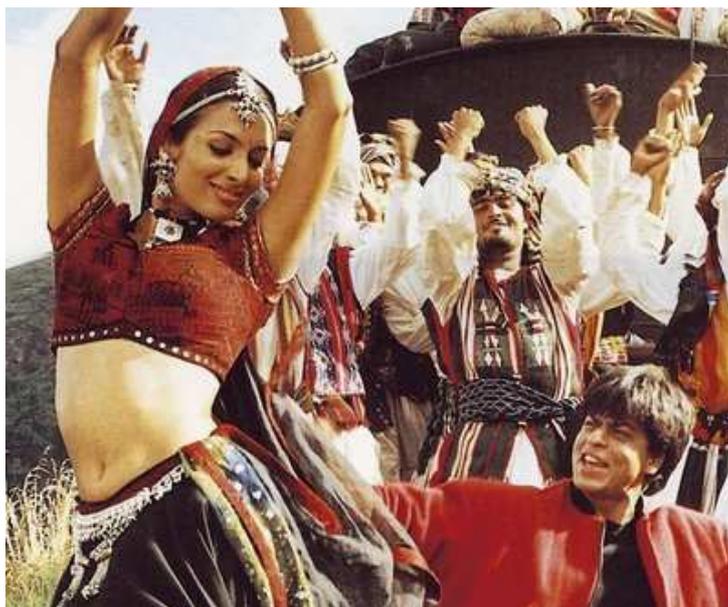


Figura 44: A dança é ingrediente importante na produção de Bollywood.¹⁵⁹

As coreografias mesclam elementos da dança indiana com estilos de dança ocidentais. Muitas seqüências de música e dança contam com várias mudanças de local e de figurino, além das coreografias serem dançadas em belas paisagens ou em grandiosos cenários.

E o interesse pelo cinema e a música indiana não se restringe ao próprio país. Inúmeras mostras de cinema indiano vêm ganhando espaço, como *2ª Mostra de Filmes de Bollywood* realizada em 2008 pela *Cinemateca Brasileira*, em parceria com a Academia Internacional de Cinema. A Europa está descobrindo o estilo de vida indiano: “Elissavet Angu, uma grega de origem indiana, montou uma academia em Berlim para

¹⁵⁸ O cinema indiano mobiliza aproximadamente 3,6 bilhões de ingressos vendidos por ano. Disponível em < http://www.bollywoodbrazil.com/news_estado_feb2008.html>. Acesso em 2 set. 2008.

¹⁵⁹ Disponível em: <<http://shinobi-myasianmovies.blogspot.com/2008/03/from-heartdil-se.html>> Acesso em 5 abr 2009.

ensinar as danças que aparecem nos filmes de Bollywood. As pessoas que foram à Índia ou que assistiram aos filmes ficam fascinadas, diz ela”¹⁶⁰. Dentre os estilos de dança que aparecem, está o Bhangra, oriundo de danças e cantos folclóricos da região de Punjab, no norte da Índia, típico da época das colheitas. O Bhangra parece ter chegado à Europa através da comunidade indiana que vive na Grã-Bretanha, onde sofreu influências do reggae e hip-hop.

Estes fluxos ecoam também na produção da teledramaturgia brasileira que com a *Caminho das Índias*, que estreou em janeiro de 2009, colocava a cultura indiana em foco, com grande ênfase à dança indiana. A protagonista Juliana Paes apareceu em várias performances coreográficas, além, de várias cenas dançantes em festas e cerimônias nos primeiros capítulos da trama. Cenas que vêm se sucedendo semanalmente na telenovela, levando até programas humorísticos como *Casseta & Planeta* ironizarem que a qualquer momento, depois de uma discussão, de uma comemoração, de um conflito, pode acontecer “a hora da dancinha”. Além disso, a mídia tratou logo de exercitar outras facetas da sua vocação pedagógica, quando no programa *Fantástico*¹⁶¹ o repórter foi às ruas mostrar um mestre de dança indiana e gravar o público (homens, mulheres, crianças) tentando copiar os movimentos da coreografia. Tal investimento ganha materialidade no incremento das aulas de dança indiana¹⁶², bem como na disposição de se dançar o Bhangra nas boates brasileiras, como fazem os personagens da telenovela.

Com a dança indiana presente nos filmes ou na novela, não se aprende apenas o vocabulário coreográfico e o modo de valer-se dele. À dança sob medida para cada um estão associadas inúmeras outras lições, como no caso, a da importância da dança para agregação familiar, a de que é preciso saber dançar para se conseguir um bom marido, a de que a dança cria uma atmosfera auspiciosa para a vida. Com a dança, vai gerindo-se a própria vida de cada um.

A dança na mídia alimenta não apenas o imaginário de quem assiste, mas também se desdobra em práticas, influenciando rotinas, intervindo na cotidianidade das pessoas. Esse movimento vai estabelecendo uma eficaz trama de envolvimento, na

¹⁶⁰ *Bollywood conquista Berlim*, reportagem disponível em: < <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,899905,00.html> >. Acesso em 22 ago. 2008.

¹⁶¹ Exibido em 18.01.09

¹⁶² Disponível em: <http://www.pontodosnoivos.com.br/saude-e-bem-estar/dancas-indianas-ajudam-a-manter-a-forma/print.html>. Acesso em 5 fev. 2009.

amplitude e variedade de ofertas dançantes, atingindo tanto mercados de consumidores com alto poder aquisitivo, como o europeu e estadunidense, como o grande mercado consumidor (em termos de quantidade) do terceiro mundo. As fronteiras abertas e em expansão do Império, enfatizadas por Hardt e Negri, fazem da dança uma possibilidade eficaz de construir um “arco-íris imperial global”. Danças de todas as raças, de todas as camadas sociais, de todas as tribos, de todas as nações.

É perceptível este processo, na profusão de estilos e modos dança do continente africano que vem ganhando espaço na mídia. No programa *Fantástico* exibido pela TV Globo, em 11 de novembro de 2007, Regina Casé, no quadro *Central da Periferia*, aparecia em Angola para mostrar o sucesso de uma nova dança: o kuduro¹⁶³. O programa foi gravado em Sambizanga, um bairro pobre de Luanda, e na própria casa de *Os Lambas*, o mais famoso grupo de kuduro. O sucesso que pode garantir a venda de 3 mil CDs em 15 minutos, conforme conta o grupo, não depende de gravadora. A produção doméstica é feita em um computador, no próprio quarto de um dos integrantes do grupo e um minúsculo casebre da periferia. A divulgação é feita de maneira simples e eficaz: entrega-se o CD para um candongueiro¹⁶⁴ - motorista de van – que promove as músicas para os passageiros durante o percurso. As táticas de produção e circulação são inventadas nesta periferia africana.

A origem do Kuduro, como dança tem várias versões. Ainda que de origem africana, esta dança vem marcada por influências que transitam pelo mundo. Há uma versão inclusive que afirmar que o kuduro teria sido inspirado pelo ator de cinema belga Jean-Claude Van Damme. Tony Amado, considerado um dos criadores do kuduro, explica como ele se inspirou no jeito engraçado de Van Damme dançar, em seus filmes, e como a primeira canção e passos do Kuduro rapidamente surgiram enquanto ele e seus amigos faziam piada do jeito de dançar do homem branco.¹⁶⁵

¹⁶³ O vídeo está disponível em: <http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM753509-7823-CENTRAL+DA+PERIFERIA+KUDURO+O+RITMO+DE+ANGOLA,00.html> >. Acesso em 23 ago. 2008.

¹⁶⁴ Hoje em Luanda existem aproximadamente 30 mil candongueiros atuando no transporte público. Disponível em: <<http://saudosodopassado.blogspot.com/2008/04/angola-600-autocarros-pblicos-para.html>> Acesso em 24 abr. 2008.

¹⁶⁵ Disponível em: <<http://pt.globalvoicesonline.org/2007/12/02/kuduro-o-ritmo-sensual-angolano-com-uma-mensagem/>> Acesso em 5 nov. 2008.

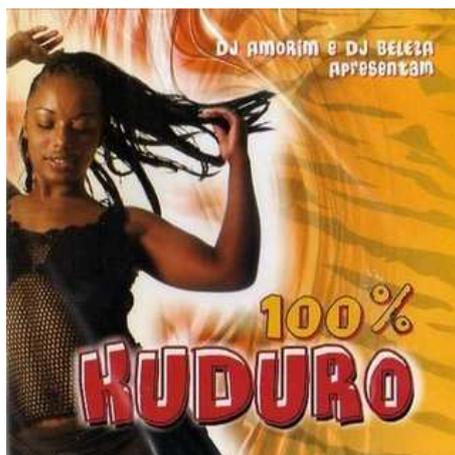


Figura 45: Novas formas para o corpo mexer também no continente africano.¹⁶⁶

Em sua execução, o kuduro tem semelhanças com o funk carioca e mesmo com a hip hop dance, com influências do Afro Zouk (Kizomba), Semba e Ragga. A dança tem caráter bastante livre e improvisado, nos quais parecem rebolados, intensa gesticulação de braços e mãos, movimento balanceado de joelhos que se aproximam e se afastam sucessivas vezes, movimentos sincopados dos ombros, ginha com os pés e mesmo acrobacias aéreas ou no solo. Há conformações corporais bizarras, como espamódicas inclinações e contrações laterais do tronco ou ainda a exagerada contração do abdômen, evidenciando normalmente uma marcante estrutura óssea das costelas. A dança hoje já atravessou as fronteiras da África e se tornou um fenômeno até mesmo nas ruas e boates da Europa, especialmente em Portugal e na França. E na internet vários vídeos de kuduro já povoam o universo virtual, inclusive com animações que colocam um bebê ou super-heróis como o homem-aranha e seus parceiros a dançarem o kuduro¹⁶⁷.

O território ambivalente da dança midiaticizada permite notar um complexo circuito cultural que envolve produção, circulação e consumo. Juntamente com apelos e interpelações, notam-se táticas singulares da dança midiaticizada se configurar e nas relações que dela e a partir dela se estabelecem. Por um lado, têm-se as grandes corporações que mundialmente fazem circular muitas danças, por outro, têm-se muitos modos locais e inventivos de se relacionar com tal demanda. Tanto criando demanda,

¹⁶⁶ Disponível em: <http://www.mwangole.net/topmusicas/images/jmovies/img_pictures/10000kuduro.jpg> Acesso em 5 nov. 2008.

¹⁶⁷ Disponível em: <http://www.viuvideos.com/video/UMNfJAGDQaE/desenhos-que-sabem-dancar-kuduro>. Acesso em 5 nov. 2008.

como dela se utilizando, seja reforçando-a, seja transformando-a. Pensar cinema, televisão, internet envolve pensar sim no uso econômico que estas expressões dançantes ganham, administradas por empresas transnacionais, mas também pensar os micropoderes ou mesmo poderes oblíquos que vão desenhando uma topografia repleta de ambigüidades e possibilidades de se bailar com e na mídia.

A perspectiva de Foucault e Deleuze permite olhar para este fenômeno na sua complexidade. Os discursos que procuram apresentar uma insistente e diversificada oferta de danças se colocam como instrumento e efeito de poder, mas também ponto de partida para estratégias inesperadas e até contraditórias ao intuito desse poder. O poder que tenta governar, também está à mercê de desgovernamentos e de re-governamentos. O que se desenha, de maneira inegável é o investimento na cultura midiática por sujeitos dançantes, criando um intenso repertório coreográfico capaz de permitir a escolha da dança por quem quer que seja.

Além destas danças, nominadas e “reconhecidas” seja por seu estilo ou origem geográfica ou étnica, é importante observar o grande número de danças produzidas pelos próprios internautas seja tentando reproduzindo danças que circulam no *YouTube*, parodiando ou mesmo criadas e inventadas, como a “dança do Rodrigo” e a “dança da Laura”. Há uma extrema privatização da dança na mídia. Cada um pode ter a própria dança, com a sua assinatura. Essa condição, na sua amplitude, é inédita e estabelece singulares formas de subjetivação, que inclui a “patente” da sua própria dança, à disposição de milhões de internautas.

Esse contexto se desenha nas inúmeras condições que a mídia vem oferecendo para vivenciar a dança e, especialmente, na grande variedade de alternativas que insistentemente ganham visibilidade e valor simbólico, associado a astros do momento e contextos compensadores. Se há uma predominância ou investimento em uma ou outra dança por um curto período de tempo, as demais não desaparecem necessariamente e outras logo passam a integrar o cardápio midiático. As estratégias de governo das condutas da população encontram na dança midiática um eficiente exercício de biopoder. Volatilidade, efemeridade, multiplicidade, polimorfia, caracterizam essas estratégias que garantem uma contínua oferta ao mercado de consumo global. Muitas danças que buscam a adesão pela multidão e, assim, garantir um certo controle sobre esses sujeitos, que se configuram “dançantemente”.

Essa democracia coreográfica não significa contemplar todas as danças igualmente, mas ofertar inúmeras opções. As danças que exigem uma mais fácil adesão, por sua simplicidade ou fácil identificação, predominam. Mas, ao mesmo tempo, na enxurrada exponencial, muitas danças que não poderiam ser conhecidas e praticadas, também ganham sua visibilidade.

Tango, *funk*, dança de rua, dança da minhoca, samba, forró, Bhangra, *pole dance*, salsa, zouk, dança da Maria, dança do João e outras centenas de danças podem ser identificadas em filmes, sites, blogs, telenovelas, documentários, além de muitos outros artefatos midiáticos. E é com um vasto e variado arsenal dançante que a mídia vai operando como um grande supermercado coreográfico com artigos de primeira necessidade (as danças da moda, do momento), com artigos importados (que dão status) e com promoções (aquelas que se abre mão da qualidade pelo preço baixo) e com artigos tradicionais (sem maior atrativo, mas bem conhecidos e confiáveis). O importante é sempre ter uma dança sob medida para cada um entrar na dança.

Lição 2 - Todo mundo deve entrar na dança

Como diz a letra da canção de Bob Sinclair, *Rock This Party*: “Everybody dance now”. *Todo mundo dance agora*. No videoclipe, um menino e duas garotas se revezam em personagens das mais diferentes épocas (anos 60, 70, 80, 90) e estilos musicais (rock, reggae, pop, disco, heavy metal), mostrando como todos podem e devem entrar na dança, independente do seu estilo, faixa etária ou gênero. A segunda lição de dança que percebo na mídia se esboça desta maneira: todo mundo deve entrar na dança. E, para tal lição se mostrar efetiva, dentro da lógica da sociedade de controle em tempos de Império, é preciso “democratizar”, para que um maior e mais amplo contingente de indivíduos possa aderir à dança.

E, se muitas danças estão habitando a mídia, muitos são os corpos que passam a também entrar na dança. No baile midiático dança o artista que dança, dança o artista que nunca dançou, dança a gordinha, dança a “sarada”¹⁶⁸, dança a velhinha, dança o caipira, dança a criança, dança o cadeirante, dança quem leva jeito, dança quem não leva, dança a *high society*, dança a periferia. Dança o empresário e o operário, a dona de casa e a empregada, dança até o jogador de vôlei, de futebol e de basquete.

Como já citei, de brinquedos que interpelam crianças à imprensa que destaca políticos em suas peripécias coreográficas, a mídia dá visibilidade aos que bailam e oportunidade para os mais diferentes indivíduos bailarem. No programa *Dança dos famosos*, desde a sua primeira edição, passaram os mais diversos tipos, como o ator Francisco Couco, a cantora Preta Gil, a modelo Ellen Jabour, o ex-jogador de basquete Oscar Schmidt, a empresária Hortênsia, a ex-participante do *Big Brother Brasil* Mariana Felício, a cantora Fafá de Belém e o comediante Sérgio Loroza.

Neste espectro estiveram representados vários segmentos profissionais e étnicos, vários tipos físicos, um amplo espectro geracional que inclui: homens e mulheres; brancos, mulatos e negros (ainda que os primeiros tenham sempre predominado); belezas-padrões do universo da moda e das passarelas; jovens vigorosos e cantores desajeitados. Francisco Couco foi para pista de dança com seus 75 anos, Sérgio Loroza,

¹⁶⁸ Gíria brasileira para designar o corpo em forma pela ginástica e/ou musculação.

com seus 175 quilos e Oscar Schmidt, com seus 2,04 metros. Se o espectro dos escolhidos para dançar no *Dança dos Famosos* não incluiu a todos, foi bem mais amplo no biótipo que até algumas décadas era “permitido” para um bailarino ou bailarina no circuito de dança nos palcos mundo a fora.

Tal contexto implica uma democratização, mas também, uma eficaz operação de integração. A estratégia de controle do biopoder na pós-modernidade se dá sobre os corpos que precisam ser gerenciados. É preciso permitir que muitos mais corpos façam parte desse baile pós-moderno para que um número maior de pessoas possa ser convocado. É uma estratégia mais sutil, que recorre a outros recursos que vão além da disciplinaridade dos corpos dóceis da modernidade, ainda que a eles também recorra, se necessário. A mídia enquanto dispositivo pedagógico se encarrega de estimular todos a entrarem na dança. O importante parece ser enquadrar os sujeitos dentro da dança, conduzir e orientar esses corpos, produtivamente sob a bandeira da diversão e da animação.

Isso fica explícito em diversos artefatos midiáticos, como em telefilmes como *High School Musical*, no qual é exemplar a estratégia de ampliação dos tipos convocados a dançar. Dançam todas as idades, todas as raças, todas as tribos. Na estratégia da construção simbólica, o filme revela que o território da dança não está restrito ao artístico, mas a sujeitos de todos os campos, inclusive para os das ciências e para os do esporte. Os dois protagonistas vêm destes territórios alheios à dança. Os personagens que surgem tentam traduzir um convívio multirracial e multicultural. Troy é o garoto loiro, atlético e de olhos azuis. Gabriela Montez, a latina de longos cabelos cacheados. Sharpey, a loira de olhos claros como o irmão. Há espaço para os afrodescendentes: Taylor é a líder do clube de ciências e Chad, o jogador do time de basquete. Além deles aparecem personagens dançando na cena do refeitório: grunges, *nerds*, típicas animadoras de torcida, a gordinha estudiosa, os skatistas, ao som de *Stick To The Status Quo*. Na coreografia final onde todos estão no ginásio de esportes é garantido para a professora rabugenta “cinquentona” dançar, seja uma espécie de valsado ou uma improvisada rumba com o mascote da torcida (vestido em fantasia de gato selvagem), ou mesmo com um pré-adolescente metade da altura dela.

Além da produção televisiva, a imprensa vem destacando esta mudança de paradigmas. A capa do caderno *TV + Show*, do jornal *Zero Hora*¹⁶⁹, trazia a foto de Sérgio Loroza e o título “Se eles dançam, eu danço”. O texto da matéria, de Larissa Rosso, destacava a raridade da participação de alguém com seu tipo físico num concurso de dança e o preconceito de ser gordo. O próprio participante declarou: “É um lance inusitado ver um cara gordo dançando assim, né? Sou uma montanha se locomovendo no palco.”

A ênfase na mudança de padrões corporais de quem dança tem aparecido insistentemente na mídia. No filme *Hairspray - Em Busca da Fama*, a protagonista é Tracy Turnblad (Nikki Blonsky), uma gordinha que sonha em participar do *Corny Collins Show*, um famoso programa de dança e música da década de 60. E nessa obra ela não é apenas coadjuvante, mas protagonista.



Figura 46: Até as gordinhas entram na dança e como protagonistas.¹⁷⁰

No programa *Pelo Mundo*¹⁷¹, da *Globo News*, foi apresentado *Uma dança volumosa* que mostrava um grupo cubano em que todos tinham mais de 100 quilos e se

¹⁶⁹ Publicado em 3 jun. 2007.

¹⁷⁰ Disponível em: <<http://cache.daylife.com/imageserve/09uRacQbiYfJT/610x.jpg>>. Acesso em 12 jan. 2009.

apresentam profissionalmente, inclusive no Teatro Nacional. Já o programa *Zorra Total*¹⁷², da Rede Globo, fez uma paródia chamada de *Dança dos Fabulosos* em que a vencedora foi a “gordinha” do elenco: a atriz Fabiana Karla. No mesmo programa, duas semanas depois, no quadro *Se vira na Laje*, parodiava o *Se vira nos 30*, do *Domingão do Faustão*, e trazia várias atrações dançantes. A paródia do filme *Cantando na Chuva* (*Singing in the rain*), apresentava um comediante caracterizado de gordo, que reproduzia, com agilidade e domínio, a coreografia com um guarda-chuva na mão, com bastante desenvoltura, debaixo de uma mangueira que simulava a chuva que caía. No *YouTube* há mil ocorrências para dança do gordo e dança das gordinhas, como *Dança do gordo Sexy* e *Aulas de dança com a gigi*¹⁷³, que anuncia a gordinha sexy ensinando a dançar axé.

Discursos e práticas reafirmam constantemente o apelo ao baile midiático, seja com a exemplaridade de mostrar todo tipo de pessoa dançando, seja por convocar mesmo a todos que experimentem alguns passos. Há uma insistente convocação, que vai configurando sujeitos dançantes ou dispostos a dançar. A fluidez do mundo pós-moderno faz necessário sujeitos cada vez mais capazes de se colocarem em movimento e de se colocarem em movimento de determinadas maneiras, como me deterei nas lições seguintes. E, para isso, o tradicional corpo apto a dançar precisa ganhar outros contornos, ou melhor, todos os contornos necessários para garantir a adesão de qualquer singularidade de corpos da multidão planetária. E assim, corpos esqueléticos como o da Lacreia ou obesos como o de Tracy Turnblad, com deficiências ou sem maiores atributos dançantes ganham também vez na dança midiática.

A imprensa deu destaque quando também entrou na dança um dos mais populares lutadores de boxe: “Ex-campeão mundial de boxe fará participação em longa de Bollywood”¹⁷⁴. A manchete apareceu em vários sites nacionais e internacionais, destacando que o ex-campeão mundial de boxe Mike Tyson iria aparecer numa seqüência de dança do filme de ação de Bollywood *Fool and final*. O Programa *Estrelas*, da Rede Globo, exibido nos sábados à tarde, já evidenciou a apresentadora do *Jornal Nacional* Fátima Bernardes reencontrando sua primeira professora de balé em uma

¹⁷¹ Programa exibido em 25 jan. 2008.

¹⁷² Programa exibido em 13 set. 2008.

¹⁷³ Disponível em: <<http://br.youtube.com/watch?v=EZMvLY-mLyE>>. Acesso em 15 jan. 2009.

¹⁷⁴ Disponível em: <<http://forum.portaldovt.com.br/forum/index.php?showtopic=55345>>. Acesso em 5 jan. 2009.

escola no Méier, na Zona Norte, e ministrando uma aula para um grupo de meninas. No *Casseta & Planeta*, a atriz Alessandra Negrini se aventurou na *Dança do Créu*¹⁷⁵, na pele da personagem Alessandra Melancini.



Figura 47: A apresentadora de telejornal ensina balé a um grupo de meninas.¹⁷⁶

Mas não apenas celebridades entram neste discurso. Matéria de página inteira, publicada em 21 de março de 2008, no jornal *Zero Hora*, trazia o seguinte título: “Dança pela vida no Morro da Cruz”. O texto falava da apresentação de dança de mulheres da periferia, mas, mais do que isso, de mulheres grávidas e da periferia, e, ainda, mulheres grávidas da periferia e católicas. Os tabus envolvendo a mulher grávida e a religiosidade são superados no discurso midiático em favor da dança. “Com passos de uma dança circular, um grupo de grávidas colocará o direito à vida no centro do palco que inspira a fé católica”. E as grávidas dançam também na televisão. O comercial das sandálias Grendha trouxe, no segundo semestre de 2008, a cantora Claudia Leite, grávida, no balanço da música e, recentemente, a cantora Ivete Sangalo também tem comando o baile nos palcos ou na televisão, ostentando sua barriga de grávida.

A estes discursos midiáticos vão sendo incorporados os mais diversos indivíduos. Não escapam da dança nem os populares personagens de filmes de sucesso

¹⁷⁵ Programa exibido em 26 ago 2008.

¹⁷⁶ Disponível em: <<http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL318005-9798,00-FATIMA+BERNANDES+RELEMBRA+OS+TEMPOS+DE+BALE.html>> Acesso em 12 jan. 2009.

ou das clássicas histórias infantis. No final do filme *Deu a louca em Hollywood* (*Epic Movie*, EUA, 2007), paródia de vários filmes que coloca a dançar personagens de *Piratas do Caribe*, *X-Men*, *Harry Potter*, *Crônicas de Nárnia*.

No desenho animado *Shrek 2*, a cena final é *Shrek Karoke Dance Party*. Nela o ogro sugere: “Levantem e dancem a música” e passamos então a ver *Robin Hood e seus ladrões* dançarem YMCA e a coreografia coloca a dançar *Os três porquinhos*, Branca de Neve, Pinóquio, dragões e ursos. E dançam também o leão, a zebra, a girafa e a hipopótamo, além de lêmures e pingüins, em *Madagascar*. Inclusive os pingüins dançam muito (e muito bem), em *Happy Feet*, coreografado em computação eletrônica com a ajuda de um dos mais importantes coreógrafos de sapateado americano, Savion Groover.

Também os portadores de deficiência, impossibilitados de andar ou de enxergar, não ficam de fora do baile midiático. No *Orkut*, aparecem 17 comunidades referentes à dança para ou com cadeirantes, como *Dança em Cadeira de Rodas* e *Dança sobre rodas*. E, no *YouTube*, pode se assistir a muitos vídeos de cadeirantes dançando, como *Samba de Gafieira em Cadeira de Rodas - Conexão Sobre Rodas*¹⁷⁷. Na internet também este diferencial de corpos que dançam aparece. Na *Folha on line* uma das manchetes é: *Associação monta grupo de dança clássica formado por deficientes visuais*¹⁷⁸. O texto da matéria destaca como o que seria uma limitação não impede que as jovens possam praticar passos de balé. E são inúmeras as imagens na internet de cadeirantes dançando balé, samba, dança de rua.



¹⁷⁷ Disponível em: <<http://br.youtube.com/watch?v=UAknXbxPJg4>> Acesso em 11 dez. 2008.

¹⁷⁸ Publicada em 2 set 2008, disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fohla/equilibrio/noticias/ult263u352362.shtml>> Acesso em 11 dez. 2008.

Figura 48: A mídia investe inclusive na dança em cadeira de rodas.¹⁷⁹

Como pontuou Deleuze (1992), cada dispositivo estabelece seu regime de visibilidade, iluminando os objetos que lhe permitem operar. E a dança na mídia faz esta operação em larga escala. Seja com lanternas os holofotes coloca todo tipo de corpo na mira da dança, ainda que alguns corpos possam ganhar maior valor simbólico que outros. Nenhum corpo deve escapar desse regime de visibilidade que mostra e estimula que os sujeitos se mostrem dançando.

E no amplo cardápio midiático acabam dançando também na mídia todas as gerações, jovens, adultos, crianças e vovós, entre outros. A idéia de que não tem idade para se dançar está marcada tanto na propaganda do *Chocolate Talento*, comentada na introdução desta pesquisa, como em brinquedos como o *Dance Baby Dance*, da Fischer, para crianças de 0 a 12 meses. Este investimento pode ser percebido recorrentemente na mídia, ainda que o público infantil ganhe especial atenção, seja em programas dirigidos para este segmento, como em datas como o Dia das Crianças. Foi assim com o quadro *Dança das Crianças*, no *Domingão do Faustão*, criado, em 2007, na semana da criança¹⁸⁰. Nele três meninos e três meninas formaram duplas com professores mirins e contavam com a ajuda de uma madrinha, uma das bailarinas do *Balé do Domingão*.

Se na antiga Atenas, Platão afirmava que “também é bem verdade que enquanto nossos jovens têm efetiva disposição para danças, nós, os velhos, achamos que nos convém mais empregar nosso tempo a observá-los, felizes em seus jogos e suas festas” (Platão, 1999, p.109), no outro extremo, hoje a mídia ataca. Na programação televisiva é enfatizado que não se tem idade para parar de dançar. O documentário *Renée Gumiel - A Vida Na Pele*, de Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit, vem sendo exibido pelas emissoras de televisão. O programa, além de abordar sua trajetória na dança do Brasil, traz inúmeras passagens de Renée dançando e dando aulas aos 90 anos. Da mesma maneira, deu-se destaque na mídia à participação de Fernanda Montenegro, que aos 78 anos interpretou a personagem Iraci, na minissérie *Queridos Amigos*¹⁸¹. A personagem, depois de ficar

¹⁷⁹ Disponível em: <<http://www.inf.pucrs.br/~vpetry/projeto2/cadeiradancante.jpg>> Acesso em 11 dez. 2008.

¹⁸⁰ Disponível em: <<http://domingaodofaustao.globo.com/Dancadascriancasritmos/0,,9673,00.html>> Acesso em 12 dez. 2008.

¹⁸¹ Minissérie exibida pela TV Globo, que estreou em 18 de fevereiro de 2008 á 28 de março de 2008, no total de 25 capítulos.

viúva, redescobre o sabor de viver, nos bailes, dançando ao lado de Juca de Oliveira, com 72 anos.

O documentário *Dança da Vida* teve estréia simultânea no dia 3 de outubro de 2008, na internet, em salas de cinemas digitais no Brasil e na América Latina (Argentina, Chile, Uruguai, Colômbia e México) e na TV (Canal Brasil e TV Com). Dirigido por Juan Zapata, o filme mergulha no universo emocional e sexual da terceira idade. Inúmeras cenas do documentário se passam nos bailes e nas relações entre os entrevistados.

E nem Jesus Cristo escapa desta incorporação midiática. Depois de ter protagonizado o filme musical *Jesus Cristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, EUA, 1973) a sua figura apareceu recentemente divulgada na internet no vídeo *I will survive*. Nele, um ator caracterizado como Jesus canta e dança o *hit* emblemático do universo *gay* enquanto caminha pela calçada de uma metrópole, distraidamente, até ser atropelado. Mas não apenas brincadeiras relacionam a dança a Jesus Cristo. No site *Cristianismocriativo*, Filipe Garcia tenta destacar a relação da figura bíblica com a dança:

Nietzsche disse que só creia num Deus que soubesse dançar. No entanto, por insensibilidade ou por distração não percebeu que em Jesus Deus estava dançando e, por isso, perdeu o show e não pode apreciar a dança. Sim, em Jesus Deus dançou e dança de forma graciosa conosco. Ninguém que com alguma percepção e sensibilidade leia o Evangelho deixará de ver Jesus em constante dança.¹⁸²

E se figuras ligadas a espiritualidade também ajudam a corporificar a dança midiática, virtualmente os corpos dançantes também não ficam de fora dessa pedagogia. Outra peculiaridade no universo dos corpos midiáticos dançantes é a virtualidade. Se Gene Kelly dançou com Jerry, personagem desenho animado, e Fred Astaire sapateou no teto com trucagens cinematográficas, os recursos tecnológicos digitais trouxeram muitas outras possibilidades para os corpos que dançam na mídia. São corpos que podem tudo, acender por dentro ou esfacelar-se enquanto dançam, corpos que mudam de um espaço a outro, de uma época a outra, num piscar de olhos

182

Disponível

em:

<http://www.cristianismocriativo.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=115&Itemid=9> Acesso em 12 dez. 2008.

A eficácia do controle do Império está na lógica do biopoder, um poder que não age sobre um tipo de indivíduo apenas, mas sobre todos os indivíduos, que investe na multidão. Um poder que precisa incidir sobre os corpos e que, para isso, torna determinante uma lição midiática em escala planetária que prescreve e cobra a entrada de todos no baile da pós-modernidade.

Com um cardápio de tantos biótipos dançantes, as estratégias de controle da população encontram na dança formas para lidar com a multiplicidade e garantir a participação e adesão das mais variadas pessoas. O discurso da diversidade ganha especial força com a dança na mídia. Ao revelar astros que dançam e anônimos que também dançam, ao mostrar que se dança no oriente o no ocidente, ao falar e dar visibilidade à elite e à classe popular dançante, a lição ganha um especial força pedagógica reafirmando que todos podem e devem ser capturados pela dança.

Lição 3: Você pode dançar a toda hora e em todo lugar

Se muitas danças e muitos corpos passam a habitar o universo midiático, proliferam os discursos, as práticas e as situações nos quais as danças aparecem. São inúmeros textos, diálogos, espaços e temporalidades para a dança que se configuram de maneira cada vez mais intensa e inovadora.

Em *Ela dança, eu danço*, os espaços nos quais as coreografias acontecem extrapolam as salas de aula e os palcos. As docas, ao pôr-do-sol, são o cenário para o ensaio das coreografias do casal de protagonistas: o delinqüente Tyler Gage (Channing Tatum) e a estudante de dança moderna Nora Clark (Jenna Dewan). Mas há espaço para a dança ainda no ambiente doméstico, no quintal de sua casa no subúrbio, Tyler e sua pequena irmã Camille (Alyson Stone) improvisam passos em meio a varais com roupas estendidas.

No filme *Hairspray – em busca da fama*, é no pátio de casa que Edna Turnblad (John Travolta) dançará e fará as pazes com seu marido (Christopher Walken). E, é na sala de casa de Tracy, que a protagonista dança com sua amiga as coreografias que

passam na televisão. O espaço doméstico, privado, para a dança, aparece no cinema, na televisão, na internet.

No episódio *Não chores sem mim Argentina*, de *A Grande Família*, a sala da casa dos protagonistas Nenê e Lineu transforma-se em uma casa noturna portenha na qual eles dançam um estilizado tango. É em casa também que o garoto e as duas meninas que aparecem no videoclipe *Everybody dance now* apresentam suas coreografias, seja de Michael Jackson ou John Travolta.

No videoclipe *Four minutes*, de Madonna, ela e Justin Timberlake aparecem dançando por cima de carros, em uma garagem, e também nos corredores de um supermercado com prateleiras repletas de produtos. O casal dança inclusive sobre as esteiras que arrastam os produtos no caixa de pagamento.

Em seu outro videoclipe, *Hung up*, Madonna está em uma sala de aula de dança, alongando-se em frente um espelho e dançando. A edição intercala cenas de uma garota negra que dança na parada de ônibus do subúrbio, de cozinheiros que dançam em um restaurante oriental. A cantora ainda aparece dançando em uma discoteca e em um dos brinquedos eletrônicos no estilo *Pump it up*. No videoclipe de Britney Spears *Piece of Me*, ela e suas amigas dançam na pista de dança, no banheiro, no quarto do hotel.



Figura 49: A multiplicidade de espaços dançantes do videoclipe *Piece of me*.¹⁸³

Assim, as espacialidades e temporalidades dançantes da mídia são muitas, fragmentadas e diversificadas. O tempo e o espaço que constituem nossas rotinas, que dão sentido à vida social ganham uma nova cartografia e fluxo. Há um alto grau de mobilidade para as espacialidades que acolhem a dança e para toda a possibilidade de tempo para a dança se dedicar ou a dança apreciar. Esse novo *ethos* midiático para a dança estabelece novas formas de transitar no mundo e novas formas perceptivas. Pois não é apenas a dança que exemplarmente aparece possível no banheiro, em cima de automóveis, na sala de casa, no quintal. É a dança que pode ser acompanhada no banheiro, em cima (ou dentro do carro), na sala de cada e/ou no quintal, graças a aparelhos e redes de alta tecnologia. O baile pós-moderno é um baile tecnológico que nos faz sujeitos atravessados por essa condição. Condição que, como pontuou Harvey (1993), faz uma aguda compressão espaço temporal. Como no videoclipe de Britney Spears, em pouco mais de três minutos pode-se ter dança numa multiplicidade de lugares. Ou pode-se assistir a um musical com dezenas de bailarinos dentro de um carro ou mesmo num ônibus, na tela do celular.

E as possibilidades são muitas e diversas nesse baile. No *YouTube*, para ocorrências de vídeos de dança no banheiro, aparecem mais de duzentas produções, em português, e mais de mil em inglês. Nas comunidades do *Orkut*, várias também indicam as mais diversas espacialidades dançantes, como a *Dançando na cozinha*, que em seu texto de abertura coloca: “acompanhado ou sozinho, de pijama ou de biquíni, cantando ou não, com o som ligado ou não e cozinhando aquele brigadeiro no domingo. tem coisa melhor? :D”

A matéria de encerramento do *Fantástico*, de 14 de setembro de 2008, mostrou pessoas que dançam no seu local de trabalho, inclusive um grupo de funcionárias dançando em cadeiras giratórias e rapazes rebolando ao som de Sidney Magal. O destaque de abertura da matéria era do soldado que aparecia dançando em um quartel da

¹⁸³ Disponível em: <[http://www.vbox-hd.com/screencaps/Britney%20Spears%20-%20Piece%20of%20me%20\(Promo-Ntsc\).jpg](http://www.vbox-hd.com/screencaps/Britney%20Spears%20-%20Piece%20of%20me%20(Promo-Ntsc).jpg)> Acesso em 13 jan. 2009.

Base Comunitária de Segurança do Imirim, zona norte de São Paulo¹⁸⁴. Os espaços profissionais não dedicados à arte são invadidos também pela dança. E aqui numa operação bem mais complexa que a dos filmes de Hollywood, pois não são apenas num contexto ficcional. A mídia sinaliza que o contexto familiar, privado, profissional, escolar, é também para se dançar.

A dança invade o cotidiano nas suas mais diferentes esferas. Não é mais apenas o espaço escolar, o espaço fabril, o espaço hospitalar. A revolução midiática possibilita à lógica do Império alargar seu alcance para além do espaço disciplinar e chegar ao espaço de lazer, ao espaço do descanso, ao espaço da alimentação, ao espaço da higiene íntima, ao espaço dos sonhos, dos segredos e dos desejos mais privados.

Isso aparece também no quadro *Dança da galera*, do *Domingão do Faustão* e no *TVZÉ*, do *Multishow*. Em ambos vê-se a produção caseira de pequenos videoclipes de dança, gravados na sala, no banheiro, no pátio da casa, na sala de aula da escola, e mesmo no ambiente de trabalho. A eficácia de lição que afirma a possibilidade de dançar a toda hora e a todo lugar é comprovada e atestada pela mídia o tempo todo, tanto por apelos racionais ou emocionais.

Nos noticiários também esse aspecto aparece. Na matéria *Dança, a descoberta do Corpo* exibida na Globo News, no dia 15 de novembro de 2008, às 23h era apresentado o novo espetáculo do coreógrafo Ivaldo Bertazzo. A ênfase de matéria era no fato de que os 92 bailarinos do espetáculo até o ano passado eram platéia. Agora quem era audiência também entra em cena, dançando.

Os “fatos” atestam. A ficção atesta. E, se ambos atestam, há também a operação midiática de mistura ficção e realidade dançantes. A mistura de realidade e ficção opera neste sentido. Na novela *Beleza Pura*, a personagem Raqueli (Isis Valverde) nutria o sonho de ser bailarina no programa Caldeirão do Huck. A trama acompanhou todo o processo da personagem, incluindo a participação da personagem no programa fazendo o teste coreográfico, mesmo que um tombo terminasse com seu sonho. Nos bastidores da gravação da minissérie *JK*, de caráter histórico, o ator André Fatreschi fez um funk, que acabou sendo transformado pelo diretor Denis Carvalho em videoclipe que por sua

¹⁸⁴ Disponível em: <<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL751525-15605,00.html>>
Acesso em 12 abr. 2009.

vez foi matéria do programa *VideoShow*. A letra diz; “eu vou fundar Brasília, vai Niemayer, vai”.¹⁸⁵

Nessa mesma operação de mesclar gêneros de ficção e não-ficção, o programa número 1000, do *Domingão do Faustão*, trouxe como atração o elenco da telenovela *Malhação* executando uma coreografia de dança de rua. Os astros juvenis se apresentaram ao vivo para o delírio da platéia que presenciou a exibição. Já na *Sessão da Tarde*, exibida pela TV Globo em 3 set. 2008, o filme *Xuxa Requebra* (BRA, 1999) trazia uma trama que colocava em cena nas apresentações de um Festival comandado por Luciano Huck, *Requebra 2000*, o torneio de dança do milênio.

Tanto faz por onde se transite, a dança midiática não respeita territórios e pode inclusive embaralhá-los. A indistinção das coisas faz uma aliada para a dança na mídia. Não é preciso distinguir onde nem quando, mas sim acreditar na possibilidade dançante. Além dessa operação, a mídia vem criando ainda espaços midiáticos específicos para a dança, seja nas máquinas de dançar, seja no ambiente gráfico da *Second Life*. Esses novos territórios midiáticos para dança incluem desde a participação real, como a possibilidade virtual, de se assumir outros corpos para entrar na dança.

E não apenas estas especialidades são múltiplas, como as temporalidades também. Percebe-se que não se dança somente no presente, mas o passado é convocado, como aparece em *Chicago*, *Dreamgirls*, *Hairspray* e mesmo na performance da Maddona de *Vogue*, o videoclipe *Everybody dance now* que faz um passeio histórico ou no vídeo do YouTube, *Dance evolution*, que mostra o percurso histórico da dança midiática, com coreografias que marcaram diferentes épocas do século XX. A dança midiática já tem sua própria linha evolutiva, já criou sua própria história, com inúmeras etapas de sucessão, em pouco mais de 50 anos. O vídeo mostra que em pouco mais de seis minutos pode-se assistir a este processo, que inclui dezenas de fragmentos de coreografias que ficaram popularizadas pelo cinema e pela televisão.

As temporalidades midiáticas não só fabricam sua própria história, como avançam e recuam, para o futuro e para o passado. Em umas das produções recentes que ocuparam o topo das listas dos vídeos preferidos no TVZ, do Multishow. Em *Gime That*, de Chris Brown, a cenografia nos leva aos anos de 1930, com mulheres fatais e *gangsters* em coreografias atuais habitando esse passado. Ampliando este alcance

¹⁸⁵ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=urywjXZ0kmw>> Acesso em 12 abr. 2009.

temporal, outras produções apontam para o futuro. O videoclipe *Puts hand up for detroit*, de Fedde Le Grand, desenrola-se em uma espécie de fábrica-hospital, ano de 2027, onde todas as enfermeiras-clones movimentam-se coreograficamente como robôs, controladas por um computador.

Aliás, muitos videoclipes apresentam uma elaborada operação de não referencialidade temporal. É qualquer lugar, em um tempo qualquer. No videoclipe *Get me boied*, de Beyoncé, ela parece em algumas cenas, em plano fechado, sentada em um sofá de couro preto. Mas as seqüências coreográficas acontecem em um cenário com colunas e estatuárias gregas antigas e piras com labaredas flamejantes, com um ciclorama que muda a tonalidade das cores, ao fundo. Os figurinos são contemporâneos. O que a mídia afirma em obras como esta é uma não-referencialidade temporal que coloca a dança em qualquer tempo, uma dança quase a-histórica, e, portanto, contínua, ininterrupta.

Seja qual tempo for, ele parece não escapar do controle e da regulação midiática. Emblemático, neste sentido, é o videoclipe *Four minutes*, no qual um cronômetro gigante dá a dimensão do gerenciamento de cada movimento, de cada segundo dançado.



Figura 50: O tempo dançante sob controle, explícito no videoclipe.¹⁸⁶

Esta solicitação implica sim em todo mundo, geograficamente falando e metaforicamente como a expressão sugere. É a operação biopolítica da sociedade de

¹⁸⁶ Disponível em: <<http://img89.imageshack.us/img89/6714/photoclipmadonna3cd5.jpg>> Acesso em 12 abr. 2009.

controle em tempos de Império. Ninguém deve escapar desta rede, todos devem aderir e participar. E, para isso, uma variabilidade espaços e tempos que são oferecidos por artefatos e práticas passam a fazer parte da cultura contemporânea buscando atravessar o cotidiano de cada indivíduo. Para governar a multidão muitos são os tempos ofertados no baile midiático: presente, passado, futuro. Todas as horas são horas para se dançar. Muitas são as situações para se dançar, pública ou privadamente, profissional ou amadoramente, local ou globalmente. Ainda que o palco, o salão de baile, a pista de dança, a rua (durante festividades) apareçam como lugares constantemente presentes como espaços para se dançar, a mídia começa a demarcar outros territórios. Dança-se no espaço sideral, dança-se no velho oeste, dança-se na fábrica, dança-se no hospital. Dança-se sobre uma máquina. Dança-se de madrugada, ao meio-dia, no final da tarde. Dança-se rapidamente e por muito tempo. Mesmo que o corpo não dance, como no espaço virtual. Mas a mente está capturada pelo desejo de dançar. O importante é que todos possam e devam entrar na dança.

A mídia vai constituindo suas lições, como um dispositivo pedagógico. Passam a “educar” os sujeitos de um certo tipo: o que sempre está pronto para dançar e que “aprende” que essa dança pode acontecer nas mais diversas situações, situações que sempre foram dançantes (no passado) e que nunca deixaram de ser dançantes (no futuro).

Ao esboçar um amplo e variado leque de opções de danças, de corpos, de temporalidades e de lugares para se dançar não se tem apenas uma série de recursos tecnológicos de produção e circulação que tornam isso possível, mas constitui em transformações que afetam o modo de ser e estar no mundo. A insistência de discursos e práticas que reafirmam e valorizam o fato de se dançar a todo instante, em todo lugar, de poder dançar qualquer corpo, qualquer dança, inclusive a sua própria.

Se a produção de musicais de Hollywood, na primeira metade do século XX, já havia começado o processo de se dançar a toda hora e a todo lugar, a ampliação de contexto parece ter se radicalizado na cultura contemporânea. Não apenas os “cenários” para a dança se potencializam na mídia, mas também as formas de a ele se vincular incrementaram suas possibilidades. Temos um trânsito contínuo e com alto grau de mobilidade da dança midiática que opera tanto em várias mídias, como o cinema televisão e internet, como em diferentes gêneros de uma mesma mídia, como o documentário, a teledramaturgia, o desenho animado.

Além disso, a midiaticização possibilita agregar um valor a toda esta carga simbólica em cima destes discursos e práticas sobre a dança. Pois a possibilidade de aparecer num programa de auditório, de poder ser visto por milhares ou milhões de internautas no *YouTube*, ou de gravar domesticamente e distribuir para os amigos suas próprias coreografias redimensiona de maneira aguda e radical. O regime de visibilidade da mídia não só dá acesso às múltiplas situações e contextos dançantes como também, nesse regime de visibilidade, dá status, lança seus holofotes, destacando, valorizando essas situações e contextos.

É desta forma que o Império enfrenta a inteligente mutabilidade e adaptabilidade do capitalismo globalizado. Muitos lugares para dançar, muitos corpos que dançam, muitos horários para se dançar, e tempos e locais que se transformam, que se recombina, se misturam. A dança na mídia traduz a idéia de Sociedade de Controle, de Deleuze, na sua idéia de uma peneira cujas malhas mudam continuamente a cada instante, de um ponto pra outro. As estratégias de governo vão se valendo da participação e do fluxo inteligente que as lições de dança na mídia vão “ensinando” com maestria.

O sujeito quer dança na matinê, tem a Sessão da Tarde; na madrugada, tem as bailarinas do *Pampa Show*¹⁸⁷; de manhã cedo tem dança no *Galpão Crioulo* e na novela da noite, em horário nobre, a dança também está assegurada. A mídia estabelece espacialidades e temporalidades para a dança de maneira permanente e flexibilizada. Os sujeitos dançantes que vão sendo produzidos na pós-modernidade parecem não ter limites de onde ou quando dançar, ou onde ou quando assistir à dança.

Como enfatizou Muniz Sodré (2002), estamos diante das telerealizações humanas que afetam a forma de perceber o mundo e de com ele se relacionar. Um investimento do biopoder na vida, de ponta a ponta. Com a dança midiaticizada há uma produção de sujeitos dançantes seja no quarto ou no trabalho; em casa, debaixo das cobertas, ou viajando pelo universo. Parece não haver lugar ou tempo que escape da dança midiática.

¹⁸⁷ Programa apresentado pela Rede Pampa, no Rio Grande do Sul.

Lição 4: É preciso (re)mexer muito, sem parar

Mas, se a primeira lição orienta para que todos entrem nesta dança, ela vem com uma segunda prescrição. Esta dança a que todos devem se entregar deve ser contínua, intensa, vertiginosa. Outra lição de dança midiaticizada que percebo, portanto, solicita que, na dança, todo participante se (re)mexa muito, como traduz a canção final do filme de animação, *Madagascar: I like move it*, em que todos os animais da floresta, mesmo os mais pesados e corporalmente com dificuldades para se movimentar muito, entram no embalo frenético da dança.

E esta solicitação não é consequência de todos entrarem na dança, pois se pode entrar numa dança calma, de pequenos movimentos, suave, mais intimista, com direito a eventuais pausas. Porém a mídia parece estabelecer uma solicitação por um constante desempenho corporal acelerado, extrovertido, exacerbado, ininterrupto. As palavras de ordem são, entre outras: balançar, requebrar, sacudir, pular, prosseguir, continuar. E a proibição é: ninguém pode parar! Esta lição reforça as primeiras lições que apresentei e procura lhes dar forma.

A relação com a dança historicamente já investiu em caminho contrário, quando na Renascença distinguia-se a *alta* e a *baixa dança* (Bourcier, 2001). A *alta dança* era a mais licenciosa, com saltos, coices, mais extrovertida e frenética. A *baixa dança*, a que era aceita e celebrada na corte, era mais contida e sem maiores sobressaltos. Houve uma domesticação das danças populares e sua institucionalização pela elite da época. A lição era bem outra, dance, mas dance dentro das regras, controladamente, sem exageros, pausadamente.

O mover-se excessivamente, contudo, marcou a história do balé e não se revela como uma lição totalmente nova na história da dança no Ocidente. O pesquisador Roberto Pereira ressalta que durante o período do balé romântico, no século XIX, uma das práticas usuais era “nunca fique parado. Pule, gire, movimente-se, mas nunca dê tempo ao público para vê-lo mais detidamente” (Pereira, 1999, p.217). Assim, qualquer imperfeição técnica na execução poderia ser menos evidente.

Possivelmente o aspecto de mascarar imperfeições pela profusão de movimentos seja um dos efeitos dessa lição, mas que atualmente agrega outros propósitos. Propósitos que aparecem em um dos videoclipes que ocupou as paradas de sucesso, em 2008: *Dont stop the music*, da cantora Rihana¹⁸⁸, cuja tradução indica o apelo: *Por favor, não pare a música*. E a letra explica o porquê: “Está ficando tarde/Estou indo para o meu lugar preferido/Tenho que mexer meu corpo, afastar o estresse.../Mas agora nós estamos agitando na pista de dança”. No videoclipe a cantora dirige-se para a lotada pista de dança de uma boate, onde todos dançam animadamente.



Figura 51: Cenas do videoclipe revelam intenso ritmo da edição e dos corpos que dançam.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Rihanna é cantora que vem fazendo sucesso nos Estado Unidos e já vendeu mais de 12 milhões de álbuns com canções como *SOS*, *Umbrella*, *Take a Bow* e *Disturbia*.

¹⁸⁹ Disponível em: <[videoclipehttp://music-video.com.ua/wp-content/img/rihanna_dont_stop_the_music_](http://music-video.com.ua/wp-content/img/rihanna_dont_stop_the_music_)>

Nos quase três minutos do videoclipe, a maior parte das imagens é de corpos dançando no ritmo da música, com destaque para um bailarino, que ao lado de Rihanna faz passos mais elaborados e coreografados, dentro do estilo da dança de rua. Os demais participantes “vão no ritmo da balada” e praticamente não têm seus rostos em evidência. São corpos balançantes, que não param. E sem conseguir parar, afastam o estresse. A música não pode parar, porque é ela que estimula com que a dança prossiga incessantemente. Entrar nesse ritmo alucinante que se apossa dos corpos é apresentado como uma forma de escapar das solicitações, demandas, problemas, ansiedades do mundo contemporâneo.

O caráter enfático desta lição está tanto na intensidade, quanto no prolongamento do ato de dançar. É preciso movimentar muito o corpo e movimentá-lo por muito tempo. Isso aparece também num dos mais recentes videoclipes de Madonna *Give it 2 me*, o qual sublinha estas duas qualidades. A letra diz: “Não tente me fazer parar/Eu não preciso tomar fôlego/Posso seguir sem parar/Quando as luzes se apagam/E não há ninguém por perto/Eu continuo sem parar”.

Este apelo está presente em inúmeros sucessos das paradas da música *pop* e nos videoclipes como o da canção *One more time*, do grupo Daft Punk¹⁹⁰, que profere: “Mais uma vez, nós vamos celebrar/ oh sim, tudo certo, não pare de dançar”. A canção *Sneakernight*, de Vanessa Hudgens, também enfatiza esta lição:

Ponha seus tênis, ponha seus tênis/Nós vamos dançar a noite inteira/Eu coloco meus tênis, porque eu vou continuar/Dançando/Depois que todo mundo for embora...Está renovado? Está preparado para ficar nos seus pés?/Não quero você se cansando depois de poucas horas de batidas.../Nós vamos continuar, continuar, continuar dançando.

Os apelos neste sentido são inúmeros na produção da música *pop* contemporânea, mas não se restringem a este universo. No *Big Brother Brasil*, os participantes devem participar de festas pelo menos duas vezes por semana, sempre com

02.jpg> Acesso em 4 de mar. 2009.

¹⁹⁰ Dupla francesa responsável por alguns dos maiores sucessos do segmento da música eletrônica.

uma central pista de dança. As festas chegam a durar mais de oito horas, como na 9ª edição do programa, na qual a participante Milena só parou de dançar quando o dia já tinha amanhecido e a música foi cortada. O programa apresentou regularmente os participantes dançando enquanto têm forças e disposição. No *Big Brother Brasil 6*¹⁹¹, tal desempenho chegou a definir provas. A liderança, fundamental para não ser excluído do programa, foi decidida com uma maratona de dança. Definidos por sorteio, os casais tiveram que permanecer algemados, enquanto se revezavam por três pistas. O casal Iran e Inês dançou por quase 25 horas – contando apenas com intervalos de cinco minutos a cada hora -, o que lhes valeu a terceira liderança do jogo. A estratégia pedagógica da mídia se configura não apenas na ênfase e insistência de mostrar as práticas de dança com este contorno, mas de evidenciá-las como práticas que são recompensadas, premiadas.

Neste investimento pedagógico, a mídia vai procurando, com discursos e práticas, investir em ações que podem constituir sujeitos de um certo tipo, sujeitos que vivem num ritmo acelerado, em constante movimento. A aceleração e a contínua mobilidade vão se “naturalizando” por meio da dança midiaticizada. Enquanto assistimos a filmes, videoclipes, telenovelas ou navegamos na internet, vamos nos familiarizando com a lição que sinaliza para que nos mexamos o tempo inteiro. Mover-se lentamente, ficar quieto e parado parecem ser comportamentos desvalorizados no território da dança midiaticizada. Nem mais a velhice parece combinar com tal quadro.

Este investimento pode ser notado em diversos *sites* que também vêm destacando este caráter da dança presente na mídia. Na *web*, podem ser encontradas diversas matérias referentes ao evento que traduz este espírito intenso e contínuo da dança: o *Creamfields*. Em um dos *sites* o título também enfatiza tal conduta: *Maratona de dança no Creamfields*¹⁹². O conteúdo informava que, em Lisboa, aproximadamente 30 mil pessoas iriam se reunir para dançar por 15 horas ininterruptas. O *Creamfields* é o festival mundial dedicado a *dance music*.

¹⁹¹ Edição do programa apresentada em 2006.

¹⁹² Disponível em: <<http://jn.sapo.pt/blogs/festivaisdeverao/archive/2007/05/19/maratona-de-dan-231-a-no-creamfields.aspx>> Acesso em 20 jan. 2009.



Figura 52: Quarta edição brasileira do festival *Creamfields*, no Riocentro.¹⁹³

Criado em 1998, em Liverpool, na Inglaterra, o festival expandiu suas fronteiras, com edições nos mais variados cantos do planeta, em países como Espanha, Polônia, Rússia, Argentina, Chile, México e Brasil. O evento movimentava inclusive o mercado turístico. A versão de 2008, em Buenos Aires, destacou que “Em 2005, o evento reuniu mais de 60 mil jovens de diversos países da América Latina e Europa que dançaram por mais de 17 horas sem parar”¹⁹⁴.

No Brasil, o *Skol Sensation*¹⁹⁵ explorou a mesma lição. O evento reuniu em torno de 40 mil pessoas em sua edição paulistana neste ano. Foi uma das maiores festas de música eletrônica na qual DJs, dançarinos, artistas circenses e interações pirotécnicas garantiram a animação do público que dançou até o amanhecer. O caráter pedagógico da mídia que convoca para o baile pós-moderno ganha uma afrontosa materialidade.

¹⁹³ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/arquivos_upload/2007/11/48_2914-creamfields2006.jpg> Acesso em 12 abr. 2009.

¹⁹⁴ Disponível em: <<http://www.ci.com.br/fazer-uma-viagem/pacotes/internacionais.creamfields-buenos-aires-2008>> Acesso em 12 abr. 2009.

¹⁹⁵ Disponível em: <<http://www.skolsensation.com.br>> Acesso em 12 abr. 2009.

Importante observar que eventos deste tipo movimentam não apenas os quadris, mas também cifras que envolvem a indústria de entretenimento e turismo. Nos sites e matérias sobre o evento há propostas de pacotes turísticos, passagens aéreas, hospedagens. Muitos, dançando muito por muito tempo, garantem o aquecimento do mercado e a venda de ingressos, de bebidas, de vestuário, etc. Este agenciamento midiático em torno do apelo a se dançar muito e freneticamente ganha contornos globais com implicações econômicas de um Império e sua multidão. Milhares de pessoas dançando sem parar, milhares de consumidores consumindo e se consumindo.

Este estímulo à dança “sem fim” surge também em números e dados que aparecem na mídia. No programa *Vídeo Show*, exibido em abril de 2008, a informação que era anunciada com espanto e inveja pelo apresentador era: “O Vídeo Show fez as contas! Entre muitos passos e coreografias, ensaios e apresentações, as bailarinas do programa passam 379 horas por ano dançando. É de tirar o fôlego de qualquer um!”¹⁹⁶. E, neste circuito midiático, não apenas o espectador que assistiu ao programa está aprendendo esta lição. No *YouTube*, os internautas podem ter a lição também proferida: Profissionais do sacolejo ensaiam duas vezes por semana, três horas por dia.¹⁹⁷ ...Elas rodopiam sem parar a cada programas 1h53 minutos”. O vídeo complementa ainda dando destaque ao quanto se pode dançar, informando que aquilo que as bailarinas do programa dançam é “equivalente a 16 dias balançando o esqueleto, sem descanso”. Ou seja, pode-se e deve-se dançar muito, seja para se divertir, seja para ganhar a vida, profissionalmente.

A lição é inclusive auto-referente, uma vez que a própria mídia assume tal condição: a de não parar nunca, a de atuar 24 horas, permanentemente, diferentemente do aparato disciplinar da Escola. E a mídia vem insistindo em discursos e práticas que estimulem o ato de dançar em excesso, seja excesso de movimento, seja excesso de tempo.

E é neste jogo de estímulo que se pode perceber as ambigüidades que envolvem esta lição. Sim, dançar muito e por muito tempo é uma forma de estimular o consumo e de consumir-se. E não estaria neste contexto uma vinculação com o crescimento das cifras da indústria farmacêutica para ansiedade, que impede o corpo de tranquilizar-se,

¹⁹⁶ Disponível em: <<http://tvglobovideoshow.globo.com/videosdoprograma/2008/04/25/quantas-horas-as-bailarinas-do-faustao-ja-dancaram/>> Acesso em 12 abr. 2009.

¹⁹⁷ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=IHBL9wRwsRg>> Acesso em 12 abr. 2009.

de poder conviver fora de um estado de euforia e êxtase? Parece ser essa uma das faces que esta lição permite expor, mas não creio que a lição se esgote simplesmente numa estratégia mercadológica de governo de simples captura e ingênua adesão.

No videoclipe da canção *Closer*, de Chris Brown, aparece a frase *I just can't stop* em enormes letreiros. Enquanto o cantor e outros bailarinos dançam a letra repete: “Não consigo parar/ Não consigo escapar”. O apelo explícito à dança contínua e interminável aparece. Isso, contudo, ganha outro contorno quando a letra ressalta que o sujeito não consegue escapar deste frenesi e admite: “Mas eu não quero escapar”. Há espaço para o desejo de entrar nesta dança por vontade própria. Se, por um lado, reforça o apelo dessa lição, abre espaço para que esta possa ser uma vontade e não uma entrega involuntária.

Num primeiro movimento me pareceu que a leitura implícita nesta estratégia era do corpo que se consome, que gasta até a sua última gota de energia, que esgota suas forças, sem escapatória. Como venho tentando escapar dos reducionismos simplistas que impedem de perceber a complexidade da dança na mídia, contudo, não posso deixar de lado o caráter de descontrole que tal ato prolongado de dançar ou o ato de dançar de forma acelerada promove. Essa tentativa de governo do desgovernável inclui variáveis que envolvem o descontrole. Um descontrole que na tentativa de ser gerenciado, administrado, carrega de maneira efetiva muitas rotas de fuga e escape, de mudança de direcionamento e de reordenação de coordenadas, face à própria vertiginosa experiência a que se entrega.

A dança de quem se remexe muito ou de quem se move sem parar, impede a execução “militar”, perfeitamente calculada, ordenada. Para manter a intensidade e duração muitos arranjos vão sendo elaborados, muitas vezes de improviso, e, portanto, imprevisíveis, inovadores, inesperados. Ao “nunca parar” se perde a possibilidade de percepção, que pode ser um aspecto negativo, de não poder reproduzir ou compreender os movimentos que se executa. Entretanto, é desta forma também que se torna viável escapar dos padrões.

A movimentação em excesso e interminavelmente vem sendo uma lição insistente da dança midiática. Há excesso de danças, de gestos, de corpos sacolejantes, de maratonas coreográficas. Não há economia nessa dança, tudo parece ser em demasia o que não produz apenas um gerenciamento mais controlável daquilo que

não consegue mais praticamente se governar. Cabe lembrar que “a privação pode gerar raiva, indignação e antagonismo, mas a revolta só surge com base na riqueza, ou seja, com um excedente de inteligência, experiência, conhecimento e desejo” (Hardt e Negri, 2005, p.275).

A experiência de dançar intensamente impede, muitas vezes, de prever o seu desdobramento, de descrever seus passos, de determinar o seu término. Nesta vertigem dançante se constituem novas formas possíveis para este corpo e seus movimentos, para o investimento de energia deste corpo. Aliás, em algumas culturas, como a dos sufis¹⁹⁸, que giram durante horas sem parar, há um investimento intenso e prolongado que possibilita que o indivíduo perceba, de uma maneira mais consciente a “energia” que os chamam de baraka (substrato material e espiritual da vida). A dança é a forma de alcançar a consciência profunda e permanente.

Em tempos de Império é preciso perceber que se trafega por topografias ambivalentes. O controle se dá pela via do afã de diversão e esgotamento que são estimulados. Essas práticas indicam tanto a adesão a um certo tipo de governo, como a entrega ao descontrole ou recusa à ordem normatizada, quem sabe até mesmo um certo tipo de rebeldia domesticada. Mais do que uma conclusão, acredito que este modo de constituição de sujeitos contemporâneos revela as ambigüidades que as lições de dança na mídia trazem à nossa cultura.

Lição 5: Dançando, o corpo não mente

Outra lição, contudo adverte: o corpo não mente. Todo esse investimento no corpo que dança é porque a dança se configura no espaço midiático como um discurso privilegiado mais verdadeiro do que o discurso verbal. Pode-se desconfiar das palavras. As palavras parecem mentir ou permitirem a mentira se desenhar com maior facilidade. O corpo não.

¹⁹⁸ Sufis ou sufistas são praticantes do sufismo, doutrina islã que procura uma relação directa com Deus através de cânticos, música e danças.

E o corpo dançante que “fala” tanto de tantas coisas ganha um novo lugar, uma nova economia simbólica do corpo ganha *status*. Ao falar da sexualidade, Foucault já atentou para o *status* que o corpo ganhava na modernidade, não mais como um inimigo a ser amordaçado, mas como um valioso informante. Afinal reside nele a chave para operar sutis estratégias de saber-poder para esse corpo. É a estratégia de lidar com o que está inscrito “sem pudor na sua face e no seu corpo já que é um segredo que se trai sempre” (Foucault, p.43, 1988). O corpo é visto como a forma de acesso à essência de cada indivíduo, a seus desejos, a suas emoções. E como controlar multidões se não se conhece tais territórios?

Como traduz a canção de Shakira, *Hips don't lies* :

“Então seja sábio e continue
A ler os sinais do meu corpo
Eu estou aqui nesta noite
Você sabe, meus quadris não mentem
E eu estou começando a sentir isso mesmo.
Toda a atração, a tensão
Você não vê, essa é a perfeição.”

A canção, que foi sucesso nas paradas do mundo, sublinha a sabedoria de quem se dedica a “ler” os sinais do corpo que dança, de um corpo que requebra, de um corpo cujos quadris não mentem. A lição enfatiza que este corpo dançante expressa o que pode estar sendo dissimulado. No videoclipe as imagens são pródigas nesta lição. A abertura apresenta uma bailarina com as costas nuas e tatuadas em movimentos de grande sinuosidade dos quadris. A cantora também aparece em planos fechados movimentando com habilidade os quadris, exibidos de frente, de lado de costas, em pé, sentada, contra uma parede, com movimentos de câmera e enquadramentos que multiplicam os pontos de vistas, as possibilidades de ver e significar este corpo dançando. Além disso, em diversos *takes* Shakira aparece cruzando por entre cortinas esvoaçantes, como se desvencilhando dos véus que tentam cobrir seus corpo e sua dança.



Figura 53: O corpo que dança revela suas marcas, seus segredos, seus desejos.

O corpo é lançado à posição de revelador da verdade, o local onde nada pode ser oculto. Afinal, é sempre mais difícil governar o que está escondido, aquilo que não está exposto, aquilo que está camuflado. E, assim, parece que vale a máxima: dançou, revelou. Mais uma vez esta lição encontra ecos em Foucault quando, ao abordar a

¹⁹⁹ Disponível em: <<http://img517.imageshack.us/img517/5987/shakira2fz7.jpg>> Acesso em 20 abr. 2009.

questão da sexualidade, sinaliza que “trata-se de definir as estratégias de poder imanentes a essa vontade de saber. E, no caso específico da sexualidade, constituir a ‘economia política’ de uma vontade de saber” (Foucault, 1988, p.71). A mídia com esta lição vai desenhando uma economia política da vontade de saber do corpo que dança.

Preocupar-se com a dança, e conseqüentemente, com o corpo que dança, parece uma demanda como a da sexualidade identificada por Foucault, que chegou a denominar tal demanda como uma formidável *petição de poder*. Aliás, uma dupla petição, “pois somos forçados a saber a quantas anda o sexo, enquanto que ele é suspeito de saber a quantas andamos nós” (Foucault, 1988, p.76). De maneira semelhante, a dança na mídia evidencia esta dupla petição: a de se sabermos a quantas anda a “nossa” dança (e a praticarmos), e assim saber a quantas andamos nós mesmos.

E a dança midiaticizada ganha especial força para ensinar essa lição, a partir dos recursos tecnológicos que estão à disposição da produção. Para não esconder nada os corpos estão hiper-expostos. Observa-se o corpo dançando por todos os ângulos e lados, as posições e movimentos de câmeras permitem revelar a coreografia, por baixo, por cima, da esquerda, da direita, permite mostrar todos os corpos juntos ou detalhes de cada parte que se move. No videoclipe *Four Minutes*, de Madonna e Justin Timberland, o cantor e bailarino aparece com ossos, músculos e entranhas revelados por baixo da camiseta, como se a dança não ocultasse nem o interior do corpo que a move.



Figura 54: Na mídia, o corpo que dança é radiografado, revelando-se inclusive internamente.

Nesse processo de revelar o corpo, os figurinos também ganham especial atenção. O que cobre o corpo que dança também tem função de mostrar e pouco ocultar. Para isso, as vestimentas podem ser justas, procurando evidenciar curvas e músculos, ou mesmo serem econômicas no sentido de deixar este corpo à mostra. Ao lado do que é mostrado desse corpo em estado de revelação, há múltiplas táticas discursivas e de incentivo de práticas que associem a dança à valorização da verdade.

A lição midiática em torno do corpo dançante que não mente aparece também na recente campanha publicitária da marca *Toddy*. No comercial, *Toddy – o sabor da verdade*, exibido em vários canais de televisão, dois atores/bailarinos vestidos como vacas dançam um animado *funk* cuja letra diz: “fala mentira toma muuu, muuu, muuu”.

²⁰⁰ Disponível em: <<http://buzzworthy.mtv.com/wp-content/uploads/2008/04/422x317.jpg>> Acesso em 20 abr. 2009.



Figura 55: Vacas dançam em nome da verdade na campanha do Toddy.²⁰¹

As diversas posturas que evidenciam atitudes mentirosas ou socialmente condenáveis são denunciadas com um sonoro “muuu”. As atitudes aceitáveis levam um “Toddy”. Assim, o funk das vaquinhas vai definido condutas aceitas, valorizando a verdade que o corpo que dança pode e deve expressar. Uma confissão mais saborosa e menos penitente, ou talvez penitente de outra forma, como a exposição pública de seus desejos, vontades, atributos.

Em *High School Musical*, a coreografia *Stick the status quo* apresenta vários personagens revelando seus desejos até então inconfessáveis. Enquanto dançam, confessam, entregam o que não transparece no seu cotidiano, como deixa evidente a letra. O protagonista começa a cena: “eu tenho uma confissão/minha própria secreta obsessão/e ela está me fazendo perder o controle”. E, desencadeia a revelação dos segredos de vários personagens, como a da gordinha Martha que assume: “Olhe para mim/E o que você vê?/Inteligência além da comparação/Mas por dentro eu estou

²⁰¹ Disponível em: <http://farm4.static.flickr.com/3278/2568746310_a173cb31b4.jpg?v=0> Acesso em 20 abr. 2009.

explodindo/Alguma coisa estranha está acontecendo/É um segredo que preciso contar”. E o grupo de estudiosos estimula: “Se abra, desabafe!”. Subindo em uma mesa ela então admite: “Hip Hop é minha paixão!”.

Na dança midiática aparecem novas formas de “falar” deste corpo. De novo, Foucault já percebera, ao tratar do sexo, que “a característica de nossos três últimos séculos é a variedade, a larga dispersão dos aparelhos inventados para dele falar, para obter que fale de si mesmo, para escutar, registrar, transcrever e redistribuir o que dele se diz” (Foucault, 1988, p.35). Estratégias que fazem da mídia um privilegiado dispositivo pedagógico e da dança midiaticizada uma sedutora e prazerosa forma de confissão.

Até mesmo no campo religioso, no qual a confissão teve historicamente uma prolongada postura de condenação à dança, essa transformação aparece midiaticamente. O site cristão *Corpo Santo* dedica espaço não apenas para falar da dança, como para enfatizar o que ela permite revelar.

A Dança não é apenas um momento contagiante de alegria ou simplesmente um louvor a Deus. A Dança pode, vejam bem o que falei, pode ser um Ato Profético. A Palavra de Deus diz que a boca fala do que está cheio o coração e, não é o que entra, mas o que sai da boca que contamina o homem. Transliterando o texto temos: ‘O corpo expressa do que está cheio o coração e, não é o que vemos, mas o que fazemos que contamina o homem’, ou seja, dançamos do que o Espírito que habita em nós nos ensina, se estamos cheios de outros espíritos que não é o Espírito do Senhor, nossa dança não será abençoadora, portanto não são os movimentos, o estilo de dança, não é aquilo que vemos, mas o que fazemos em espírito que contamina aqueles que nos vêem, amaldiçoando ou abençoando.²⁰²

O conteúdo do site indica a mudança de postura no que diz respeito à relação entre dança e religiosidade cristã. O que passa a ser valorizado é a dança como uma forma de evidenciar a espiritualidade dos fiéis. Essa nova atitude tomada por uma igreja cristã coloca em operação a lição midiática de que dançando, o corpo não mente. De que o corpo dançante é uma forma de confissão daquilo que a alma guarda.

Dos dogmas cristãos ao mercado de Axé Music, na Bahia, a lição do corpo dançante é um acesso à verdade que ganha espaço. Um dos sucessos da Banda

²⁰² Disponível em: <<http://www.corposanto.com/materias.asp?Secao=Materias&SubSecao=7&chave=9>> Acesso em 20 abr. 2009.

Araketu²⁰³ diz: “Não dá pra esconder/ O que eu sinto por você, Ara/ Não dá/ Não dá, não dá, não dá/ Só sei que o corpo estremece/ As pernas desobedecem/Inconscientemente a gente dança/As mãozinhas então balançam”. É o corpo que dança novamente que revela o que o indivíduo sente, o seu estado emocional, os seus desejo. É o corpo que estremece e as pernas que desobedecem que “entregam” o estado em que ele se encontra. E reafirma a idéia de que ao dançar o corpo não esconde.

Exemplar em traduzir esta lição é o álbum da cantora Madonna *Confessions on the dance floor*. O título não deixa dúvida: a pista de dança é lugar privilegiado para as confissões do corpo na contemporaneidade. Lançado em 2005, o álbum quebrou um recorde, tendo ficado em primeiro lugar nas vendas de 41 países simultaneamente, inédito para um artista solo. De acordo com a *Billboard*, foi o álbum mais vendido de 2006, com quase 13 milhões de cópias. A canção *Hung Up*, que faz parte do álbum, é o *single* que ficou em primeiro lugar em mais países, quebrando o recorde que era dos Beatles.²⁰⁴

O videoclipe é pródigo em cenas dançantes e a letra estimula a que se parta para encontrar o segredo. Um trecho coloca: “*Down down down in your heart/Find find find the secret/ Turn turn turn your head around/ Baby we can do it, we can do it all right*”. Dançando e descobrindo os sentimentos secretos. É só ficar atento que você consegue.

Mas além de um sucesso de suas músicas, veiculadas nas rádios, em videoclipes na televisão e na internet, e na vendagem de CDs, o álbum rendeu ainda uma das mais bem sucedidas turnês musicais de todos os tempos, *The confessions tour*. O DVD homônimo, gravado em um dos shows da turnê, vendeu ao redor do mundo aproximadamente 2,6 milhões de cópias. Antes de iniciar a turnê, Madonna prometeu “transformar o mundo em uma enorme pista de dança”²⁰⁵. E o *show* fez apresentações em dezenas de cidades americanas, além de Japão, Rússia, França, Inglaterra, Alemanha, Itália. As apresentações de Londres, por sua vez foram exibidas por várias cadeias de televisão, como a NBC e a Channel 4. No total, Madonna faturou US\$ 193 milhões em 4 meses de turnê. Sendo assim, a *Confessions Tour* tornou-se a turnê mais

²⁰³ Bloco afro baiano fundado em 1980, em 1989 deu origem à Banda Ara Ketu, que, antes de estourar no Brasil, fez sucesso no exterior com uma mistura de batuques africanos com sintetizadores, *samplers* e instrumental eletrônico. Seu CD *Araketu ao Vivo*(1997) já vendeu mais de 1,5 milhões de cópias. Disponível em: <<http://www.sambando.com.br/araketu.html>> Acesso em 13 nov. 2008.

²⁰⁴ Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hung_Up> Acesso em 20 abr. 2009.

²⁰⁵ Disponível em: <<http://www.americanas.com.br/AcomProd/580/592491>> Acesso em 20 abr. 2009.

rentável da história da música feita por uma artista feminina, de acordo com a revista Billboard.

Uma lição para multidões, possível pela múltipla rede de produtos midiáticos capazes de chegar a um amplo espectro de público, seja pelo seu alcance planetário, como pela diversidade de acessos e custos. Pode-se comprar o DVD oficial, o pirata, assistir a trechos e a videoclipes na televisão aberta ou por assinatura, navegar pela *web* ou, entre outras possibilidades, estar presente ao *show* comandado pela alta tecnologia de som e imagem capazes de fascinar milhares de espectadores. E assim a lição midiaticizada de dança ganha diferentes formatos e garante sua ampla e contínua difusão.

Os corpos desgovernados na dança estão sujeitos a governamentos por vezes sutis, por vezes explícitos. As confissões dançantes rendem além de segredos, a movimentação do mercado global. Na lógica do Império, enquanto se consome, se é educado pelas lições de dança midiaticizadas. E o processo de controle pode ser mais eficiente quanto mais se sabe da multidão, seu comportamento, seus desejos, suas expectativas. Dessa forma, as confissões dançantes tornam-se uma importante maneira de governo e da interpelação de sujeitos comprometidos em um regime de verdade que tem no corpo sua consumação.

Lição 6: A dança seduz

Esta lição não é nova: a dança é apresentada insistentemente como uma forma quase irresistível de sedução, de provocação do desejo do corpo, pelo corpo. E, desta forma, erotismo/sensualidade estiveram e estão cada vez mais vinculados na produção midiática de dança. Mas o que parece ser novo neste contexto é a sua insistência e abrangência. Em diálogos de filmes, nas letras de música, nas coreografias de videoclipes, nos sites e comunidades do *Orkut* é perceptível esta ênfase na ligação da dança com o poder de sedução, de conquista, de erotização do corpo.

Cabe ressaltar que a palavra sedução vem do latim “*seducere*” (*se[d]* + *ducere*), sendo que *sed* significa separação, afastamento, privação e *ducere* (conduzir, levar). Seduzir, portanto está relacionado com o ato de afastar da conduta, levar para o lado,

atrair para. Seduzir vem da mesma raiz de educar. Educar (educere/educare = trazer para fora; despertar as potencialidades, forças, capacidades, etc.). Estas duas ações que estão semanticamente tão próximas, historicamente e culturalmente se aproximaram e se distanciaram em diferentes épocas. E, em tempos pós-modernos, sedução/educação parece indicar uma intrincada relação. Ambas estão preocupadas com estabelecer condutas consideradas desviantes ou não. E, se para se educar é preciso também seduzir, a sedução é também uma potencial aliada das lições midiáticas, suscitando ambíguas atitudes.

A telenovela *Duas Caras*, da Rede Globo, incluiu no seu enredo a personagem Alzira (Flavia Alessandra) que praticava a *poledance*. Em janeiro de 2008, a cena em que a personagem Alzira requebrou agarrada a uma haste, foi a responsável pelo recorde de audiência que a novela registrou até aquele dia – saltou da média de 35 para 45 pontos. Houve quem não gostasse de tamanha ousadia na TV, na faixa das 21 horas. O Ministério da Justiça ameaçou reclassificar seu horário, o que obrigou o autor, Aguinaldo Silva, a realizar uma reviravolta para dar mais recato ao enredo. A uisqueria onde a fogaosa dançarina executava seus meneios lúbricos foi alvo de uma explosão, e Alzira virou professora de dança numa academia.²⁰⁶



²⁰⁶ Disponível em: <<http://vejabrasil.abril.com.br/rio-de-janeiro/editorial/m262/as-duas-caras-da-estrela>> Acesso em 23 set. 2008.

Figura 56: A dança do poste promoveu polêmica e matrículas nas academias de dança.

A relação entre dança e sedução, que provocou reações tanto de adesão, quanto de censura, não se restringiu apenas às imagens das provocantes coreografias. Em outro capítulo da novela, depois de dar uma aula de *pole dance* Alzira diz às alunas (uma gordinha balzaqueana, uma senhora quarentona e uma jovem sarada): “se vocês querem seduzir seus maridos, noivos ou namorados, dancem e amem”. A cena revela que não devem aprender essa lição apenas as bailarinas da boate, da uisqueria. Jovens e senhoras da classe média e alta carioca colocam-se como alunas atentas e interessadas nesses saberes.

A lição, para tentar ser mais eficaz, não apenas apresentava uma dança sedutora em horário nobre na maior rede nacional de televisão, mas ainda colocava a personagem como professora em uma academia de dança da Zona Sul carioca, freqüentada por mulheres da elite da cidade. Com isso, a lição se reforça em quatro aspectos. Primeiro, coloca Alzira como professora, atribuindo-lhe a autoridade e legitimidade de quem ensina, de quem tem a função e o saber para a condução dos demais. Ao mesmo tempo a coloca em um espaço de ensino: a academia, onde também são ensinadas outras modalidades socialmente valorizadas: ginástica, musculação, etc. Com isso, a lição aponta para a dança como um saber que vale e deve ser aprendido. Por fim, o contexto no qual essa dança aparece não é uma simples academia, é uma academia da Zona Sul carioca, que inclui tanto os corpos que circulam pela praia de Ipanema como pelos shoppings da Barra da Tijuca. Esses corpos estão presentes com destaque na teledramaturgia nacional, veiculados nos quatro cantos do Brasil, num jogo de prestígio para os padrões de corpos que ganham a mídia.

A lição cerca-se de recursos para legitimar-se no mercado simbólico dos corpos que dançam na mídia e acaba produzindo inúmeros desdobramentos. A pesquisa de Costa (2007) nas escolas de Porto Alegre e região metropolitana, na época da novela, encontrou inúmeras meninas que dançavam a *pole dance* nas colunas dos prédios e até

mesmo nos mastros das bandeiras.²⁰⁷ Por um lado fica evidente o poder pedagógico da mídia, por outro, as táticas que os consumidores se valem para dar materialidade às lições que são ministradas.

No *Big Brother Brasil 8*, após uma aula de dança com os participantes, o músico Rafinha afirmou que a aula servia para aumentar o desejo sexual dos competidores. "Isso é para deixar a gente mais excitado", afirmou ele, referindo-se aos movimentos sensuais do ritmo *zouk*, que eles aprenderam a dançar. A lição midiática de que a dança está vinculada a sedução ganha insistente reafirmação tanto nas cenas das festas como no discurso dos participantes, no caso, não uma figura ficcional, como a da telenovela, mas de um dos tantos "mortais" escolhidos para participar do programa e que venceria a competição.

A programação televisiva é pródiga nessa lição em outros formatos. A transmissão do desfile das Escolas de Samba destaca o corpo escultural das rainhas de bateria e assistas seminuas, dançando sinuosamente para as câmeras. As bailarinas do *funk* também estão presentes com seus shortinhos minúsculos e justos no *Superpop*²⁰⁸, no *Pampa Show*²⁰⁹, no *Pânico na TV*²¹⁰, no *Domingão do Faustão*, no *Domingo Legal*, no *Caldeirão do Huck*.

O atributo da sensualidade da dança foi enfatizado também, de maneira mais amena, ao ser destacado no documentário sobre o tango apresentado no *History Channel*. Em diversas inserções do apresentador e nos depoimentos de diversos entrevistados (professores e praticantes), o caráter sensual deste estilo de dança aparecia recorrentemente. E no site que anunciava a programação do canal, o texto conclamava: "Você poderá ver por si próprio, porque o tango sempre se associa com paixão e sedução".²¹¹ E, no caso, não há rebolados, nem sacolejos, nem corpos seminus, mas o

²⁰⁷ Trata-se do projeto de pesquisa desenvolvido por Marisa Vorraber Costa, apoiado pelo CNPq, intitulado *Consumo, mídia e espetáculo na cena pedagógica – investigando relações entre escola e cultura contemporânea* (2007-2010).

²⁰⁸ *Superpop* é um programa de televisão brasileiro apresentado por Luciana Gimenez, exibido pela RedeTV!.

²⁰⁹ *Pampa Show* é um programa de televisão brasileiro exibido pela TV Pampa de Porto Alegre aos sábados e domingos, das 12h às 18h, além de ser reprisado diversas vezes ao longo da semana durante a madrugada. É apresentado somente por Ana Paula Quinot e conta com as performances dançantes das denominadas Pampacats.

²¹⁰ *Pânico na TV* é a versão do programa radiofônico da Jovem Pan, exibido pela Rede TV!, numa mistura excêntrica de humor, jornalismo absurdo e show de auditório. Nele também participam sensuais bailarinas: as Panicats.

²¹¹ Disponível em <<http://www.tuhistory.com/pt/BR/thc/especiales/Noche%20de%20Tango.html?uri=urn:>

apelo à sedução da dança está no contato íntimo dos corpos, das posições que assumem durante a coreografia, na firmeza com que se pega e segura a parceira, nos olhares. E aqui, o formato não é de um programa de auditório, mas de um documentário, um discurso legitimado para além do mero entretenimento, um espaço de conhecimento privilegiado sobre o mundo. A trama de poderes e saberes midiáticos é complexa e variável na tentativa de efetivar suas lições.

O site *As Cenas de Dança Mais Sexy do Cinema*²¹² faz uma lista das cenas de dança mais sensuais do cinema com direito ao internauta assistir a essas coreografias. A primeira a ser apresentada é de *Busca Frenética (Frantic, 1988)*, na qual a atriz Emmanuelle Seigner faz Harrison Ford ficar envolvido por uma dança provocativa na pista de uma discoteca. O site indica ainda cenas como a de Jessica Alba em *Sin City (Sin City, EUA, 2005)*, Monica Bellucci, em *Irreversível (Irréversible, FRA, 2002)* e Salma Hayek, em *Drink do Inferno (From Dusk Till Dawn, EUA, 1996)*. Mas os usuários, em seus comentários, reivindicaram outras cenas de outros filmes, como Cameron Diaz, dançando de calcinha ao acordar em *As Panteras (Charlie's Angels, EUA, 2000)*.

No *YouTube* percebe-se que a internet também é um veículo para essa lição. Uma pesquisa pelas palavras “dança” e “sedução” permite descobrir mais de 500 títulos associados diretamente ao tema. *A Dança Erótica*, de Angela Taylor, por exemplo, promete: “Descubra a arte da dança sedutora que pode ser feita por todas as mulheres. A dança da sedutora Ela seduz todos a sua volta com sua dança sensual e envolvente.”

No *Orkut*, pode-se encontrar inúmeras comunidades de grupos e companhias em que a associação de dança e sedução está evidente: *Cia de Dança Swing Sedução*, *Cia de Dança-Ritmo da Sedução*, *Dance Sedution* e *Cia de Dança Styllo Sedução*. A própria maneira de nominar os grupos e companhias de dança, traduzem as tramas discursivas do saber/poder em tempos de sedução midiática.

A aposta na “dobradinha” dança e sedução não pára por aí. Vários sites e blogs vinculam a dança à sedução. No site *Ser Mulher*, o conteúdo *Como seduzir um homem*

kbee:5090d0e0-6024-11dd-aefd-00188be67da5&page-uri=urn:kbee:d7780570-a9ee-11dc-b94e-00ea6b7148e > Acesso em 23 mar. 2009.

²¹² Disponível em <<http://www.ofimdavarzea.com/cenas-danca-mais-sexy-cinema/>> Acesso em 23 mar. 2009.

dá dicas de autoconfiança, de como se vestir e também quanto à dança como arma para sedução.

Quando estiver a dançar, use e abuse do poder da dança. Como o andar, a dança é algo extremamente sedutor que uma mulher pode fazer... mas para isso, precisa saber dançar! Gaste um tempo aprendendo e vendo como as mulheres que você considera sensuais dançam. Lembre-se: o que separa a sensualidade da vulgaridade é uma linha muito tênue (sic!), portanto repare em comentários de amigos e na sua própria percepção. Só não tente ser sexy mexendo apenas os pezinhos.²¹³

No *Balada aos Trinta - A história de quem um dia acordou com trinta e poucos (ou muitos) anos, solteiro, e decidiu aproveitar* aparece o seguinte texto: “A arte de seduzir dançando ou ai meu deus como ela rebola”.²¹⁴ Neste material, a visibilidade dos atributos do corpo feminino em movimento é fator fundamental para despertar o interesse masculino. “Homens são seres visuais. Gostam do que lhes agrada os olhos, apaixonam-se pelo que vêem. Não raro - aliás, frequentemente - somos flagrados olhando fixamente para aquela mulher que requebra logo ao lado.” A mídia parece compreender bem como fazer uso deste regime de visibilidade para proclamar suas lições.

A produção midiática oferece uma pluralidade de produtos, de diferentes gêneros e formatos, que complementam ou ilustram a mesma lição, ampliando esses discursos em torno da dança como forma de sedução e potencializando este aprendizado. A lição que aparece no cinema, está também no conteúdo da internet, e é repetida diariamente na televisão, em diversas faixas horárias (com apelos mais brandos ou mais explícitos), na ficção e no documentário. No programa *Faça sua história*, da Rede Globo, exibido aos domingos à noite em 2008, apresentou um episódio²¹⁵ no qual a fidelidade matrimonial do motorista de táxi Oswaldir (Vladimir Brichta) é quase abalada por tal apelo. Ao ver sua cunhada dançando sensualmente em uma roda de samba o personagem precisa jogar água fria na sua própria cara para resistir à tentação.

A lição que reafirma a dança como forma de sedução parece delinear, contudo um intenso investimento no vínculo desta relação, especialmente, ao corpo feminino. É o corpo feminino que dança que é central na maioria dos discursos que se observa na

²¹³ Disponível em <http://sermulher.mundopt.com/sexualidade/como_seduzir_um_homem.html> Acesso em 27 mar. 2009.

²¹⁴ Disponível em <<http://baladaaostrinta.blogspot.com/2009/01/arte-feminina-de-seduzir-danando-ou-meu.html>> Acesso em 27 mar. 2009.

²¹⁵ Episódio exibido em 14 set. 2008.

mídia. Os textos e imagens são predominadas por mulheres que dançam e seduzem, como se esse atributo fosse inerente à feminilidade. Nisso a mídia não inova. Este tratamento historicamente pode ser identificado tanto no Egito e na Grécia, muitos séculos antes de Cristo, como na França moderna das bailarinas de Can-can, do Moulin Rouge; nas *streakers* dos clubes noturnos.

Mas se é do corpo feminino tal atributo, é *um* certo tipo de corpo que recebe especial atenção no regime de visibilidade da mídia. São hoje os corpos sinuosos, “bem desenhados”, de peitos siliconados e nádegas avantajadas, que predominam como armas irresistíveis, capazes de conduzir não só os olhares, como também seus desejos e ações. Corpos “turbinados” são mais constantes, no que se refere a esta lição, do que até mesmo as esguias beldades das passarelas. As “popuzudas” do *funk* são emblemáticas neste sentido, mas também o são as mulheres que aparecem dançando em muitos videoclipes de hip hop, ou na “passarela do samba”, no carnaval carioca.



Figura 57: Corpos “turbinados” parecem com freqüência na programação televisiva.²¹⁶

No videoclipe de Fedde Le Gran *Puts your hands up for Detroit*, é dançando sensualmente e realizando *strip tease* que as operárias do futuro testam os reflexos de um protótipo humano masculino. O defeito dos protótipos que são descartados como defeituosos é o fato de não responderem às insinuosas provocações dançantes das operárias da sensualidade.

²¹⁶Disponível em :< http://2.bp.blogspot.com/_dCmUb7YKNL8/R6A55o7BA8I/AAAAAAAAA8Q/Jjz6hmRAPOM/s400/BaileFunkSuperPop11.jpg> Acesso em 12 mar. 2009.



Figura 58: Com a dança, é testada a determinação masculina do futuro.²¹⁷

A tendência da mídia em associar dança e sedução a um território feminino, não garante exclusividade às mulheres. E, ainda que não com a mesma intensidade, os homens também vêm sendo protagonistas desta lição. No *Orkut*, a comunidade dança sedutora ensina: “O homem naum seduz tentando ser outra pessoa, mas ele mesmo, usando suas artimanhas...nesse caso...a dança”. A dança masculina, com diferentes perspectivas, vem associada a essa lição tanto no tango, quanto na dança de rua, no *funk*, no pagode e até mesmo na dança do ventre.

No universo da música popular, inúmeros artistas masculinos vêm arriscando mostrar que a sensualidade passa pelo modo se dançar e mexer o corpo. Os “tigrões” do bailes *funk* dançam com movimentos simulando o ato sexual, mexendo os quadris, rebolando, “batendo o martelão”²¹⁸. Os pagodeiros também balançaram o “bumbum”, sem cerimônia. As coreografias de dança de rua, presentes nos videoclipes, apresentam também corpos masculinos sarados e viris, sem camisa, ou camisetas regatas justas que

²¹⁷ Disponível em <<http://www.dropthevibe.com/FeddeLeGrand-PutYourHandsUpForDetro.jpg>> Acesso em 7 mar. 2009.

²¹⁸ Expressão utilizada em muitas letras de música do *funk* carioca, sempre associada em coreografias com a simulação de movimentos realizado pelos rapazes, durante o ato sexual.

exibem ombros salientes e bíceps bem desenhados, como nas roupas largas, que ampliam o volume dos “machos” que dançam. No tango, essa sedução aparece menos com requebros e molejos e mais na atitude de comando das ações, na manipulação do corpo feminino, no olhar, na proximidade dos corpos.



Figura 59: Chris Brown revela os atributos sensuais do corpo masculino que dança.²¹⁹

Nessa lição de vinculação de dança e sedução há espaço ainda, mesmo que menor, para o corpo homoerótico. No videoclipe *Pa bailar*, do Bajofondo, duas mulheres dançam junto um tango enquanto quase se beijam. Outros videoclipes, como *Vogue* e *Sex*, de Madonna, apresentam coreografias em que os bailarinos dançam e trocam carícias. Em *Shoot the dog*", de George Michael, uma versão do então primeiro-ministro britânico Tony Blair, usando um vestido, dança um tango com uma versão do então presidente George W. Bush. Mas a maioria das cenas homoerótica no universo do videoclipe fica em torno de insinuações ou liberalidade entre mulheres que dançam, para provocação do desejo masculino, como aparece no universo do hip hop.

Mesmo mais reduzido, o espaço para a sedução homoerótica na dança midiaticizada revela um espaço que não apareceu em 500 anos de história do balé, nas danças folclóricas e mesmo na recente dança moderna, ao longo do século XX. A mídia inclui esta alternativa, ainda que a ela não dê o mesmo valor que à sedução heteronormativa feminina.

²¹⁹ Disponível em <<http://images.fox.com.au/2008/10/03/69188/600x400-ent-chris-brown-600x400.jpg>> Acesso em 12 mai.2009.

Na mesma direção aparece a conduta relativa a vincular corpos que fogem do padrão de beleza e sensualidade ao ato de seduzir dançando. A lição de sedução ainda que não privilegie, abre espaço para as gordinhas, para as pessoas de maior idade. A propaganda da *Garoto*, comentada na introdução, coloca não apenas uma senhora dos seus setenta anos dançando, mas dançando e se insinuando para um jovem rapaz.

E todo esse potencial sedutor é apresentado a partir de refinados recursos tecnológicos. Esses corpos dançantes ganham cores e luz que imprimem novos contornos e fazem-nos mais atrativos. Revelam cada recanto, em todos os ângulos, colocam em contextos, revelam sem pressa (em *slow motion*) ou em um vertiginoso mosaico em edições fragmentadas. Permitem a interação na forma de depoimentos, comentários, opiniões e até mesmo a veiculação, como no *YouTube*, de produções de vídeo sobre o tema.

A mídia, neste contexto, potencializa sua lição ao mesmo tempo em que expõe suas próprias contradições. Se por um lado há um empolgado investimento na sensualidade expressa nas danças, há também uma reação contrária, expressa por um pânico moral frente a esta avalanche de corpos erotizados. Corpos provocantes, quase desnudos, que rebolam, que se insinuem, que assumem seu apelo sexual. E estes corpos, por sua vez, reafirmam valores que colocam em xeque o que se considera alta e baixa cultura, ou seja, o que é uma dança “bem comportada” ou não, o que é questionável e de bom gosto, como a tradição platônica alinhavou.

A lição de que a dança seduz ganha na mídia muitos matizes, valoriza este aspecto na sensualidade do corpo feminino, de um corpo “turbinado”, mas para poder garantir a adesão ampla, precisa não fazer muitas exclusões. E, então, essa lição fica evidente também para o corpo masculino, para as gordinhas, para os gays, para as pessoas de mais idade. Tal discurso ganha força com os recursos tecnológicos que permitem evidenciar este corpo num regime de visibilidade que amplia, ilumina, corrige imperfeições, revela detalhes pelas posições de câmera, pela edição de imagens, entre outras possibilidades midiáticas de potencializar o poder de sedução da dança, bem como estabelece um amplo e variado circuito para legitimar e reafirmar recorrentemente essa lição.

Há uma estratégia de captura, de direcionamento do desejo possibilitado por este corpo que dança. Sob certos aspectos isso pode ser entendido como uma forma de

“domesticar” o desejo e a sexualidade e de padronizar e até normatizar condutas sedutoras. Mas são bem mais complexas as conseqüências dessa lição. E é assim que no já citado site *As Cenas de Dança Mais Sexy do Cinema*, ao lado de belezas padronizadas na mídia, aparece a reivindicação de incluir entre as cenas mais sensuais do cinema, a atriz Regina Casé, dançando forró, na produção brasileira *Eu, Tu Eles*, (BRA, 2000). Uma mulher nordestina, de quadris largos e que subverte a condição patriarcal, com seus três companheiros. Esse investimento não tem como planejar os desdobramentos possíveis, precisa conviver com suas contradições e ambivalências.

Lição 7: A dança é festa

*“Abra suas asas
Solte suas feras
Caia na gandaia
Entre nessa festa!...”*

*E leve com você
Seu sonho mais lou
lou lou lou louco
Eu quero ver esse corpo
Lindo, leve e solto!...”*

*A gente às vezes
Sente, sofre, dança
Sem querer dançar...*

*Na nossa festa
Vale tudo
Vale ser alguém
Como eu!
Como você!...”
Dancin days*

As Frenéticas
Composição: Nelson Motta / Rubens Queiroz

Se são muitos os contextos nos quais a dança aparece na mídia ou se são muitos os contextos associados à dança pela mídia, há de se perceber uma recorrência acentuada

na vinculação da dança à idéia de festa. Seja em grandes festas transmitidas ao vivo pela televisão, como o Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro ou o Carnaval de Salvador, ou em pequenas festas familiares, a dança é elemento presente nos mais diversos artefatos midiáticos, como nos filmes, nos programas televisivos e na internet. Uma festa que ganha com a mídia um alcance planetário, enfatiza que a dança está vinculada à diversão, celebração e alegria.



Figura 60: A multidão que dança pelas ruas no carnaval de Salvador.²²⁰

As produções cinematográficas e de teledramaturgia são pródigas nessa lição. Várias produções de cinema marcaram tal “ensinamento” em filmes. Mesmo no começo do século XX, no cinema mudo, tal contexto já aparecia em obras como *Em paris é assim* (*So this is Paris, EUA, 1926*), de Ernest Lubitsch. Uma das cenas centrais do filme é uma grande festa à fantasia com centenas de bailarinos dançando animadamente.

²²⁰ Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/salvador.jpg>> Acesso em 23 mar. 2009.



Figura 61: Desde o início do cinema dança e festa ganharam especial atenção.²²¹

O cinema, ao longo do século XX continuou produzindo muitos filmes em que danças e festas estiveram presentes, nos musicais de Hollywood, nas chanchadas brasileiras, em cultuadas obras européias como *O baile (Le Bal, FRA/ITA, 1983)*, de Ettore Scola. Mas tal relação ganhou especial vinculação na “febre” da discoteca, na década de 70, com títulos como *Ainda bem que é sexta-feira*, que se passa todo numa noite de festa de um clube disco.

O cartaz do filme na época já destacava: “After 5,000 years of civilization – we all need a break”. Depois de tanto empenho em estabelecer as bases de uma civilização é preciso abrir espaço para a festa e para a dança. É preciso parar um pouco com o trabalho e rotinas e se entregar à pista de dança na noite em que começa o final de semana: a sexta-feira.

E a festa na grande tela continuou com *Os embalos de sábado à noite*, no qual John Travolta ditou um novo padrão para se dançar em festas no mundo todo. Mesmo no final da década de 90 essa moda ainda influenciava o cinema com obras como *Os Últimos Embalos da Disco (The Last Days of Disco, EUA , 1998)*. Neste filme, em uma das mais badaladas discotecas de New York do início dos anos 80, um grupo de jovens se encontra, dança e se diverte. Outro filme, *Studio 54 (54, EUA, 1998)* fez um tributo a uma das mais famosas discotecas de New York, idealizada por Steve Rubell. A mídia

²²¹ Disponível em: <www.altfg.com/Stars/s/so-this-is-paris.jpg> Acesso em 12 jan. 2009.

dava materialidade à sua pedagogia e comandava os corpos no salão, todos devendo dançar de em certo modo.

A teledramaturgia brasileira do período também destacou essa lição com *Dancin Days* (1978/79), no qual a personagem Julia (Sonia Braga) revelava seu talento dançando na pista da discoteca. Inclusive lançando moda, como a das meias de lurex, com sandálias.



Figura 62: O cartaz do filme traduz o apelo festivo da dança.²²²

²²² Disponível em: <<http://www.cinemasterpieces.com/tgifdec05.jpg>> Acesso em 23 mar. 2009.

E tal tendência ainda permanece em filmes da programação de canais abertos e por assinatura assim como movimentando as prateleiras das locadoras. É o caso de *Ritmo Acelerado* (*It's All Gone Pete Tong*, ING/CAN, 2004) que acompanha a vida do lendário Dj Frankie Wilde, com inúmeras cenas de milhares de pessoas dançando nas pistas das festas de Ibiza, na Espanha. Também são festas dançantes o cenário de *Extravagância em Ibiza* (*People*, ESP/FRA, 2004). Na trama, Charles de Poulignac (Rupert Everett) é um produtor de eventos da alta sociedade francesa que acaba responsável pela festa de casamento gay de John John (José Garcia), o rei da noite de Ibiza.

Party Monster (EUA, 2003) é baseado na história real de Michael Alig (Macaulay Culkin) e James St. James (Seth Green). Michael é um garoto do interior que chega a New York, na década de 80, e rapidamente ganha notoriedade, tornando-se um dos maiores empresários da noite nova-iorquina nos anos 80 e 90. Na sua ascensão e queda o filme exhibe inúmeras cenas de grandes festas com muita dança.



Figura 63: Diversão e festa: ingredientes com presença constante no cinema atual.²²³

²²³ Disponível em: <http://www.focojornalístico.com.br/photo/image_high/512/p66.jpg> Acesso em 23 mar. 2009.

O contexto que vincula dança e festa não se limita, contudo, ao circuito jovem e alternativo apenas, mas aparece também no ambiente familiar. Em *Vem dançar comigo* (*Strictly Ballroom*, Austrália, 1992), o protagonista, competidor de danças de salão, só descobre os segredos dessa arte, quando frequenta uma tradicional festa gitana junto a parentes e amigos de sua nova *partner*.

No filme *O amor não tira férias* (*The Holyday*, EUA, 2006), as protagonistas Cameron Diaz e Kate Winslet trocam de vida por um período e, apesar de tão diferentes social e economicamente, terminam o filme dançando em uma festa íntima, com seus namorados interpretados por Jude Law e Jack Black, além das filhas do primeiro. Em *Entrando numa fria maior ainda* (*Meet the Fockers*, EUA, 2004), é dançando na festa de casamento dos filhos que pais e sogros evidenciam a harmonia da família. Em *O casamento do meu melhor amigo* (*My Best Friends Wedding*, EUA, 1997), Julia Roberts não consegue evitar o casamento do seu melhor amigo, por quem é apaixonada. No final, a pista de dança da festa de casamento é o local em que a personagem dança com Ruppert Everet, que interpreta um amigo gay, embalando a esperança de um futuro animador na vida amorosa de ambos.

Uma festa também marca o final de *Virgem aos 40* (*The 40 Year Old Virgin*, EUA, 2005), na qual todos terminam cantando e dançando *Aquarius*, imitando a coreografia do filme *Hair*. Uma embalada festa marca o final de *Uma noite no Museu* (*Night at the Museum*, EUA, 2006), colocando para dançar um faraó egípcio, animais, hunos, romanos e até mesmo figuras históricas como Cristóvão Colombo. Em *Tinha que ser você* (*Last Chance Harvey*, 2009), é dançando em uma festa que Dustin Hoffman e Emma Thompson começam a viver um amor de um casal na meia idade. E até mesmo filmes de ação policial incluem cenas de destaque para a festa. Em *Mergulho radical* (*Into the blue*, EUA, 2005), os protagonistas, mesmo em meio à caça de um tesouro oculto no mar, encontram tempo para se divertir e dançar em uma festa num clube noturno.

Na telenovela *Caminho das Índias* são recorrentes os festejos nos quais as danças têm destaque. Vários capítulos mostraram festas de casamento, como a dos protagonistas Maya (Juliana Paes) e Raj (Rodrigo Lombardi) e no início da trama, a festa de casamento de Komal, irmão de Maya, com a personagem, Rani. Em ambos os

eventos, todos os membros da família dançam juntos com convidados, além de contarem com grupos profissionais de dança²²⁴ para animar ainda mais a festa.

Além disso, outros vários capítulos, exibidos no mês de março de 2009, se detiveram na comemoração do Holi, a festa que os indianos fazem para a chegada da primavera. Entretanto não apenas no núcleo indiano da novela o caráter festivo da dança aparece. No aniversário do personagem Abel, uma festa indiana, programada por sua esposa Norminha, animou o bairro da Lapa, com direito a demonstração de Bangra, dança realizada pelo personagem Indra. É no mesmo bairro que a gafeira Estudantina anima a vida noturna de vários personagens com festas, onde o samba dá o tom das coreografias.

No *YouTube*, para a pesquisa das palavras “festa” e “dança” aparecem cerca de 14 mil vídeos, nos quais a dança aparece em contextos como o da Festa das Nações, Festa Junina, Festa do BBB, Festa Country, Festa da Família, Festa da Uva, Festa de Casamento, Festa do Galeto, Festa Rave. *Blogs* e *sites* também mantêm no seu conteúdo o teor dessa lição. No *blog* intitulado *Aula de Dança para festas*, o texto explicita a lição:

Sem dúvida falando sobre o mundo inteiro a parte, sobre todas aquelas pessoas que foram a pelo menos a uma festa, muitos não aproveitaram da melhor forma que podiam certo? Com certeza, e pior, ficaram sentadas no sofá a festa toda, só olhando o restante da turma dançando, isso é inevitável, mas com este vídeo você aprenderá a dançar como nunca, e quando pintar uma festinha você irá fazer inveja a muitas pessoas.²²⁵

Inúmeros videoclipes também se desenvolvem em torno de um grupo de pessoas que está dançando em uma festa. Em *Get me boied*, Beyoncé chega a uma festa *vip* com um grupo de garotas e, com sua dança, anima o evento, roubando o foco da platéia masculina, que logo também entra nessa dança. O videoclipe de Britney Spears *Piece of Me* também revela a cantora e um grupo de bailarinas animando a festa na pista de dança. É numa festa de um *night club* que Jeniffer Lopez dança em *Do it well*.

²²⁴ Disponível: <<http://especial.caminhodasindias.globo.com/diretotoestudio/category/casamento-de-maya-e-raj/page/3/>> Acesso em 23 mar. 2009.

²²⁵ Disponível em: <<http://www.bloggers.com.br/aula-de-danca-para-festas/>> Acesso em 23 mar. 2009.



Figura 64: Jeniffer Lopes dança em meio a uma festa na qual todos se divertem.²²⁶

Mesmo em videoclipes da década de 70, como em *Last Dance*, de Donna Summer, é numa festa disco que a cantora e os demais participantes dançam. E se o local não for o convencional para a festa, parece não haver problema, em *Hung Up*, Madonna transforma a rua, o táxi ou mesmo a área de brinquedos eletrônicos de um shopping Center em lugar para a dança comandar a festa.

Prazer e celebração dos e nos corpos que dançam. Dançar é uma festa. A dança é colocada como motivo e expressão da própria festa. Esta lição se esboça com força na dança midiaticizada, ainda que a associação de dança e festa não seja uma invenção contemporânea. Nas mais diversas e antigas civilizações, a presença da dança em festejos aparece. Ela está no Egito dos faraós, na Grécia Antiga e mesmo em passagens bíblicas, como depois da travessia do Mar Vermelho ou quando o rei Davi comanda a dança e a festa diante da Arca Sagrada. O novo estatuto parece se dar no redesenho das experiências que ela envolve e de seus significados, de uma festa em escala global e de uma festa com singulares formas de apelo, solicitação e mesmo participação.

E esse contexto, de novo, parece apontar para diferentes leituras. Essa festa dançante se constitui tanto como espaço para novas formas prazerosas para o corpo como para a o gerenciamento até mesmo do lazer e diversão. Estaria a dança midiaticizada configurando, como sinalizou Bakhtin (1999), uma “entremistura de corpos”, abundância, intensidade, liberdade, inversão de papéis e comunhão, semelhante ao

²²⁶ Disponível em: <http://www.midiatico.com/wp-content/jennifer_clipe.jpg> Acesso em 23 mar. 2009.

irreverente e até mesmo subversivo carnaval que já se configurava no final da Idade Média? Ou estaríamos diante de uma estratégia de controle de uma felicidade e alegria que duram pouco e precisam ser continuamente praticadas, atualizadas, gerenciadas? Que formas de governo e (des)governo envolvem esse investimento na dança associada à festividade?

O território festivo no qual a dança aparece é geralmente um território de supressão de uma ordem, do abandono, mesmo que provisório, das obrigações cotidianas. No contexto da festa, é permitido “passar da conta”, ultrapassar limites, realizar o que não é permitido em muitas situações diárias. É na festa que se dança em cima da mesa, que se assume a irreverência de gestos e movimentos, que se permite debochar, brincar, que se toca onde costumeiramente não se toca, que se comunga com corpos estranhos, até mesmo anônimos, que se pode rir de tudo que supostamente pede seriedade.

A festa instaura um espaço em que se pode suspender momentaneamente os governamentos rotineiros, inclusive os auto-governamentos. O aspecto festivo no qual comumente a dança está colocada é assim, espaço para invenção, para a assumida representação, para a ludicidade. Dessa maneira, outras ordens podem ser experimentadas, regras podem ser suprimidas ou mesmo inventadas, relações podem ser criadas, enfim, outras formas de ser ou estar no mundo podem ser imaginadas. É assim que aparecem homens vestidos de mulheres (no carnaval, nas festas à fantasias e atualmente nas muitas *raves*), mulheres dançando com mulheres (tanto no carnaval como nos bailes de terceira idade), classes populares com figurinos de milhares de reais (nos Desfiles das Escolas de Samba), adultos com chupetas de bebê (nas festas de rua e nas *raves*).

Na canção do videoclipe *One more time*, da banda Daft Punk, esta faceta da dança festiva aparece na letra da música. “A música me dá uma sensação de liberdade tão grande/ Celebre e dance pela liberdade/ Mais uma vez”. Além do aspecto libertador, irreverente, esbanjador da dança festiva, outra dimensão também costuma ser trabalhada neste contexto: a do convívio das diferenças. Há a vinculação com o encontro, comunhão, celebração coletiva, que desafia muitas vezes as fronteiras de classe, etnia, geração. Como ressalta a canção de que virou sucesso na voz de Ivete Sangalo, no carnaval de Salvador:

Hoje tem
Festa no gueto
Pode vir, pode chegar
Misturando o mundo inteiro
Vamo vê no que é que dá...

Tem gente de toda cor
Tem raça de toda fé
Guitarras de rock'n roll
Batuque de candomblé
Vai lá, prá ver...

O discurso de convivência com as diferenças podia ser consumido nas rádios, na televisão e internet em cenas de shows da cantora, participação em programas de auditório, no *YouTube* e no seu DVD. A lição de grande alcance e muitas estratégias estabelece a conduta da “mistura” de todo tipo de raça, de todo tipo de música e de todo tipo de crença religiosa para entrar nessa festa e dançar junto. Há o imperativo de “Vai lá”.

A característica de discursos em torno da dança festiva como território para a convivência das diferenças ganhou também uma campanha publicitária do refrigerante Fanta para televisão em 2008. Nela, Fanta é a personagem animada que promove uma divertida fusão de cultura através da dança. No filme, o personagem Todd, um dos ícones da marca, dança ao estilo chinês, fazendo outros adolescentes rirem dele. Porém, o sabor de Fanta faz com que a personagem "Mãe" apareça e faça com Todd uma coreografia típica da China. A diversão se generaliza, e todos na festa são contagiados com a divertida fusão de culturas que Fanta promove, inclusive com a presença de um egípcio e um russo, que dão as suas contribuições para a coreografia.

Se, por um lado o investimento no caráter festivo da dança indica um grau maior de liberdade e mesmo um caráter subversivo, e, inclusive, de celebração das diferenças, o gerenciamento da festa indica também estratégias de governo de toda essa suposta liberdade. Recentemente a *Skol Sensation* conclamou que todos deveriam ir ao evento trajando roupas brancas para dançarem durante horas ao som de música eletrônica.

Divulgação

O EVENTO

As informações sobre o Skol Sensation

QUANDO
 >> Hoje, a partir das 23h

ONDE
 >> Pavilhão de exposições do Anhembi (av. Olavo Fontoura, 1.209, São Paulo)

QUANTO
 >> R\$ 160 (ingresso para pista, os camarotes estão esgotados)

ATRAÇÕES

23h à 0h	Gul Boratto
0h à 1h	Erick E.
1h às 2h	Fedde Le Grand
2h às 2h30	Skol Sensation Megamix
2h30 às 3h30	Ferry Corsten
3h30 às 4h30	Mark Knight
4h30 às 5h30	Mason

Classificação: 18 anos



Público participa da festa Sensation, que ganha edição brasileira

Mais informações: www.skolsensation.com.br

Figura 65: A multidão convocada a dançar uniformizada.

Enquanto se preserva o caráter celebrativo dos corpos que se encontram para dançar, há uma clara tentativa de padronização, de controle de como a festa deve acontecer. De maneira análoga, pode-se perceber isso no Desfile das Escolas de Samba. Se a mídia ampliou o acesso à festa a milhões de foliões/espectadores, também fez o festejo de carnaval ganhar uma série de regras condicionantes como a dos movimentos que o casal de mestre sala e porta-bandeira devem fazer não apenas levando em conta os jurados, mas também a posição das câmeras que registram a coreografia.

Há de se matizar este contexto, lembrando que o carnaval na Idade Média resultou da incorporação pela Igreja de festas pagãs, como as Saturnálias (em homenagem ao deus Saturno), numa ousada estratégia de controle de corpos profanos, que desta maneira podiam ser governáveis. Depois de uma dezena de séculos, a tentativa de assimilação da festa pela Igreja nunca foi total, e às estratégias de controle da festividade sempre se impuseram inúmeras táticas e artimanhas de driblá-las.

Comandar a festa, mesmo que assumindo sua promoção, parece algo improvável, pois depois que ela inicia, abre-se a imprevisíveis encontros, desdobramentos. No afã de garantir a “presença de todos”, faz-se muitas concessões. Ao mesmo tempo, a festa acaba escapando à tentativa de gestão empresarial que a sociedade de controle em tempo de Império parece querer impor. As *raves* se reinventam, o carnaval começa a retomar às ruas e aos bairros.

Um fato que deve ficar claro em tudo isso é que a multidão não surge espontaneamente como forma política, e que a carne de multidão consiste numa série de condições que são ambivalentes: poderiam levar à libertação ou ser apanhadas em um novo regime de exploração e controle (Hardt e Negri, 2005, p.275).

A política dos corpos que dançam na mídia indica inúmeras tramas de saberes e poderes. Ao investir na vida, a dança serve a estratégias de controle governando corpos, mas também a táticas que sinalizam para a potência política da vida, como já sugeriu Pelbart (2003), que reinventam suas coordenadas para o corpo que dança na mídia.

Lição 8: Quer dançar? A mídia vai te ensinar

“Quer dançar, quer dançar, o Tigrão vai te ensinar”. O trecho da canção do *Bonde do Tigrão* traduz de certa maneira essa outra lição de dança midiaticizada. A mídia não somente ensina que é preciso aprender a dançar e dançar. A mídia ensina que a mídia é lugar de educar os corpos que dançam e cria e apresenta específicos modos para tal aprendizado. Letras, programas, sites, vídeos, bônus nos DVDs, intervalo da novela, jogos eletrônicos. São inúmeras as estratégias para ensinar quem quer dançar e de enfatizar quem são os novos “professores” de dança, bem como oferecer novas condições de se aprender dança com a mídia. E não se preocupe, caso não saiba, como tranquiliza a letra do Terrasamba:

Se você não aprendeu
Pode chegar
Eu vou jogar a dança
E você vai me acompanhar.

Enquanto o público canta a música e assiste ao videoclipe, recebe as devidas orientações de como se dançar. É uma divertida metodologia, enquanto se diverte, de maneira até descompromissada e informal, se aprende a dançar. Como proclama a letra acima, é só acompanhar a mídia para dançar. A mídia ministra a lição, providencia o material didático e o professor de maneira simples e acessível. É só aumentar o volume do aparelho se som ou do MP3, clicar no mouse ou colocar o DVD para assistir.

Nas tramas que envolvem saber/poder em tempos de Império, a mídia cria um forte aparato pedagógico que oferece inovadoras alternativas para quem se dedicar a estas lições. E, para isso, a mídia vale-se de alternativas sedutoras, lúdicas e que driblam, de certa forma, obstáculos de tempo e espaço que os métodos tradicionais de uma sala de aula oferecem.

Pode-se tanto aprender assistindo aos participantes do Big Brother Brasil dançando nas festas semanais, como com um professor de dança que, no dia 20 de fevereiro de 2008, entrou na casa do BBB8 para dar aula aos participantes. Como enfatizou a imprensa, na internet:

Ele estava acompanhado de uma dançarina e ensinou alguns passos aos competidores. Uma pista foi montada no jardim e os participantes receberam roupas e sapatos adequados para a aula. Eles se dividiram em duplas: Marcos e Thatiana, Felipe e Natália, Rafinha e Juliana, e Marcelo e Gyselle. Segundo informou o professor, ele fará outras visitas à casa para ensinar diferentes ritmos. O ritmo desta quarta foi o *zouk*, que segundo o professor, 'é uma dança composta, com movimentos radicais que as mulheres adoram.'²²⁷

O empenho da mídia não se restringe ao de evidenciar as danças, de dar-lhes visibilidade, mas também de assumir a função de ensiná-las. E para isso ela recorre desde lições mais tradicionais a avançados recursos didáticos. A aula foi registrada por câmeras posicionadas em diferentes lugares, propiciando a proximidade capaz de permitir ver os detalhes das orientações que o professor Jaime Arouxa²²⁸ demonstrava. Planos gerais de cima possibilitavam ver todos os casais dançando e os movimentos mais amplos eram devidamente registrados na sua amplitude. Condições que o olho

²²⁷ Disponível em: <<http://correiodiario.wordpress.com/page/19/>> Acesso em 12 mai. 2009.

²²⁸ Um dos mais populares professores de dança de salão do Brasil.

humano em uma sala de aula não consegue, muitas vezes, oferecer. Neste universo simbólico, a forma de ensino apresentada é a de uma turma de alunos e um professor presente, só que num contexto do *reality show* de maior audiência no país, em horário nobre e ensinando desconhecidos que viraram celebridades. Neste dia, o público pôde aprender um pouco de zouk, com as orientações do professor, mas também com os erros de Rafinha, com a sensualidade de Gyselle, enfim com pessoas comuns que na sua escalada ao sucesso se depararam com a necessidade de aprender a dançar.

O documentário *Noites de tango*, do *History Chanel*,²²⁹ revelou que no canal que reserva sua pauta às grandes civilizações, aos acontecimentos e aos fatos culturais dos povos do mundo, os fatos da dança também merecem destaque. O programa apresentou o universo da dança, em Buenos Aires, e, além disso, se encarregou de dar inúmeras instruções para se dançar o tango. Instruções como as de que:

- no salão deve-se seguir o sentido anti-horário;
- o centro da pista é para os casais que sabe fazer as melhores evoluções;
- nunca se deve deixar uma dama sozinha no meio do salão;
- nunca se deve abandonar a pista antes do término da música;
- o tango é muito mais de que uma série de movimentos mecânicos realizados na música;
- e o tango tem regras rígidas que servem para poder libertar.

A lição vem com cenas de casais dançando tango, apresenta os locais onde ele é praticado usualmente, traz depoimento de professores e alunos, de músicos, de bailarinos veteranos e amadores, de promotores de festas. O documentário, mais do que se deter no ensino de cada passo, ensina as regras de conduta que cercam o tango e ensina como é fascinante entrar nesta dança. A lição, além de revelar as peculiaridades dessa dança, deve despertar o interesse nela, fator fundamental para a adesão, sem a qual o controle, o gerenciamento ficam comprometidos.

Se há uma preocupação midiática de apresentar danças e despertar o interesse por elas, há também a preocupação em ensinar seus passos, princípios, posturas, regras. A lição que tenta educar para que todos entrem na dança, só pode ter resultados eficientes, se também impulsionar esta dança, criando estratégias para que até mesmo quem nunca dançou possa seguir as instruções midiáticas e dar os primeiros passos. E se

²²⁹ Exibido em 28 ago. 2008, às 23h.

tal meta não puder ser alcançada, então que a mídia possa conseguir que dessas danças se fale, se discuta, se tenha opinião, mesmo sem arriscar passo algum. E, como a lógica é a da captura do público mais variado possível, há estratégias específicas para que todos possam ser interpelados.

Na campanha de Páscoa do *Kinder Ovo Magic*, de 2008, eram anunciadas as *Surpresas de Pelúcia do Fundo do Mar*. No comercial televisivo, que podia ser assistido também no *site* da empresa²³⁰, uma estrela do mar dança ao som da canção interpretada por três peixes coloridos.

Chegou na páscoa
Kinder ovo Magic
Pra você aprender a dançar
mãozinha pra cá, o pé pra lá
mãozinha pra lá, o pé pra cá
vira pra lá é só girar
vira pra cá, é só voltar

As orientações prosseguem de maneira simples e clara. Indicam a direção para onde erguer a mão, para onde virar, quando se deve girar. E se o discurso verbal pode ser um impeditivo, as imagens enfatizam e explicam como se deve proceder. E tudo isso, conduzido por coloridos e inusitados personagens como uma estrela do mar, meiga, colorida, tentando ser atraente ao público infantil. Estratégias para todos os públicos, estratégias envolventes, estratégias divertidas, estratégias fáceis de poderem ser reproduzidas, estratégias que movimentam os quadris e as vendas, no caso acima, de ovos de Páscoa.

De caráter fugaz e efêmero estas lições poderiam ser e eventualmente são criticadas por sua duração e fragmentação. Muitas questões que ouvi durante minha pesquisa e que também me fiz ajudaram a refletir sobre essa condição das lições midiáticas de dança. Como pode alguém aprender dançar com uma coreografia que é exibida durante trinta segundos em um comercial? Como pode alguém aprender dança com um videoclipe de três minutos no qual se tem uma coreografia apresentada em dezenas e até mesmo centenas de pedaços (e muitas vezes desordenados)? Como alguém pode aprender a dançar com eventuais apresentações em programas de auditório, que revezam entre *takes* da dança, do auditório e do apresentador?

²³⁰ Disponível em: <<http://www.kinderovo.com.br/17/03/2008>> Acesso em 15 ago. 2008.

Eu poderia arriscar dizer, e talvez sem fundamento, que há uma geração com outras possibilidades cognitivas que permitem tal aprendizado, mas como esta pesquisa não se propôs a tal investigação e não possuo suporte de conhecimento além de minha atenta observação, prefiro buscar outras justificativas para o êxito da aprendizagem de danças que a mídia promove.

O que me faz perceber o êxito das lições midiáticas na popularização de certas danças é o circuito de produção e circulação, o mesmo motivo que me impediu de escolher um único produto midiático para estudar. A fugacidade e fragmentação com que aparecem estas danças não esgotam as possibilidades midiáticas para aprendê-las. Em primeiro lugar, porque com o custo cada vez mais baixo dos gravadores de DVDs domésticos é possível preservar estas aparições momentâneas e revê-las inúmeras vezes. Mas, além disto, pode-se encontrar este conteúdo na internet e em DVDs, por exemplo. Não demorei mais do que dois minutos para digitar na ferramenta de busca do *YouTube*: “BBB” e “zouk” para encontrar meia dúzia de vídeos com aquela aula ministrada no *reality show*, há mais de um ano. Ou então para encontrar um DVD com o programa exibido, ofertado comercialmente, ou ainda encontrar empresas especializadas no registro de conteúdos da televisão.

Em minha dissertação de mestrado, na pesquisa de campo, pude perceber que muitos adolescentes não aprendem dança com o videoclipe, mas é ele que desperta o fascínio e interesse pela coreografia. É o videoclipe que os faz então descobrir algum amigo/a que saiba a coreografia, encontrar o DVD do *show* que mostra a coreografia “inteira” ou navegar na internet para ver se alguém postou um vídeo executando a coreografia.

Outra forma que vem sendo muito utilizada é das lições de dança que acompanham os extras dos DVDs de filmes. Os artefatos pedagógicos disponíveis a partir dos filmes são muitos. As possibilidades de acesso às danças vinculadas estabelecem novas formas de aprender dança, como nos bônus do DVD que ensinam as coreografias.

O DVD *Xuxa o Show* (2006) apresenta uma seleção dos sucessos das edições do projeto *Xuxa Só Para Baixinhos* e faz grande homenagem ao mundo mágico do circo. Nos extras do DVD, destaque para *Show de coreografias*, que permite a quem assiste, acompanhar com cautela e atenção as coreografias que compõem o show. Já o filme

Jump In!, que coloca em cena um dos astros de *High School Musical*, Corbin Bleu, a trama é uma desculpa para diversos números dançados dentro da prática do *Double Dutch*, salto de cordas duplas. O DVD além acrescentar um novo desafio à dança, garante nos seus extras a opção no menu: *Aprendendo os movimentos*. Um produto midiático como o DVD de filmes, que tinha o objetivo primeiro de possibilitar o entretenimento, passa a assumir explicitamente também seu caráter pedagógico em relação à dança.

Se, nos filmes, inúmeras lições se configuram, os extras e bônus de muitos DVDs de filme atualmente assumiram a função de ensinar as danças que veiculam. E, de novo aqui encontramos uma série de atributos que envolvem esta nova forma de educar para a dança. Nos extras há a possibilidade ilimitada de rever cada passo, de “congelar” a imagem para verificar cada posição de braço ou de perna, ou de como começa e termina um giro. E isso em qualquer lugar e a qualquer hora do dia. Perdeu o sono de madrugada, pode colocar o DVD e arriscar os passos no próprio quarto ou passar a tarde inteira na sala com as amigas. E de novo, temos um “mestre” paciente e que não repreende. Além disto, esta lição vem com um sabor a mais: vai se desvendar o mistério da coreografia realizada por um grande astro e ensinada por ele ou pelo seu coreógrafo/a. O valor que tem esse professor midiático recobre a lição de apelos e atrativos para além da dificuldade ou qualidade da dança e da disposição para com esta “aula”.

As lições midiáticas ensinam a dançar enquanto vendem, ou vendem enquanto dançam ou ainda, em tempos de Império, se aprendeu que investir nas lições de dança também aquece o mercado. E não só a vender produtos associados à dança, como também aos próprios materiais dedicados ao ensino da dança. Um mercado de materiais didáticos nos quais os DVDs que ensinam a dançar também ganharam espaço, fazendo das lições midiáticas de dança um novo produto lucrativo, seja nas vendas em festivais de dança, em lojas ou na internet. Um destes DVDs intitula-se *Aprenda a dançar Hip Hop*. O DVD dá uma breve contextualização do movimento do hip hop, fazendo referência ao seu surgimento nos Estados Unidos, no final da década de 60, quando buscava diminuir as constantes brigas entre as gangues de rua. E promete: “Com

este DVD você vai captar a essência do Hip Hop, e verá que todos podem ter o prazer de dançar. Aproveite esta oportunidade, afaste os móveis da sala e venha dançar!”²³¹



Figura 66: DVD assume o papel pedagógico dos antigos manuais de dança.

Neste artefato midiático que tem o objetivo de ensinar a dançar hip hop fica bem definida a ênfase das novas possibilidades espaciais e temporais que a mídia oferece, inclusive indicando que a sala de aula pode ser a sala de estar da própria casa, bastando, para isso, afastar os móveis. Mas é importante observar também a possibilidade que este material traz quanto à contextualização do gênero e sua própria historicidade.

Nas bancas de revista, os antigos manuais se popularizaram e trazem suas lições em edições ilustradas e de preços acessíveis. Uma destas publicações é *Dança: bem estar e autoconfiança*. A obra segue os moldes dos antigos manuais, mas com inúmeras fotos ilustrativas de cada movimento, em cores.

Uma breve navegada pela internet permite verificar a grande quantidade e ofertas deste tipo de material, sendo a dança de salão e a dança de rua as que têm mais títulos disponíveis. Entre eles aparecem: *Dança de Rua – Kokada B-Boy*, *Aprenda a Dançar com Carlinhos de Jesus* e *Coleção Dançar é Fácil - Aprenda Dança de Salão com Renato Mota*.

A coleção *Aprenda a dançar em casa*, da empresa Overdance, conta com um verdadeiro *kit* de aprendizado. São ao total mais de 40 DVDs, divididos em 10 estilos

²³¹ Disponível em: http://img.mercadolivre.com.br/jm/img?s=MLB&f=76705912_9762.jpg&v=E
Acesso em 23 jul. 2008.

diferentes: forró, samba, valsa para cerimônias, rock americano, soltinho (twist), tango, salsa em linha, salsa Cubana, zouk e bolero. Cada estilo conta com material para diferentes níveis de aprendizado: iniciantes, intermediário e avançado.

OVERDANCE COLEÇÃO BOLERO - VCD		
VCD's podem ser assistidos em qualquer aparelho de DVD ou em computadores com Windows Media Player versão 10 (download free na internet)		
Iniciante - Volume 1 Contagem Pegada Base Vertical Saída ao lado Primeiro Cruzado Corte Liso Arranque Chapéu Segundo Cruzado	Iniciante - Volume 2 Giro por fora Preparações Preparações com esses Giro por dentro Leque Transporte 2 Combinações de transportes Transporte 3 Transporte 1	Iniciante - Volume 3 Freio Transporte 4 Trocadilho Trocadilho com GPF Trocadilho com GPD Chapéu da dama Leque com transporte
Intermediário - Volume 1 Oito da dama Mergulho Trocadilho direito Chapéu de ombro Chapéu de ombro saída U Esse de costas 1 Giro do cavalheiro e dama Esse de costas 2	Intermediário - Volume 2 Plataformas Leque com freio Trocadilho quadrado Trocadilho quadrado invertido Trocadilho quadrado com GPD Ganchinho Trocadilho quadrado com GPF	Intermediário - Volume 3 Chapéu cruzado Leque dobrado a frente Pose para enrosque Leque dobrado atrás Trava do giro da dama (flexão) Trocadilho com plataforma Trocadilho com enrolada saída com giro Trocadilho com enrolada
Intermediário - Volume 4 Transporte 1 com chapéu Leque com balanço dobrado Sanduíche 1 Plataforma Cristo Relógio Sanduíche 2	Avançado - Volume 1 Esse de costas 3 Esse de costas 3 com revés Chapéu invertido paralelo Chapéu invertido cruzado Flexão de Joelho Trocadilho circular com passeio Leque com saída em pose Trocadilho circular com leque	Avançado - Volume 2 Trocadilho esquerdo Trocadilho esquerdo com planeio Leque com entrada pela frente - esquerda Trocadilho esquerdo com Chase Esse de costas 4 Trocadilho redondo Trocadilho redondo com PVV
Avançado - Volume 3 Meio labirinto Leque com saída em pose Leque com cadena Trocadilho serrado Entrada em contratempo com oito Pião invertido Labirinto Esse de costas 5 Leque com entrada pela frente - direita	Avançado - Volume 4 Chapéu Duplo com plataforma Chapéu Duplo com Giro da dama Chapéu Duplo com Revés Tripla Pose Mergulho com Cadena Mergulho com Estátua Plataforma com contorno do cavalheiro	

Figura 67: Com o aparelho de DVD ou com o computador as aulas estão garantidas.²³²

Não é à toa que a empresa tem o seguinte *slogan*: a dança como você quer. No site da empresa²³³ há a possibilidade de comprar vídeo-aulas separadamente, o

²³² Disponível em: http://images.quebarato.com.br/photos/big/2/A/13F52A_2.jpg Acesso em 12 ago. 2008.

agendamento de aulas presenciais, no Rio de Janeiro, e a aquisição de uma ampla linha de camisetas e malhas, com entrega para todo Brasil. O site do professor Paulo Aguiar²³⁴ também é pródigo na ofertas de DVS para aprender os mais diversos estilos, dos mais tradicionais ao pagode paulista, calypso, axé e cha-chá-chá.

O *YouTube* é pródigo em vídeos que ensinam coreografias, especialmente as das danças em maior evidência nas pistas e na televisão. *Aprenda a Dançar como o Michael Jackson, Aprenda a dançar psy trance, Aprenda a Dançar com Carlinhos Araújo e Rebolation - Aprenda a dançar*. No primeiro, um rapaz, em inglês, explica e demonstra, na sala de casa como realizar o *Moon Walker*. O passo foi popularizado por Michael Jackson e consiste em descolar para traz, deslizando os pés pelo chão. De casaco esportivo, tênis e calças jeans ele ensina o passo básico e pequenas variações de sua execução. O vídeo teve 132.205 exibições, em seus dois anos na rede. Já o que se propõe a ensinar Psy Trance, faz uma sátira, criando lições que identificam os passos com ações que são semelhantes aos movimentos usados nesta dança, como as de profissionais como o *Caminhoneiro*, o *Pintor*, o *Jogador de Basquete* e o *Pedreiro*. O vídeo teve 269.595 exibições.²³⁵

Na internet uma interação que vem sendo freqüente é a dos coreógrafos de programas televisivos manterem sites com vídeo nos quais ensinam as principais danças que aparecem na televisão. Em fevereiro de 2008, Fly, o coreógrafo do programa *Caldeirão do Huck*, estreou seu quadro no site, ensinando a dançar a Dança do Créu. O site antecipa a atmosfera da aula

Fly, nosso coreógrafo, estréia o seu quadro na internet ensinando a coreografia do sucesso do momento, a Dança do Créu. Com a deliciosa ajuda das nossas Coleguinhas, Fly passará por todos os ritmos. Nada melhor do que começar pelo funk, com os sucessos do CD Pancadão do Caldeirão 2008. Vamos lá! Tire as cadeiras que estão em volta do computador, abra espaço e Dance com o Fly!²³⁶

²³³ Trance psicodélico (referido freqüentemente como transe psicodélico ou psy trance) é uma forma de música eletrônica desenvolvida no fim dos anos 1980 a partir do Goa trance. Este estilo tem uma batida rápida, entre 135 e 165 batidas por minuto (bpm), além dos sons graves.

²³⁴ Disponível em: <http://www.pauloaguiar.com/videos.htm>> Acesso em 23 mai. 2009.

²³⁵ Dados da exibição em 12 jun. 2009.

²³⁶ Disponível em: <http://tvglobocaldeiraodohuck.globo.com/dancecomfly/2008/02/08/fly-estreia-o-seu-quadro-ensinando-a-danca-do-creu/>> Acesso em 23 mai. 2008.

No vídeo que ensina a dançar o Créu, Fly explica os passos iniciais e depois diz: “O Créu fica do seu jeito. O importante é botar energia. Agora, como você dança aí, não tem problema. E tem um detalhe, se errar, não tem problema”.

Em junho de 2008, no site do *Domingão do Faustão*, foi colocada à disposição dos internautas, a primeira aula do coreógrafo Sylvio Lemgruber, ensinando a dançar forró. A ela sucederam inúmeros outros vídeos ensinando outros ritmos que apareceram ao longo do quadro *Dança dos Famosos*.²³⁷

A lição que ensina como se dançar também é eficiente nos modos midiáticos que possibilitam diferentes experiências, diferentes modos de educar para a dança. Em primeiro lugar, por serem modos prazerosos, como o que, simplesmente segue o que a letra da música sugere. Ou com as máquinas de dançar nos *shoppings* ou nos tapetinhos domésticos em que luzes coloridas e um ambiente sonoro indicam onde colocarem os pés. Um modo bem diferente das sisudas lições na sala de aula de balé ou da frieza dos antigos manuais impressos.

Além disso, a mídia coloca à disposição um professor onipresente, disponível a qualquer momento, nos mais variados lugares (casa, trabalho, escola, shopping, entre outros). Um professor incansável, capaz de repetir a lições inúmeras vezes. Ao mesmo tempo esse professor é um professor que não interfere. As lições midiáticas são proferidas, mas pela não presencialidade de quem ensina, não há espaço para a orientação se a lição está sendo bem realizada, para a correção, para o ajuste. Dois desdobramentos podem surgir desta condição. O primeiro referente à indução ao erro ou à execução inadequada da coreografia por parte do aluno. O outro, referente ao fato de que, sem o olhar e o discurso censorador do mestre, o aluno ganha um grau de liberdade diferenciado. Essa condição permite ao aluno organizar estas informações e experimentá-las também do seu próprio jeito, além de exercitar-se e aplicar-se ainda mais, já que não há o olhar supervisor do outro, mas apenas o seu próprio olhar sobre si mesmo..

Outra condição que este contexto cria é o de possibilitar a comparação de lições e “mestres”. É com facilidade que se tem um repertório de lições de nomes consagrados

²³⁷ Disponível em: <<http://domingaodofaustao.globo.com/ENT/Colunas/0,,10393,00-PRODUCAO+FAUSTAO+DANCA+DOS+FAMOSOS+PRODUCAO.html>> Acesso em 23 mai. 2009.

a outros alunos que se arriscam a ensinar a dança que aprenderam, às vezes, mais eficazes na explicitação de como fazer essa ou aquela coreografia.

Mas há de se registrar que essas lições midiáticas pouca informação fornecem quanto ao corpo que dança e como que entender esse corpo pode ser importante para movimentá-lo, inclusive evitando lesões. Raras lições remetem à musculatura, articulações e ossos como informações fundamentais para execução da dança. Os passos e sua organização aparecem geralmente como informação privilegiada.

Neste processo de ensino há que se perceber também uma tendência a uma certa simplificação das coreografias, normalmente com movimentos mais esquemáticos e sem maiores complicações para quem deseja aprendê-los. Por um lado tal escolha traz empobrecimento coreográfico, reduzido a passos muito parecidos e privilegiando certas partes do corpo. Isso impede uma maior complexidade e riqueza de exploração de formas, velocidades, fluxos que o movimento poderia assumir. Por outro lado, isso amplia o número de pessoas que se arriscam a dançar, que se encorajam, que não desanimam frente a um suposto padrão corporal para se dançar. Esse aspecto é importante, visto que tensiona a forte tradição cultural em que apenas os virtuosos eram habilitados a poder dançar.

Lição 9: A dança faz da vida um permanente espetáculo

No *Pump it Up* na área de diversão de jogos eletrônicos dos *shoppings centers*, ao pisar no tapete luminoso, as caixas de som com luzes *neon* se acendem e quatro pequenos holofotes iluminam o jogador. “As cortinas se abrem” e o *show* pode começar. Ao redor, geralmente se coloca uma platéia atenta (sejam amigos, colegas ou curiosos que circulam pelo shopping). Em cena, a coreografia sobre um tapete luminoso que pisca, uma tela que projeta rápidas e coloridas imagens com instruções sobre onde, quantas vezes pisar, e com quais pés pisar, quando girar, tudo isso ao lado de uma potente trilha sonora. Um *show* intenso e de poucos minutos, logo sucedido por outro “astro” ou compartilhado simultaneamente por “astro(s)” na(s) máquina(s) ao lado.

Retomo a experiência das máquinas de dançar para ressaltar a outra lição que parece se configurar em relação à dança midiaticizada. A de que a vida é um espetáculo. Esta constante condição de dança ou para a dança parece fazer do cotidiano um eterno *show*. Para isso, uma estetização exacerbada passa a também fazer parte do cotidiano, além de inúmeras condições de realização, de vivência desse *show* diário e de tais condutas espetaculares ganharem relevância e significado. Um cotidiano habitado por sujeitos sempre prontos para entrarem em cena e dar início ao espetáculo ou deixar o espetáculo fazer parte das suas ações mais comuns e ordinárias.

Durante a exibição da novela *Dance, dance, dance* o espectador não precisava aguardar o próximo capítulo para assistir às coreografias ou arriscar os passos de dança, era só mandar um torpedo para o número anunciado e ele podia receber as coreografias em seu celular. O aparelho, que é carregado por milhões de consumidores, passa a ser também um aliado para a experiência de dança. No ônibus, no metro, na escola, na rua, em casa a dança midiática pode garantir em qualquer momento e em qualquer lugar, que o espetáculo não pare. E, além disso, essa dança conta com toda uma série de recursos para não deixar o *show* parar, valendo-se de recursos tecnológicos que envolvem desde o *design* do aparelho, aos recursos das telas, possibilidades sonoras e das inúmeras outras facilidades integradas, como a de armazenagem destas danças e também de distribuição destas danças para os outros usuários. Hoje, se pode ter o palco na palma da sua mão.

E, se não for suficiente apenas ter acesso ao *show*, é possível ainda, com o mesmo aparelho celular, produzir o seu próprio. Seja com imagens fotográficas ou mesmo de vídeo. A sua própria coreografia pode ser gravada e enviada a muitos “espectadores”. Esta lógica altera de maneira radical a perspectiva de se pensar a produção deste insistente caráter espetacular na vida cotidiana. Os sujeitos que a mídia tenta fabricar são sujeitos estimulados a não apenas acompanhar o *show*, mas também dele se inserir.

O *YouTube* também vem sendo um depositário desta tendência espetacular que envolve a dança. Contam-se aos milhares também os vídeos com coreografias disponíveis na internet para milhões de consumidores nos quatro cantos do mundo. E se o sujeito não quiser apenas brilhar na internet, pode gravar sua coreografia e enviar para o TVZÉ, que coloca na programação clipes de 30 segundos produzidos pelos telespectadores. A dança pode ser a forma de ganhar visibilidade inclusive num espaço

privilegiado em termos de audiência, como a televisão. Em exposição amadora de imagens na internet ou em inserções rápidas nos programas televisivos uma imensa quantidade de produções caseiras e domésticas passa a habitar o universo midiático de dança. Um dos participantes do TVZÉ, Tiago Cardoso, deixou seu depoimento quanto ao significado de tal experiência:

*eu apareci na TV.. mesmo q pagando mico../mas nem ligo kkkkkkkkkkkk/
APARECER NO MULTISHOW É MARA!!!/aparecer na TV ´não tem preço´/P.S.
acho q isso, esse reconhecimento, mesmo q bizarro.. eh oq me faz muito feliz.. eh
quando eu acredito q exista felicidade.../OBRIGADO MULTISHOW!!!!²³⁸*

Essas produções oscilam entre criatividade e banalidade, nas quais, muitas vezes, a qualidade coreográfica ou videográfica importa menos do que o ato de aparecer na mídia, de poder fazer parte do espetáculo não apenas como espectador. Como nos filmes musicais de Hollywood, o seu *show* deve continuar. Em casa, no *shopping*, na TV, na internet.

Se o desejo de participar do *show* midiático dançante é maior do que a exposição amadora na mídia, há ainda a oportunidade de sonhar em integrar um grande grupo musical, como estimulou a série da Warner Television brasileira, intitulada *The Search for The Next Pussycat Doll*, onde dançar era essencial para ser a escolhida. Neste caso, ainda que o padrão coreográfico fosse uma reprodução dos exibidos nos videoclipes, houve uma exigente qualificação das participantes como bailarinas. Para fazer parte do *show* era preciso dominar com destreza a arte da dança para poder concretizar seus sonhos de pertencer a um dos mais exitosos grupos musicais do momento, garantindo fama e dinheiro.

Nesta trama simbólica midiaticizada, uma ampla rede de artefatos e de circulação se instaura e avança na vida cotidiana. No caso do fenômeno *High School Musical(HSM)*, é possível dançar com os bailarinos virtuais do jogo de videogame baseado no filme, é possível colecionar as figurinhas do álbum que traz inúmeras cenas coreográficas do filme, é possível ir ao *show*, é possível brincar com as bonecas de Gabriella e Sharpay, é possível acompanhar a carreira solo dos astros do filme nos videoclipes da MTV ou mesmo nas outras produções que eles integram.

²³⁸ Disponível em: <<http://videolog.uol.com.br/video.php?id=372449>> Acesso em 29 mai. 2009.

Em relação às bonecas, é importante ressaltar o deslocamento que parece ocorrer no universo infantil do ato de brincar de bonecas. Com bonecas com o perfil como o do *High School Musical* (e similar em outras séries de bonecas como a Polly, que vem com guitarra, camarim, etc.) a função de preparar futuras mães é modificada para a de preparar futuras *performers*. As crianças não apenas embalam para dormir e dão comidinha, agora elas também simulam coreografias, canções e todas as atividades que envolvem o espetáculo: figurinos, maquiagem, luzes.



Figura 69: Bonecas das personagens Gabriella e Sharpay.

A data comemorativa mais privada, o dia do aniversário, igualmente não escapa dessa trama. Também é possível ter uma festa de aniversário tematizada com o *High School Musical 1, 2* ou *3*, incluindo bandejinhas, copinhos, *posters* e até mesmo bolo de aniversário. Os vínculos com a dança midiaticizada vão à mesa. O espetacularidade da vida dançantes continua também aí.



Figura 70: Kit para festa temática do HSM e bolo de aniversário

E, na hora da festa acabar, pode-se deitar e deixar seus sonhos serem embalados pelo filme, com o jogo de cama High School Musical. Até o ambiente privado do quarto e o ato de dormir podem integrar este circuito midiático dançante. Os lençóis podem ser como a cortina que encerra o ato final do espetáculo, mas que está pronto para recomeçar na próxima manhã.



Figura 71: *High School Musical*, embalando até mesmo os sonhos.

Para operar dentro da lógica flexível e variável do Império as estratégias de adesão devem atravessar a vida de cada um de ponta a ponta. A dança midiaticizada deve promover o show diário, seja em situações como a da higiene íntima, do aniversário, da escola, da igreja e até mesmo do sono de cada um. Tal estratégia se dá tanto com aquilo

que interpela constantemente em vários tempos e lugares, quanto no vínculo que a dança midiaticizada passa a ganhar quando está associada a situações privadas, como a hora de dormir, de se perfumar, de comemorar com os amigos, de estudar. Os apelos assim se revestem de afetos e simbologias pessoais.

A linha *Rexona Teens* oferece uma linha de desodorantes antitranspirantes desenvolvidos especialmente para as meninas. A linha *Dance* é indicada para aquelas meninas que gostam de “agitos”, baladas e música. No conteúdo do *site* a linha definida é “agito, balada, amigas e muita música. Para tornar essa combinação uma receita de sucesso, falta apenas adicionar *RTX Dance*. E dance com tudo”.²³⁹ Um dos vídeos publicitários que aparece no *site* mostra duas meninas dançando na cozinha, abraçadas a um liquidificador, enquanto aparece o seguinte *letrering*: “Dance com tudo”. Na última promoção da empresa, a vencedora ganhou um *notebook* cor-de-rosa e um kit de produtos da linha *Rexona Teens*.

Os discursos que envolvem o produto enfatizam a importância de se estar preparada para entrar na dança a qualquer momento. A dança midiaticizada deve dar as condições para promover, “patrocinar” o espetáculo, seja na hora da higiene íntima, do aniversário, da escola, das preces, do sono.



Figura 72: *Lay-out* da mais recente promoção *Arrasa no look e dance*.

No programa *Tribos*, apresentado por Daniela Suzuki, no canal Multishow, em julho de 2008, o foco eram os alunos de academias de dança que se preparavam para

²³⁹ Disponível em: <<http://www.rexonateens.com.br/site/produtos>> Acesso em 22 mai. 2009.

“dar um show na pista”.²⁴⁰ O depoimento de uma das alunas revelava que não apenas na pista ela estava pronta para dar seu *show*. Ela contou à apresentadora que ao estar passando na rua, uma certa ocasião, ouviu um tango e convenceu o namorado a arriscar passos em plena calçada.

Já o Atelier Corpo Santo se designa como uma empresa cristã com “um chamado e uma visão dados pelo Senhor para criar vestimentas para adoradores e ministros de Deus”.²⁴¹ A empresa produz roupas para “adoradores de dança”, bailarinos, grupos de coreografia e de *street dance*. Se as instituições religiosas já haviam percebido a possibilidade da dança como confissão, também passam a estabelecer um mercado de vestuário que midiaticamente ganha espaço. No site da empresa, são ofertados *collants*, calças, meias, tiaras, vestidos, além de DVDs com as danças praticadas. É preciso estar vestido adequadamente para a hora do espetáculo e ter a trilha à mão.

Este contexto cria um estimulante apelo ao ato de dançar, seja pelo gerenciamento de desejos, pela promessa de sucesso, pelo fascínio estético do cotidiano espetacularizado, celebrativo, festivo. A dimensão simbólica da dança midiaticizada está presente não apenas nas coreografias, mas em todo um conjunto de artefatos que alimentam e promovem esse estado de espetacularidade. Se por um lado isso parece incluir todos na mesma dança, homogeneizada, por outro, aponta para possibilidade de driblar as estruturas tradicionais de produção, circulação e consumo.

Esta espetacularização parece apontar para uma estetização constante e contínua da vida, o que estaria atrelado a tramas de uma ordem global que valoriza a performance e a encenação. Mas esta mesma condição pode estar indicando possibilidades de viver a vida como uma obra de arte, como já postulou a reflexão foucaultiana.

²⁴⁰ Disponível em: http://tribos.globolog.com.br/archive_2008_08_11_15.html> Acesso em 12 dez. 2008.

²⁴¹ Disponível em: <http://www.corposanto.com/quem.somos.asp>> Acesso em 12 dez. 2008.

Lição 10: Com a dança você vai “se dar bem”!

Para que as outras lições ganhem especial relevância, uma outra lição também entra na cartilha midiática da dança: *com a dança você vai “se dar bem”!* Com esta lição os apelos estimulantes para se dançar muito, muitas danças e sem parar parecem ganhar um potente impulso. Se os benefícios que a mídia apresenta incluem os benefícios que a arte da sedução pode trazer, eles não se esgotam aí e, ao contrário, se estendem aos mais diferentes campos, como o da política e o da religião. A dança na mídia está vinculada às mais variadas situações bem sucedidas seja com o êxito pessoal, financeiro e/ou social.

A mídia parece estar continuamente enfatizando a relação da dança com o sucesso, com a fama, com o dinheiro e com outras inúmeras vantagens e recompensas que redimensionam seu lugar no contexto cultural contemporâneo. Esta relação tanto é explícita, como na letra de diversas canções de videoclipes, em matérias de jornais e em diálogos de filmes, como é sugerida ao colocar os personagens que dançam se destacando, ou como dizem, “se dando bem”. “Se dando bem”, economicamente, socialmente, afetivamente. Essa argumentativa convocação que acena com inúmeras recompensas para quem dança aparece midiaticamente como uma eficiente forma de adesão e participação que a sociedade de controle exige. Programas como *So You Think You Can Dance*²⁴² enfatizaram esta lição ao reunir performances de salsa, *ballroom*, *hip hop*, *street dancing*, dança contemporânea, jazz, ballet e muitos outros estilos para concorrerem a um prêmio de 100 mil dólares. Além deste prêmio, o vencedor participava no *Celine Dion's Las Vegas Show* e levava o título de *America's favorite dancer*. Cabe ressaltar que, mesmo sem o programa ser exibido no Brasil durante suas primeiras temporadas, nem em Portugal, em inúmeros *blogs* e fóruns virtuais²⁴³ é possível verificar que muitos internautas acompanharam a produção pelo *YouTube*, empolgados com as conquistas que se pode chegar por meio da dança. As estratégias de

²⁴² *So You Think You Can Dance* é um reality show de dança dos Estados Unidos, exibido pela Fox Network e que já é também exibido no Japão, Canadá, Inglaterra, Austrália, Índia e Polônia. A série, que segue o *American Idol* teve sua estréia em 20 de julho de 2005. Só recentemente passou a ser exibido no Brasil pelo canal por assinatura People+Arts.

²⁴³ Disponível em: <<http://mariacookies.blogspot.com/2007/08/so-you-think-you-can-dance.html>> e <<http://realityshowsfordummies.freeforums.org/so-you-think-you-can-dance-t476.html>>. Acesso em 12 mar. 2008.

circulação e de captura desta lição revelam o complexo circuito simbólico da dança na mídia, no que se refere à produção e ao consumo. Um consumo que revela maneiras mais variadas do que modelos e esquemas simplificadores tentam dar conta. Tal ocorrência também reforça o argumento de que a trama de significados que a dança na mídia traz não pode ser entendida em produtos midiáticos isolados ou em apenas uma única forma de recepção. É no emaranhado de discursos e práticas que os sujeitos vão se constituindo frente às lições midiáticas de dança. E, nestas lições, os motivos para se dançar não param de ser apresentados.

No filme *Ela dança, eu danço*, é dançando que o rapaz do subúrbio, em reabilitação por delitos se enquadra novamente na sociedade e é também dançando que a garota órfã de pai de classe média alta consegue se destacar profissionalmente. É esta a ênfase em inúmeros filmes da produção atual.

Em *Como Ela Dança* (How She Move, EUA, 2007), depois da morte de sua irmã viciada em drogas, uma jovem estudante afroamericana é forçada a deixar a escola particular e retornar a seu antigo colégio, e será com a uma competição de dança de rua que ela conseguirá driblar seus problemas financeiros e até mesmo afetivos. É dançando que a protagonista de *HairSpray* faz com que uma gordinha seja aceita na mídia e, mais do que isso, que consiga a harmonia racial, colocando bancos e negros para dançarem juntos. Em *Vem dançar*, é com a dança que um grupo de delinquentes alcança fama e entra na ordem social. É com a dança que o garoto Billy Elliot, no filme homônimo, escapa do um futuro sem perspectiva, como o do pai e do irmão, que penam trabalhando numa mina de carvão, um lugar insalubre e que paga mal.



Figura 73: A dança aparece, em *Um paraíso havaiano*, como alternativa para uma vida melhor.²⁴⁴

Do Oriente também vem esta exemplar lição, presente na produção cinematográfica. O DVD do filme *Um paraíso havaiano* (*Hula Gâru*, Japão, 2006) já revela na sua capa como opera a lição que relaciona a dança ao êxito e sucesso: “através da dança elas conquistaram o coração de uma nação”. O enredo se passa no Japão da década de sessenta, que começava a substituir o carvão pelo petróleo, fazendo as tradicionais cidades mineradoras entram em declínio. Em uma pequena cidade, os diretores de uma mineradora local têm a idéia de desenvolver o primeiro vilarejo havaiano do Japão e para isso será fundamental que as garotas locais aprendam a dançar a *hula*.

A mídia enfatiza essas mudanças positivas também quando reafirma que tal relação operou em várias épocas. Em produções cinematográficas de caráter histórico, a dança é ferramenta indispensável para o êxito dos personagens, como em *Feira das vaidades* (*Vanity Fair*, EUA, 2004). No filme, Reese Witherspoon interpreta Rebecca Sharp, uma jovem humilde que depende de sua inteligência, malícia e sensualidade para subir aos mais altos degraus da sociedade londrina de 1820. É como protagonista de um inusitado balé oriental apresentado em meio a uma festa da corte que ela conquista o coração e os favores do rei George IV.

A mídia, repetidamente, vem apresentando um quadro otimista e positivo em torno da dança. Ao mesmo tempo em que supervaloriza a dança, também vincula significados que não lhe eram outorgados simplesmente ou não eram outorgados com tal ênfase. É desta maneira que ganham espaço nos produtos midiáticos discursos e práticas que reforçam o fato da dança ser também um território de afirmação masculina ou que a dança pode ser uma carreira promissora.

Se, por um lado, há um certo tom ufanista em torno desta lição, por outro lado, esta insistência na dança como uma via possível e positiva para os indivíduos se realizarem afetiva ou profissionalmente, estabelece um saudável contraste com o longo período com que as danças estiveram associadas a aspectos pouco valorizados pela sociedade. Vale lembrar que até metade do século XX, no Brasil, a profissão de

²⁴⁴ Disponível em: http://theliuqinblowszoultocoda.files.wordpress.com/2007/06/hula_girls2.jpg

bailarina, salvo no território do balé, era tão mal vista como a de prostituta. E a carreira de bailarino, especialmente no balé, costumeiramente associada pejorativamente ao homossexualismo.

Essa mudança contrasta de maneira mais aguda ainda com o discurso religioso de algumas décadas atrás, com ecos de uma Idade Média, que, na Europa, praticamente baniou e interditou as práticas de dança no mundo ocidental. Se cristianismo e dança apareciam juntos preponderantemente em discursos de interdição e condenação, novas construções de saber/poder atravessam esta relação no universo midiático contemporâneo. A dança passa ser uma produtiva estratégia para ganhar adeptos e “salvar almas”. O texto do site *Corpo Santo* sinaliza esta transformação:

Quero terminar com o Salmo 150 que diz: "Todo ser que respira louve ao Senhor. Aleluia!", A adoração com danças não é exclusiva de bailarinos e levitas, dançar é bailar, dança é movimento, antes de dançarmos com o corpo, dançamos com a alma. Basta um simples bater de pés e você pode tornar isso em dança, lembra do Sapateado? Portanto adore ao Senhor com sua dança!²⁴⁵

Em tempos de Império o universo simbólico da dança ganha defesa e promoção, na mídia. Em matéria do caderno *DonnaZH*, publicada em de 10 setembro de 2006, o título não apenas da matérias, mas da capa do suplemento era: *Se eles dançam eu danço*. O texto destacava que as aulas de dança de salão estavam mais populares do que nunca e lotam clubes e academias, além de apresentar os benefícios que tal prática oferece. Eram apresentando seis motivos para “cair na dança”:

- para arrasar na pista
- para se divertir
- para fazer companhia
- para manter a forma e relaxar
- para impressionar as gurias
- para espantar o sedentarismo

Nesta lição midiática, a dança é associada ao sucesso que pode se garantir executando passos na pista, assegurando diversão, companhia, melhorando a saúde e até mesmo o relacionamento social. “Além de se uma ótima atividade física, melhora o

²⁴⁵ Disponível em: <http://www.corposanto.com/materias.asp?Secao=Materias&SubSecao=7&chave=9>

humor e ainda influencia na nossa vida social. A turma por aqui forma grupinhos para sair e dançar”, declarou a praticante Ângela Galindo. É nestes insistentes discursos e práticas midiáticos que as lições de dança vão sendo proferidas.

Até mesmo se o objetivo é o de conseguir reformar o carro sucateado do pai, a dança pode ajudar meninas determinadas. O “carro” das irmãs Carine, 12 anos, e Sabine, 10 anos, foi construído artesanalmente há 20 anos por um mecânico de aviões, primo do pai das atuais proprietárias. Para ter o veículo reformado, as meninas tiveram que dançar no programa Caldeirão do Huck, junto com a Companhia Livre de Dança da Rocinha, uma coreografia da música “Nega Maluca”, interpretada pelo grupo *As Meninas*²⁴⁶.

Até mesmo a política está atenta a esta lição e, buscando “se dar bem”diversas figuras políticas vêm encontrando na dança uma aliada para sua imagem. O Prefeito José Fogaça, na ampla entrevista que deu ao principal jornal local de Porto Alegre durante a campanha, não escolheu uma foto sua em um churrasco (comida típica gaúcha), nem jogando futebol (popular esporte nacional), nem caminhando a beira do Lago Guaíba (um dos símbolos da cidade). Ele escolheu uma foto dançando com a filha. Não me arriscaria afirmar que tal escolha lhe garantiu a reeleição, mas arrisco sinalizar para o fato de como a dança vem recebendo uma dimensão simbólica importante inclusive nas estratégias políticas.

²⁴⁶ Programa exibido no dia 13/10/2007, em homenagem ao Dia das Crianças, exibiu o quadro especial o *Latinha Velha*, a versão infantil do *Lata Velha* – quadro que reforma automóveis. Disponível em: <<http://www.bemparana.com.br/index.php?VjFSQ1VtUXlWa1pqU0ZKUFVrZDRVRIZyV2xaTlZsSjBZMGhLYVZadVFsWlVWV2gzVkd4R1ZVMUVhejA9>> Acesso em 12 jul. 2008.



Figura 74: Na campanha para a Prefeitura de Porto Alegre a dança também é estratégica.

E tal investimento na dança como valor simbólico em alta na cultura contemporânea é também perceptível no mesmo jornal em matéria destacando com foto o seguinte acontecimento com Yeda Crusius: *Governadora dança valsa durante concerto da Ospa Yeda e o marido ensaiaram uns passos ao som de Contos dos Bosques de Viena*²⁴⁷. De maneira similar é o tratamento midiático para o Governador do Rio de Janeiro, Sergio Cabral, que também não perdeu oportunidade de revelar sua intimidade e desenvoltura com a dança. O governante “caiu na dança” na visita à favela de Vigário Geral, na zona norte, para assinar um convênio com o grupo AfroReggae. Tal atitude gerou inúmeras notícias nos *sites* brasileiros, com manchetes como “Cabral assina convênio de R\$ 1,5 mi e dança”.

²⁴⁷ Disponível em: <http://zerohora.clicrbs.com.br/zerohora/jsp/default.jsp?uf=1&local=1&newsID=a2339378.xml>> Acesso em 15 mar. 2009.



Figura 75: Cabral dançou e cantou com a banda músicas de Tim Maia e Jorge Ben Jor.²⁴⁸

O fenômeno não é apenas nacional. Barak Obama, presidente dos Estados Unidos, recebeu atenção não apenas no seu discurso de posse, mas também pela peculiaridade de passar em 10 bailes, depois da posse e mostrando-se um desenvolto “pé de valsa”, ao lado da primeira-dama. Tais destaques da imprensa indicam que os políticos estão atentos à lição: dançar para não dançar, na política também. E a mídia, disposta a não deixar passar em branco “alunos” tão aplicados. Ao mesmo tempo em que os políticos estão atentos à lição, a mídia faz disto material para reforçar tal lição, divulgando fartamente tais condutas de governantes.

O cenário midiático, ainda que eventualmente ataque certas danças, como o *funk*, como se verificou em 2003 com a bailarina Lacreia (Tomazzoni, 2005), o que parece predominar é uma carga simbólica que abona a dança na sociedade atual. A dança que pode garantir a liderança ou vitória no *Big Brother Brasil* também pode salvar almas e pode ajudar a garantir as vitórias políticas, seja nas urnas ou nas pesquisas de opinião.

²⁴⁸ Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/brasil/interna/0,,OI3447920-EI306,00.html>> Acesso em 14. Jan. 2009.

E esta lição ganha espaço em matérias de comportamento que se proliferam na mídia, acenando com os apelos aos benefícios que a dança pode garantir. A chamada de destaque na página de abertura *site* do provedor *Terra*, no mês de janeiro de 2009 orientava: “Homens: saber dançar é um passo certo para conquistar as mulheres.” O conteúdo da matéria começa com um imperativo: “Acredite.” E, complementa: “Você pode se tornar um homem melhor aprendendo dança de salão (e ainda fazer mais sucesso com as mulheres).”²⁴⁹ A lição é auto-referente: aprenda que aprender dançar fará de você uma pessoa melhor. A idéia que a mídia vem sistematicamente defendendo é de que por meio da dança podemos ser pessoas melhores. O processo de subjetivação vai sendo atravessado por este apelo. As lições de dança não apenas ensinam passos para o salão, mas vão também desenhando sujeitos de um certo tipo, orientando condutas, modos de ser e estar no mundo contemporâneo.

Até mesmo os manuais, atualmente vendidos até em bancas de revista, salientam essa lição. Em *Dança: bem estar e autoconfiança* (2008), o título já destaca antes mesmo dos passos a serem ensinados, os benefícios que a dança oferece. Na apresentação a autora sublinha: “Precisamos resgatar os prazeres e a vontade de dançar. Porque dançar faz bem para tudo, integrando corpo, mente e espírito... Dançar não tem contra-indicação. Na verdade, tem uma lista enorme de benefícios” (Ceribelli, 2008, p.7).

E, se alguém tinha dúvida desta lição, a mídia mais uma vez foi exemplar na sua demonstração. O concurso *Britain's Got Talent*²⁵⁰, no mês de abril, foi responsável pelo fenômeno midiático chamado Susan Boyle. A desempregada de 47 anos, do interior da escócia e sem maiores atributos de beleza, surpreendeu jurados e público cantando uma canção do musical *Os miseráveis*. Não demorou para que o vídeo virasse um dos mais acessados do *YouTube* e o talento de Boyle fosse conferido pelos quatro cantos do planeta, fazendo com que sua vitória fosse considerada garantida. Contudo, a final do programa não deu a vitória dada como certa a Boyle. Quem venceu o programa foi o Diversity Dance Group. A mídia mais uma vez ensinou: é com a dança que você pode “se dar bem”.

²⁴⁹ Disponível em: <http://beleza.terra.com.br/homem/interna/0,,OI3454356-EI7591,00-Ela+danco+eu+Danço.html>> Acesso em 18 abr. 2009.

²⁵⁰ *Britain's Got Talent* é um programa de caça-talento britânico, que é exibido no canal ITV, já está em sua terceira temporada e oferece um prêmio de 100 mil libras ao vencedor, além da oportunidade de se apresentar para a família real.

Capítulo 5

DESAPRENDENDO A DANÇAR

Comecei esta pesquisa de um lugar que, como já explicitarei, era o de quem teve na mídia uma porta para o mundo e para o conhecimento. Aprendi a dançar vendo televisão, descobri o fascínio dos musicais, a empolgação da *disco dance*, tive o estímulo de ser artista vendo um seriado na então rede Manchete, chamado *Fama*, e mesmo recentemente, com a internet, tive acesso a inúmeros materiais (vídeos, textos, entrevistas), especialmente da escassa área de dança contemporânea. Sim, de partida havia uma predisposição para perceber a maneira como a mídia vinha favorecendo lições de dança que ampliassem o acesso a uma diversificada oferta coreográfica, criassem novas oportunidades de valer-se dessa arte e redimensionassem, para melhor, as formas de se vincular à dança.

Essa tendência, contudo, não impediu que, no entendimento das estratégias de governo, eu fosse percebendo as não menos potentes forças de subjetivação midiáticas a partir da dança, as tentativas de controle que promovem a homogeneização e a banalização da dança. Foi nesta tensão que transcorreu esta pesquisa. Por um lado, mantendo-me atento para não reproduzir apenas os discursos fundamentalistas que condenam a mídia como vilã que liquidifica identidades, subjetividades, lutas, crenças, corpos. Por outro lado, cuidando para que minha experiência e mesmo paixão pelos filmes musicais, telenovelas, videocliques e internet não me furtassem de notar as tramas de saber e poder que envolvem a dança midiaticizada em prol de um processo de globalização ávido por consumidores e “seguidores” incautos. Enfim, fui buscando evitar a tendência de me agarrar a saberes e crenças que se afirmam com certa facilidade. Acreditar saber todos os passos é uma posição confortável e sedutora que pode impedir o sabor de outras cadências que o baile pode oferecer.

Neste sentido, alimentar-me com a perspectiva dos Estudos Culturais foi indispensável para me movimentar neste contexto e buscar compreendê-lo, sem a idéia de uma “grande teoria” que iluminasse meu objeto de pesquisa e permitisse descobrir

tudo que nele se ocultava. A complexidade da problemática de pesquisa exigiu a articulação de enfoques teóricos e metodológicos que possibilitassem compreender a condição pós-moderna e seu vínculo inseparável com as novas tecnologias. Isso sem perder a dimensão biopolítica que, no meu entendimento, deixaria toda a análise fragilizada, perdendo uma rara oportunidade de analisar os desdobramentos da dança e da mídia para além do discurso estético e tecnologicista. Foi assim que busquei construir um múltiplo e não menos rigoroso corpo teórico reunindo pensadores e pesquisadores que, de forma complementar, me ajudaram na investigação pretendida.

A partir dessas escolhas, optei por apostar na investigação da dança na mídia a partir das **lições**, o que me permitiu perceber o processo de configuração da **mídia** como um **dispositivo pedagógico** para a dança. Dessa maneira pude ampliar a investigação na direção das implicações da mídia na formação de **sujeitos dançantes**. O investimento nos corpos que dançam (ou que podem e devem vir a dançar) estabelece modos de subjetivação complexos, sutis, sedutores. Essas transformações não se restringem ao uso dos novos aparatos tecnológicos. Enquanto baila-se com e na mídia, vai-se constituindo certos tipos de sujeitos. Nestas danças e nestes jeitos de dançar, vão se “colando” sentidos culturais, instruções, orientações de condutas e comportamentos. E neste movimento, aprender dança vai se tornando uma importante tarefa cultural, cada vez mais valorizada.

Foi dessa maneira que busquei investigar e mostrar as lições de dança que a mídia vem configurando e suas estratégias de governo (ou desgoverno) dos corpos na pós-modernidade. Investimento que exigiu um árduo percurso, repleto de desafios. O primeiro foi de mapear o que chamei de *ocorrências de dança na mídia*. Assim, fui estabelecendo um *corpus* de pesquisa a partir da minha própria observação cotidiana: matérias de jornais, filmes, trechos de programas de televisão, videoclipes, conteúdo de *sites* e *blogs*. Estas ocorrências foram sendo registradas num diário de campo virtual, em inúmeros arquivos de texto, imagens e sons, em pastas que proliferavam no computador: comerciais de televisão, filmes recentes, filmes antigos, sites, blogs, programas de auditório, telenovelas, seriados, catálogos de brinquedos eletrônicos, entre muitas outras. Gradualmente busquei sistematizar esse material que revelou um volume intenso de dança no universo midiático, que crescia semanalmente, atualizando-se com muita rapidez.

A opção por não escolher um produto ou mídia para estudar mostrou-se pertinente. A dança na mídia revela um constante atravessamento de gêneros, suportes e linguagens de produção, modos de circulação e consumo que tornava quase impossível pensar no seu entendimento em separado. É tanta informação e tão rápida a circulação que é assim que somos interpelados, aos pedaços e por quase todos os lados. O lançamento de um filme ou de um novo programa de televisão costuma ser seguido e mesmo antecedido por reportagens em jornais e revistas ou em site específico do filme, aparece nos comentários de *blogs* pessoais, ganha comunidades no *Orkut*, aparecem trechos disponibilizados na rede e até mesmo podem se transformar em jogos de videogame. Este universo se configura num emaranhado de produtos e modos de distribuição que se relacionam, se alimentam ou mesmo se contrapõem.

Ia se desenhando, dessa forma, um circuito cultural no qual eu percebia singulares políticas dos corpos que dançam com e na mídia. Um circuito dinâmico e multifacetado que envolvia produção, consumo e representações que apontavam para uma complexa rede de relações de poderes e saberes. Um circuito com suas especificidades, criando e valendo-se de inúmeras práticas de dança e discursos sobre dança. Foi preciso estar atento a como se configura essa nova produção midiática de dança nas suas diferentes linguagens e suportes tecnológicos. A possibilidade de se ter um *close* de nádegas que rebolam ou um *slow motion* do sinuoso quadril que ondula estabelece outra experiência em relação àquele corpo que dança. Assim a experiência de dança é redimensionada ao ser praticada sobre um tapete luminoso que pisca, toca música e dá instruções de como conduzir a coreografia sob o foco de luzes e platéia. Essas experiências estabelecem um novo jeito de vivenciar a dança, um *ethos* de dança midiaticizada.

As lições de dança na mídia ganham, desse modo, um novo contorno, no qual visibilidade, performance e espetacularidade são elementos determinantes para estabelecer o que vai sendo “ensinado” e como se vai “ensinando”. A idéia tradicional de estudar a lição, associada a um ato penoso, ganha com a mídia um valor simbólico de divertimento e sedução. A função pedagógica se mantém, mas não é anunciada, nem explicitada, mas diluída num grande *show* no qual discursos e práticas vão buscando estabelecer condutas e comportamentos, convidando continuamente para entrar nesse *show*, e conseqüentemente, nos padrões que este *show* solicita.

E se essas lições mudam suas estratégias pedagógicas, também ampliam o seu alcance. As lições de dança midiaticizada possibilitam que sejam proferidas para uma audiência que extrapola qualquer idéia tradicional de uma sala de aula ou de uma sala de conferências. Discursos e práticas midiáticos em torno da dança são proferidos para a multidão espalhada pelo planeta. Os números revelam esta dimensão. *Shows* ou cerimônias assistidos simultaneamente em dezenas e centenas de países, por milhões de espectadores, milhões de espectadores nos cinemas, milhões de DVDs vendidos, milhões ou bilhões de internautas navegando na rede. As lições midiáticas potencializam não apenas na sedução de discursos e práticas, como também no número de participantes deste baile.

Além disso, foi possível reconhecer a multiplicidade de artefatos midiáticos que configuram estas lições. Nelas, a dança está presente e sensível às diferentes condições que cada tecnologia, linguagem e formato estabelecem para a dança na mídia, comecei a perceber quais eram então as práticas e discursos mais recorrentes neste universo e que tipo de “ensinamentos” quanto à dança estavam configurando. Com isso, não busquei esgotar as possíveis lições que estão presentes na mídia, mas mostrar as que parecem receber um maior investimento, seja pela quantidade, pela amplitude ou pela insistência na direção de certos sentidos culturais.

Fundamental para isso, além de uma imersão nas ocorrências nas quais ia “tropeçando”, foi um primeiro ensaio de análise sobre os manuais de dança ao longo da história, sobre o fenômeno Madonna e sobre a febre do *funk* na mídia. Esse primeiro exercício analítico possibilitou perceber de forma mais aguda algumas destas lições e as condições que as configuravam.

Foi assim que cheguei, num primeiro momento, a sete lições, que sinalizei no processo de qualificação da tese. Ao dar continuidade à pesquisa, percebi que uma destas lições se desdobrava em três lições. Dessa forma estabeleci dez lições centrais para investigar:

Lição 1 - Há uma dança sob medida para você

Lição 2 - Todo mundo deve entrar na dança

Lição 3 - Você pode dançar a toda hora e em todo lugar

Lição 4 - É preciso (re)mexer muito, sem parar

Lição 5 - Dançando, o corpo não mente

Lição 6 - A dança seduz

Lição 7 - Dança é festa

Lição 8 - Quer dançar? A mídia vai te ensinar

Lição 9 - A dança faz da vida um permanente espetáculo

Lição 10 - Com a dança você vai “se dar bem”!

De saída, eu percebia na mídia um investimento contínuo e multifacetado quanto à solicitação para que todos dance. E isso se dava a partir de uma série de discursos e práticas de dança na mídia que estabelecem as condições necessárias para tentar mobilizar as singularidades dispersas na multidão. A primeira condição que identifiquei foi a de uma ampla oferta midiática de tipos de danças. Uma oferta que acaba por também orientar para que cada um deva encontrar a(s) sua(s) dança(s). Uma oferta que ensina que existe uma dança sob medida para cada um. A mídia amplia seu repertório coreográfico para poder reafirmar que todos devem entrar na dança. Esta variedade dançante procura a adesão e/ou captura de todas as faixas etárias, todas as classes, todas as etnias, etc. É pelo corpo que se dá a estratégia de controle, não apenas de uma forma disciplinar, mas de múltiplas formas e possibilidades que possam cobrir a vida de cada um de ponta a ponta.

E a mídia vai mais longe, nos seus ensinamentos. Se podem surgir dificuldades de praticar ou assistir a dança “escolhida”, a mídia também orienta para as inúmeras possibilidades que a tecnologia oferece para superar tais obstáculos, numa variedade de espacialidades e temporalidades. As rotinas do sujeito, dessa forma podem ser cobertas, desde que acorda até durante seu sono.

Esta dança a que todos devem se entregar, por sua vez, deve ser contínua, intensa, vertiginosa. Há uma solicitação que, na dança, todo participante se (re)mexa muito. E esta solicitação não é consequência de todos entrarem na dança, pois se pode entrar numa dança calma, de pequenos movimentos, suave, mais intimista, com direito a eventuais pausas. Mas a mídia parece estabelecer uma solicitação por um constante desempenho corporal acelerado, extrovertido, exacerbado, ininterrupto. Num primeiro movimento me pareceu que a leitura implícita nesta estratégia era do corpo que se consome, que esgota suas forças. Mas, ao mesmo tempo, o caráter de descontrole que

tal ato prolongado de dançar ou o ato de dançar de forma acelerada promove, envolve uma tentativa de governo do desgovernável, que nem sempre é eficaz ou possível.

Esses corpos convocados a dançar e a dançar muito estão não apenas se consumindo de tanto dançar, mas também confessando segredos, numa lição midiática que enfatiza o fato de que o corpo que dança não mente. A dança se configura no espaço midiático como um discurso privilegiado mais verdadeiro do que o discurso verbal. E desta forma, as confissões dançantes vão se tornando uma importante maneira de governo e da interpelação de sujeitos comprometidos em um regime de verdade que tem na exposição e visibilidade do corpo sua consumação.

Mas o “conteúdo programático” das lições de dança na mídia inclui outros atributos que precisam ser reafirmados, como o de que a dança seduz. Esse atributo da dança não é novo, porém ganha nova força na dança midiaticizada. Isso aparece tanto na ênfase nos sensuais corpos femininos, de maneira geral, “turbinados” e requebrantes, tanto das estrelas da música *pop* como Madonna e Beyonce, como no da Mulher Melancia e, mais recentemente, no da Mulher Filé. A carne torna-se mais apetitosa com o *funk*, com o carnaval, com o hip hop. E não apenas a carne feminina que transborda de shortinhos e corpetes, mas também a masculina, de tórax e abdomens nus e calças justas que marcam volumes frontais e traseiros de bailarinos.

Se esses corpos fortes, malhados, turbinados são o “prato principal”, a mídia ainda serve aperitivos, abrindo espaço, ainda que mais reduzido - para esqueléticas lacraias em programas de auditório, gordinhas *sexys* no *YouTube*, garotas que se roçam em videoclipes e coreografias homoeróticas em *shows* televisionados ou que ganham versão em DVDs. Há uma estratégia de captura, de direcionamento do desejo possibilitado por estes corpos que seduzem dançando. Sob certos aspectos isso pode ser entendido como uma forma de “domesticar” o desejo, mas que se revelam escorregadios por entre as redes midiáticas de controle.

Se são muitos os contextos nos quais a dança aparece na mídia ou se são muitos os contextos associados à dança pela mídia, há de se perceber a lição que recorrentemente vem vinculando a dança à idéia de festa. Enquanto se preserva o caráter celebrativo dos corpos que se encontram para dançar, há uma clara tentativa de padronização, de controle de como a festa deve acontecer.

Outro conteúdo dessas aulas midiáticas de dança é auto-referente. Ensina-se que a mídia pode dar conta de ensinar como se comportar nesse baile todo. Nas tramas que envolvem saber/poder em tempos de Império, a mídia cria um forte aparato pedagógico que oferece inovadoras alternativas para quem se dedicar a estas lições.

E todo esse universo dançante deve fazer parte de um constante processo de espetacularização, apontando para uma estetização contínua da vida, o que estaria atrelado a tramas de uma ordem global que valoriza a performance e a encenação. A lição prescreve que a vida deve ser vivida como um espetáculo. Todo lugar, toda hora é hora de dançar. O cotidiano deve ser um eterno *show*. Para isso, uma estetização exacerbada passa a também fazer parte do cotidiano, além de inúmeras condições de realização, de vivência desse *show* diário e de tais condutas espetaculares ganharem relevância e significado. Um cotidiano habitado por sujeitos sempre prontos para entrarem em cena e dar início ao espetáculo ou deixar o espetáculo fazer parte da suas ações mais comuns e ordinárias.

Para dar especial relevo a todas as demais lições, a mídia procura vincular a dança às mais variadas situações bem sucedidas, seja associando a dança com o êxito pessoal, financeiro e/ou social. A idéia recorrente em inúmeros artefatos midiáticos é a de que por meio da dança podemos ser pessoas melhores, seja na esfera pessoal, econômica, social e até mesmo política.

É preciso compreender que essas lições não aparecem de forma isolada, mas se retroalimentam, se contradizem, estabelecem vínculos óbvios e outros absolutamente inéditos. A lição que educa para todos entrarem na dança, pode educar também para uma dança frenética e/ou educar para o corpo não esconder seus segredos enquanto dança. A dança que seduz, reafirma a festa e a espetacularidade e os benefícios da sensualidade dançante. Cruzamentos, atravessamentos e articulações fazem a força e o êxito dos discursos e práticas que a dança ganha na mídia.

As dez lições de dança que eu destaco nessa pesquisa, indicam, contudo a formação não apenas de alunos que conheçam a dança e saibam dançar, elas são lições que vão constituindo um certo tipo de sujeito. A dança na mídia permitiu perceber de que maneira a cultura contemporânea configura estratégias de gestão da vida hoje. Uma cultura que se coloca como um imperativo, sinalizando insistentemente para que cada indivíduo seja um sujeito do seu tempo. E, no caso, ser um sujeito do seu tempo parece

ser um sujeito dançante, pois é esse tipo de sujeito que na pós-modernidade parece capaz de ter mobilidade e vitalidade suficiente, atributos que são apresentados como indispensáveis para garantia de saúde, felicidade, prosperidade, conquista, sedução, *status* social, sucesso, trabalho, dinheiro.

O planeta mídia passa a ser um planeta dançante, permitindo perceber que, se o fenômeno da globalização começou a ser pensado pela economia, hoje exige ser pensado também no que se refere à política, à consciência, à comida e às práticas de si. A cultura se coloca, dessa maneira, como uma forma de penetrar, conforme salientou Hall (1997), em cada recanto da vida social contemporânea. E as estratégias de governamento na pós-modernidade passam a se valer com maestria desse recurso inesgotável e polimorfo, que é o da dança midiática. O Império parece ter aprendido bem essa lição e passa a operar, por meio do dispositivo pedagógico da mídia, de maneira muito efetiva na configuração dos sujeitos contemporâneos.

Com a dança, a mídia vai fazendo da celebração festiva do corpo uma alternativa de controle. Valendo-me que do que Foucault (1988) se deu conta quanto ao sexo, vejo que é possível pensar esta condição da dança na cultura midiática: a de uma dança que não se julga apenas, mas que se administra. Esse caráter gerencial é uma das facetas que a dança midiaticizada permite perceber.

Contudo, buscar compreender a dança na mídia, e as estratégias de governamento dos corpos, exige “admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência ou ponto de partida de uma estratégia oposta” (Foucault, 1988, p.96). Em meio à padronização de certos tipos de corpos e danças que proliferam há espaço para inventividade, inconformidade e desvios também.

Afinal, as improvisações dos concursos de *Pump it Up* vão além da mera mecanização de passos, resultando em complexas e criativas coreografias, ainda que realizadas em uma máquina. Nos videoclipes, por exemplo, há também espaço para obras criativas e instigantes, como *Praise You* (1998). Nele, o diretor Spike Jonze²⁵¹ resolveu encarnar a personagem fictícia de Richard Koufey, supostamente o líder de uma companhia de dança urbana denominada The Torrance Community Dance Group. O grupo reúne corpos nada padrão dos encontrados nos videoclipes, como uma senhora

²⁵¹ Cineasta que vem se destacando na produção de filmes dos Estados Unidos com obras irreverentes como *Quero ser John Malkovich* (Being John Malkovich, 1999) e *Adaptação* (Adaptation, 2002)

de meia idade, um *nerd* e senhores que parecem saídos de uma aula de ioga. Eles não reproduzem coreografias da moda, mas improvisam. E, além de tudo, dançam na calçada, incomodando os consumidores de uma fila para compra de ingressos. A coreografia é de extrema originalidade e faz uso da mídia para reafirmar outras formas de prazer para os corpos que dançam e até mesmo para questionar o consumo desenfreado das insistentes danças veiculadas na mídia. A vida, nesta performance, precisa parar para a dança e o performance até subverte os elementos espetaculares, ao optar por recursos “artesanal”. Além disso, o vídeo não circulou apenas em espaços alternativos e *cults*, mas inclusive ganhou três prêmios nos *MTV Video Music Awards*, e ainda três nomeações para o Grammy.

Perceber estas perturbações que surgem numa possível uniformidade da dança na mídia e nas suas lições é começar a se debruçar sobre questões como as de

que poderes é preciso enfrentar e quais as nossas possibilidades de resistência hoje, quando não podemos nos contentar em dizer que as velhas lutas não valem mais? E será que não estamos assistindo, participando da ‘produção de uma nova subjetividade’? As mutações do capitalismo não encontram um ‘adversário’ inesperado na lenta emergência de um novo Si como foco de resistência? (Deleuze, 1988, p.123)

A emergência de novos sujeitos parece ser uma condição inalienável de uma trama de saberes e poderes que se baseia na polimorfia, na flexibilização e na descentralidade. Aquilo que possibilita à sociedade de controle ter acesso a todos os recantos da vida social acaba possibilitando percursos multidirecionais e configurações heterogêneas. Isso poder ser observado quando no programa *Via Brasil*, exibido pela Globo News, em 29 jan. 2009, foi apresentado como o investimento cultural na dança fez com que um grupo de moradores afrodescendentes criasse, em 2005, em Vassouras (RJ), um grupo de jongo. O grupo nasceu para recuperar a tradição da dança que nasceu como forma de festejar e debochar dos senhores de café, e dele fazem parte crianças e senhoras de 70 anos. Não apenas a dança impulsionada pelos astros de grandes gravadoras ganham espaço e incentivo na mídia. O Império acaba criando estratégias para capturar, mas a mulditão também se vale da lógica do Império para afirmar, produzir, criar, legitimar.

É verdade que o capitalismo manteve como constante a extrema miséria de três quartos da humanidade, pobres demais para a dívida, numerosos demais para o confinamento: o

controle não só terá que enfrentar a dissipação das fronteiras, mas também a explosão dos guetos e favelas (Deleuze, 1992, p.224).

Pensar a multidão planetária, obriga-nos a pensar também no excedente, no incontrolável, do des(governável). Afinal, foi assim que a mídia que busca indicar condutas possibilitou que uma dança da periferia se projetasse e, mais do que isso, se legitimasse. A dança de rua está presente nos videocliques, em comerciais e em novelas não apenas no sentido de garantir produtos a um segmento consumidor. No site *Dança de Rua – Kokada B-Boy*, o destaque é a entrevista de Nelson Triunfo um dos pioneiros da dança de rua, que segundo o próprio site era “em muitos casos desconhecido de muitos praticantes do gênero”. A mídia serve, neste caso, para que uma dança de periferia possa socializar sua própria história, fortalecer seus vínculos e sua identidade. Além disso, são inúmeros os depoimentos em *sites*, *blogs* ou no *Orkut* de bailarinos de dança de rua que só puderam desenvolver sua técnica trocando fitas de vídeo-cassete com material dos grandes fundadores de estilos como *b-boiying*, *locking* e *popping*²⁵².

O baile midiático pós-moderno e as lições que nele se configuram estão repletas de ambigüidades geradas por discursos e práticas que fazem da mídia um poderoso dispositivo pedagógico. Tem-se um mercado cultural que precisa cada vez mais ampliar sua rede de consumidores e, para isso, oferece um número cada vez maior de produtos para dar conta da multidão globalizada. Este movimento promove o surgimento e divulgação de novas danças, de muitas matrizes coreográficas que ficavam à margem ou em redutos e guetos de menor abrangência. Para o bem e para o mal, esse processo acaba gerando o deslocamento de muitas danças de seus contextos originais e a combinação de elementos de várias danças, às vezes com vitalidade criativa, às vezes como uma simples colagem que reproduz estereótipos de uma pretendida fusão de culturas.

Mas outras ambivalências podem também ser percebidas na cultura pós-moderna. Se uma das lições de dança midiática estimula e até mesmo exige a aceleração contínua dos corpos se remexendo, uma série de iniciativas no mundo ganham espaço, contra o culto à velocidade, que fez virar *best-seller* o livro *Devagar*, de Carl Honoré, que ressalta até mesmo o movimento do *Slow-food* e do *Clube da preguiça*. Um movimento que, por sua vez, acaba gerando um novo mercado consumidor e novos

²⁵² Estilos de dança de rua considerados como as “raízes” dessa dança.

apelos que são apropriados pela mídia. Como apontou Sibilía (2008), talvez o fenômeno midiático esteja encarnando uma mistura inédita, ao mesmo tempo que promove a “explosão criativa” e uma extraordinária democratização, também promove uma eficaz instrumentalização das forças vitais, capitalizadas a serviço do mercado.

Percebo esse constante jogo de poderes em movimento, mas chego neste momento de finalização da tese acreditando no corpo fugidivo que transita por entre as malhas do controle midiático.

Qualquer um pode tentar capturar o vento, o mar, a terra, mas eles sempre serão mais do que podemos apreender. Do ponto de vista da ordem e do controle políticos, assim, a carne elementar da multidão é desesperadamente fugidiva, pois não pode ser inteiramente enfeixada nos órgãos hierárquicos de um corpo político (Hardt & Negri, 2005, p.251).

Mergulhar no universo da dança midiaticizada foi uma transformadora experiência para entender a dimensão política da dança na cultura contemporânea e reafirmar a tendência de constituir sujeitos dançantes na pós-modernidade. Em nenhum momento dessa pesquisa busquei esgotar o tema, reconhecendo que a dança na mídia está em constante fluxo com novas produções, estratégias de consumo, discursos e práticas que reafirmam ou contradizem-se.

Enquanto buscava finalizar esta tese, surgiam a *Dança do Vazamento*, campanha publicitária de tubos e Conexões Tigre; uma nova edição de *Dança dos Famosos*; o lançamento de novos filmes em que a dança aparece, como na cena final do vencedor do Oscar *Quero ser um Milionário* (*Slumdog Millionaire*, 2008) e da produção nacional *Como se fosse você 2*. Este fluxo até o momento parece ser cada vez maior. Contudo, o intuito de minha pesquisa foi o de dar início a um processo de investigação sobre uma problemática que não tem recebido a devida atenção, tanto nos estudos de mídia como nos estudos de dança. Reconheço que talvez eu possa ter perdido a possibilidade de aprofundar um ou outro aspecto que envolve esta problemática. Entretanto senti, desde o princípio, a necessidade inevitável de tentar mapear este universo e apresentá-lo, o que por si só já se demonstrou uma tarefa exigente e que me absorveu quase que por completo, gerando um grande volume de informações, descrições, análises e reflexões. Assumi essa escolha apostando que outros desdobramentos serão consequência deste começo.

Foi inevitável ainda, ao longo desse percurso correr alguns riscos no intuito de assumir que o modo que fazemos as coisas e as colocamos no mundo legitimam e

autorizam certas maneiras de sermos e estarmos no mundo. Eu vinha pensando isso há muito tempo em meu processo de produção de dança como coreógrafo e professor e, quando me deparei com a produção desta tese, não pôde ser diferente. Afinal, como podemos pensar em questionar um sistema, o Império, a mídia, se não somos capazes de transformar as meras ações que dependem de nós? E, nesse sentido, é que me aproximo da modernidade, com suas boas utopias (ainda precisamos delas), enquanto saboreio as conquistas de uma pós-modernidade que duvidou de tantas certezas dadas de antemão. Por isso busquei uma temática que me fosse cara, mesmo que pouco reconhecida no meio acadêmico. Por isso fiz um percurso delicioso e apaixonante, mesmo que com suas angústias. Por isso busquei uma escrita coerente com o tema e com meu perfil de pesquisador/artista, ainda que tenha sentido o peso das pedagogias que ainda ditam o que é ser culto e acadêmico e que operam como forte processo de subjetivação. Por isso me permiti talvez errar. Por isso quis estar atento à lição de Barthes (1988) e buscar: *um pouco de sabedoria e o máximo de sabor possível*.

Se eu não pudesse produzir uma tese que pelo menos tentasse tais ações, estaria nesse momento absolutamente frustrado. E, pelo contrário, é com muito prazer e a reafirmação de um certo otimismo quase perdido que concluo este processo. Um otimismo quanto à pesquisa acadêmica, quanto à dança como afirmação de singularidades e da mídia como um território de aprendizados não apenas nefasto, ainda que cheio de armadilhas.

Afinal retorno a Barthes, acreditando que me permiti dançar bastante neste percurso e me perder também nesta dança, já que

há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas surge em seguida uma outra em que se ensina o que não se sabe: a isso se chama procurar. Chega agora, talvez, a idade de uma outra experiência: a de desaprender, de deixar germinar a mudança imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos” (Barthes , 1988, pp.41/42).

Espero ter desaprendido bastante e ter deixado germinar imprevisíveis mudanças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Marise Basso. Natureza e representação na pedagogia da publicidade. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). *Estudos culturais em educação: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema...* Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2004. p. 143-171.
- AUGUSTO, Sérgio. *Esse mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras/Cinemateca Brasileira, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebalais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. England: Wesleyan University Press, 1987.
- BARTHES, Roland. *Lição*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.165-196.
- BERTAZZO, Ivaldo. *Cidadão corpo: identidade e autonomia do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1998.
- BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BONIN, Jiani. *Identidade étnica e telenovela*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001. 410 f. Doutorado (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- BOURCIER, Paul. *A história da dança no ocidente*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BUXÓ, M^a Jesús. “...que mil palabras”. En: BUXÓ, M^a Jesús; DE MIGUEL, Jesús M. (Eds.). *De la investigación audiovisual*. Fotografía, cine, vídeo, televisión. Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1999. p.1-22.
- CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: ed. Revan/UFRJ, 1995.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- CARLSSON, Sven E. *Audiviosual poetry or commercial salad of images?* Helsink, 1999. Disponível em: <<http://www.zx.nu/musicvideo>>. Acesso em 20 de nov. de 2004.

- CASETTI, Francisco di Chio Francesco. *Análisis de la televisión*. Barcelona: Paidós, 1999.
- CASTRO, Ruy. *Saudades do século 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CASTRO, Ruy. *Um filme é para sempre – 60 artigos sobre cinema*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CAMOZZATO, Viviane Castro. *Habitantes da cibercultura: corpos “gordos” nos contemporâneos modos de produzir a si e aos “outros”*. Porto Alegre: UFRGS, 2007. 182 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- CERIBELLI, Cinthia. *Dança, bem-estar e autoconfiança*. São Paulo: Editora Scala, 2008.
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1992.
- COSTA, Marisa Vorraber. *Estudos Culturais em Educação. Mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema...* Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2004.
- COSTA, Marisa Vorraber. Quem são, que querem, que fazer com eles? Eis que chegam às nossas escolas as crianças e jovens do século XXI. In: MOREIRA, Antonio Flávio; GARCIA, Regina Leite; ALVES, Maria Palmira (Orgs.). *Cultura, cotidiano e tecnologias*. Araraquara: Junqueira&Marin, 2006. p. 93-109.
- COSTA, Marisa Vorraber. A escola rouba a cena – um início de conversa. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). *A escola tem futuro? 2 ed.* Rio de Janeiro: Lamparina, 2007a. p. 11-21.
- COSTA, Marisa Vorraber (no prelo). Cartografando a gurizada da fronteira: novas subjetividades na escola. In: VEIGA-NETO, Alfredo; ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de; FILHO, Alípio Sousa (Orgs.). *Cartografias de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007b.
- COUTO, Edvaldo. Uma estética pra corpos mutantes. IN: COUTO, Edvaldo; GOELLNER, Silvana (Orgs.). *Corpos mutantes: ensaios sobre novas (d)eficiências do corpo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- CURRAN, James; MORLEY, David; WALKERDINE, Valerie (Comps.). *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós, 1998.
- DAL IGNA, Maria Claudia. *Há diferença? Relações entre desempenho escolar e gênero*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. 167 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- DAVIDSON, Donald. *Ensaio sobre a verdade*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- DELEUZE, Gilles. Post scriptum sobre as sociedades de controle. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1992. p. 219-226.
- DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: BALBIER, Etienne. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990. p.155-161. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.html>>. Acesso em 25 de maio de 2008.
- DU GAY, Paul et al. *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*. London: Sage, 1997. Trad. Leandro Belinaso Guimarães, Maria Cecília Braun e Maria Isabel Bujes.
- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- EWALD, François. *Foucault, a Norma e o Direito*. Lisboa: Vega, 1993.
- FABRIS, Eli Henn. *Hollywood e a produção de sentidos sobre o estudante*. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). *Estudos Culturais em Educação: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema...* Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2004. p.257-286.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia, máquinas de imagens e práticas pedagógicas. *Revista Brasileira de Educação*, São Paulo: Autores Associados, v.12, n.35, p.290-299, maio/jun./jul./ago, 2007.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.28, n.1, p. 151-162, jan./fev./mar./maio/jun, 2002.
- FISKE, John. *Television Culture*. London: Routledge, 1987.
- FISKE, John. Television: Polysemy and Popularity. In: AVERY, Robert K.; EASON, David (Eds.). *Critical Perspectives on Media and Society*. New York: The Guilford Press, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 10 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1990.
- FOUCAULT, Michel. Sobre a genealogia da ética. Uma revisão do trabalho. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault. Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p.253-278.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: o curso no Collège de France (1975-1976)*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (Orgs.). *Comunicação, cultura e consumo. A (des)construção do espetáculo contemporâneo*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005.

GARBIN, Elisabete Maria. Cultur@s juvenis, indentid@des e Internet: questões atuais. *Revista Brasileira de Educação*, n.3, p.119-135, maio/jun./jul./ago, 2003.

GEERTZ, Clifford. *O antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

GEHRES, Adrinana. *O que é que eu faço quando meus alunos e alunas só querem dançar como a Xuxa ou a Carla Perez ? Ou das posturas pedagógicas e da construção da identidade da criança e do adolescente diante das danças das mídias*. Disponível em: <http://educacaofisica.org/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=153&Itemid=2>. Acesso em 14 de jul. de 2007.

GERZSON, Vera Regina Serezer. *A mídia como dispositivo da governamentalidade neoliberal – os discursos sobre educação nas revistas Veja, Época e IstoÉ*. Porto Alegre: UFRGS, 2007. 289 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade pessoal*. Oeiras: Celta, 1997.

GIROUX, Henry A. *Os professores como intelectuais: rumo a uma pedagogia crítica da aprendizagem*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

GOLDENBERG, Mirian. Corpo e dominação masculina na cultura brasileira In: COCCHIARALE, Fernando; MATESCO, Viviane (Orgs.). *Corpo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005. p. 119-126.

GOODWIN, Andrew. *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

GOTTSCHALK, Simon. Postmodern Sensibilities and Ethnographic Possibilities. In: BANKS, Anna; BANKS, Stephen P. *Fiction and social research: by ice or fire*. London: Altamira Press, 1998. p. 206-226. Trad. Ricardo Uebel.

GREEN, Bill; BIGUM, Chris. Alienígenas na sala de aula. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 208-243.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v.22, n.2, p.15-46, jul/dez, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARA, Tony. Os descaminhos da nau foucaultiana: o pensamento e a experimentação. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p.271-279.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Império*. 8ª. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

HARVEY, David. *A condição Pós-Moderna*. Trad. Adail Sobral e Maria Estela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

- HOLANDA, Aurélio B. *Dicionário Aurélio Escolar da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.
- HONORÉ, Carl. *Devagar: como um movimento mundial está desafiando o culto á velocidade*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural: O Esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Ed. Objetiva, 2001.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- KEHL, Maria Rita. O eu é o corpo. In: COCCHIARALE, Fernando; MATESCO, Viviane (Orgs.). *Corpo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005. p.110-118.
- KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Trad. Ivone Castilho Beneditti. São Paulo: EDUSC, 2001.
- LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *O sujeito da educação: estudos foucaultianos*. Petrópolis: Vozes, 1994. p.35-86.
- LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana. Danças, piruetas e mascaradas*. Porto Alegre: Contrabando, 1998.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- LOPES, Maura Corcini; VEIGA-NETO, Alfredo. *Identidade, cultura e semelhanças de família: a contribuição da virada lingüística*. Texto produzido para publicação da Profa. Rosa Bizarro, da Universidade do Porto, em janeiro de 2007. (texto mimeo).
- LORITE GARCIA, Nicolas. *La observación casual: una propuesta para el estudio de las transformaciones socio-mediáticas*. Ponencia para el Encuentro Internacional de Investigadores de la Comunicación, Alaic, Santiago do Chile, 2000.
- LUFT, Celso P. *Dicionário gramatical da língua portuguesa*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1971.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2001.
- MALDONADO, Efendy. Produtos midiáticos, estratégias, recepção. A perspectiva transmetodológica. *Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, n.9, p.1-15, 2002. Disponível em <<http://www.uff.br/mestcii/efendy2.htm>>. Acesso em 20 de abr. de 2004.
- MARQUES, Isabel. Metodologia para o ensino da dança: luxo ou necessidade? *Lições de Dança*, Rio de Janeiro: UniverCidade, n.4. p.135-159, 2003.
- MARSHAL, James. Governamentalidade e educação liberal. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *O sujeito da educação: estudos foucaultianos*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Desencuentros de la socialidad y reencatamientos de la identidad. *Análisi*, México, n.29, p.45-62, 2002a.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Chile: Fondo de Cultura Económica, 2002b.
- MATA, Maria Cristina. De la cultura massiva a la cultura mediática. *Diálogos de la Comunicación*, Lima, n.50, 1999.
- MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no mundo – Indústria, política e mercado*. Estados Unidos. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- MILLS, Wrigt. *A imaginação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- MOMO, Mariângela. *Mídia e consumo na produção da infância pós-moderna que vai à escola*. Porto Alegre: UFRGS, 2007. 346 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- MONTEIRO, Mariana. *Noverre – Cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp, 1998.
- MORLEY, David. Populismo, revisionismo y los “nuevos” estudios de audiencia. In: Curran et al. *Estudios culturales e comunicación*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- NARODOWSKY, Mariano. *Comenius & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- NELSON, Cary; TREICHLER, Paula A.; GROSSBERG, Lawrence. Estudos culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação*. Petrópolis: Vozes, 1995. p.7-38.
- PAGLIA, Camille. *Personas sexuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PASI, Mario. *A dança e o bailado: guia histórico das origens a Béjart*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- PASSETTI, Edson. Anarquismo e Sociedade de Controle. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p.123-138.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital – ensaios de biopolítica*. Editora Iluminuras: São Paulo, 2003.
- PEREIRA, Roberto. Gruas vaidosas. *Lições de Dança 1*, Rio de Janeiro: UniverCidade, n.1, p. 217-240, 1999.
- PEREIRA, Roberto. *Eros Volusia: a criadora do bailado nacional*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- PIERCE, Charles S. *Semiótica e Filosofia*. trad. Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1993.
- PLATÃO. *As leis, ou da legislação e epinomis*. Bauru: EDIPRO, 1999.
- PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Ed. Unesp, 1996.
- PRIMO, Rosa. *A dança possível – as ligações da dança numa cena*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

- PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- RORTY, Richard. *El giro lingüístico*. Barcelona: Paidós, 1990.
- ROSE, Brian. *Television and the Performing Arts: A Handbook and Reference Guide to American Cultural Programming*. New York: Greenwood Press, 1986.
- ROSE, Nicolas. Inventando nossos eus. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p.138-204.
- SANTAELLA, Lucia. *(Arte) & (Cultura): equívocos do elitismo*. São Paulo: Cortez, 1995.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Uma história do corpo. In: SOARES, Carmen (Org.). *Pesquisas sobre o corpo: ciências humanas e educação*. Campinas: Autores Associados, 2007. p. 67-80.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- SBORQUIA, Silvia Pavesi; GALLARDO, Jorge Sérgio Peres. As Danças na mídia e as danças na escola. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Campinas, n.2, p.105, jan 2002.
- SCHMIDT, Saraí Patrícia. *Ter atitude: escolhas da juventude líquida – um estudo sobre mídia, educação e cultura jovem global*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. 200 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SILVEIRA, Alessandra. *A influência das danças da música televisiva na construção do repertório de movimentos em crianças de uma escola de Santa Maria*. Porto Alegre: PUCRS, 2003. 98 f. Monografia (Especialização em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Pontifícia Universidade Católica do RS, Porto Alegre, 2003.
- SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- STAM, Robert. Mikahil Bakhtin e a crítica cultural da esquerda. In: KAPLAN, Ann (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p. 149-184.
- STEINBERG, Shirley; KINCHELOE, Joe L. (Orgs.). *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- STOCKBRIDGE, Sally. *Music vídeo: questions of performance, pleasure and adress*. Sidney, 1987. Disponível em <<http://www.popcultures.com/articles/music.htm>>. Acesso em 20 de nov. de 2004.
- STRAZZACAPPA. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. *Cadernos Cedes*, Campinas, v.21, n.53, p. 69-83, abr. 2001.
- SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.

TOMAZZONI, Airton. *No embalo do videoclipe: a dança midiaticizada na televisão e a recepção pelo público adolescente*. São Leopoldo: UNISINOS, 2005. 304 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Centro de Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2005.

VEIGA-NETO, Alfredo. Coisas de governo... In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro, DPA, 2002. p.13-34.

VEIGA-NETO, Alfredo. Cultura, culturas e educação. *Revista Brasileira de Educação*, n.3, p.5-15, maio/jun/jul/ago, 2003.

VEIGA-NETO, Alfredo. Michel Foucault e os Estudos Culturais. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). *Estudos Culturais em Educação: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema...* Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2004a. p.37-69.

VEIGA-NETO, Alfredo. Nietzsche e Wittgenstein: alavancas para pensar a diferença e a pedagogia. In: GALLO, Silvio; SOUZA, Regina Maria de (Orgs.). *Educação do preconceito: ensaios sobre poder e resistência*. Campinas: Alínea, 2004b. p.131-146.

VEIGA-NETO, Alfredo. Dominação, violência, poder e educação escolar em tempos de Império. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p.13-38.

VÉRON. Eliseo. Esquema para el análisis de la mediatización. *Diálogos de la comunicación*, Lima: FELAFACS, n.48, out., 1997.

VILLAÇA, Nizia; GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. Marcos G. Montagnoli e Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1994.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna. Dos riscos e dos ganhos de transitar nas fronteiras dos saberes. In: COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Isabel Edelweiss (Orgs.). *Caminhos investigativos III: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 45-68.

XAVIER, Maria Luisa Merino. *A construção da categoria aluno: processos de inclusão, disciplinamento e subjetivação*. Projeto de Pesquisa. Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

