

Dança e Cultura Pop

Odailso Sinvaldo Bertéⁱ

Resumo

Este estudo emerge com uma experiência artístico-pedagógica e reflete acerca da possibilidade de articular processos de ensino e criação de dança com imagens da cultura pop. A cultura pop pode ser compreendida como um nicho das chamadas pedagogias culturais, afeita a cativar os afetos dos corpos, possibilitar-lhes experiências de prazer e estimular, de diferentes modos, sua percepção e atuação no mundo. Trabalhar com tais elementos provindos das vivências dos estudantes constitui um desafio crítico e provocativo para o ensino de artes em geral e de dança em particular na contemporaneidade.

Palavras chave

Corpo, Dança, Cultura Pop, Imagem, Madonna.

Dance and pop culture

Abstract

This study emerges with an artistic and pedagogical experience and reflects on the possibility to articulate processes of teaching and creating dance with pop culture images. Pop culture can be understood as a niche of the so-called cultural pedagogies, accustomed to captivate the affections of bodies, enabling them to pleasure experiences and stimulate, in different ways, their perception and action in the world. Working with such elements coming from the living experience of the students is a critical and provocative challenge for arts teaching in general and particularly for dance teaching in contemporaneity

Key words

Body, Dance, Pop Culture, Image, Madonna.

Afetos que movem reflexões

No primeiro semestre do ano de 2013, organizei e realizei, junto com cinco jovens dançarinos, um processo criativo-pedagógico em dança que funcionou como grupo focal de minha pesquisa de doutorado (BERTÉ, 2014) em Arte e Cultura Visual. Nesta experiência, realizada no Centro Cultural Cara Vídeo, cidade de Goiânia/GO, criamos uma coreografia intitulada "Afins e Afetos", apresentada no final do processo, em 28/06/2013, no mesmo local. Afeito aos procedimentos de criação da coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009) – que fazia perguntas para estimular seus dançarinos a criar – iniciei o referido processo criativo propondo o seguinte desafio aos participantes: "Traga algo do seu dia a dia que lhe afeta". Entre os diferentes objetos e situações de vida, trazidos e compartilhados, Mayara, uma das dançarinas, trouxe uma camiseta estampada com a imagem da cantora pop Madonna. Ao trazerem seus objetos e situações de afeto para a

aula de dança, cada um foi convidado a compartilhar sua história como esse objeto. E Mayara assim relatou:

[...] quando o Oda pediu para trazer algo... Aí, eu fiquei pensando [...] bom, vou levar uma coisa que me afeta em muitos sentidos: Essa blusa da Madonna. Pensei até que é meio clichê, todo mundo sabe que eu gosto dela, e trazer uma coisa da Madonna... Bom, enfim... Essa blusa, primeiro, ela me afeta porque quem me deu foi uma pessoa especial. Segundo, porque eu passei muitos momentos especiais com ela. E terceiro, porque é a Madonna, alguém que me inspira, me afeta, sei lá... Não sei explicar direito com palavras. Tenho uma total admiração por ela. Ela me inspira de uma maneira mágica. E isso, assim, eu me orgulho de ser fã dela... Não tenho muita coisa pra falar, fico sem palavras. Mas é isso, ela me afeta muito. Então sempre que eu vejo, eu lembro de algo muito especial... É isso. (BERTÉ, 2014, p. 225).

Mesmo com o receio de parecer um clichê, Mayara ousou trazer uma camiseta com a imagem de Madonna estampada, pois, além de recordar alguém especial, tratava-se de um artefato representativo de sua admiração pela cantora. Quando Mayara diz: “*Pensei até que é meio clichê, todo mundo sabe que eu gosto dela, e trazer uma coisa da Madonna...*”, denota insegurança em relação à sua atitude, à possibilidade de que o objeto fosse considerado comum e quem sabe até ridicularizado pelos demais. O “clichê” do qual ela teve receio pode ser sinônimo de algo trivial, banal, vazio de sentido por tratar-se de uma relação fã/ídolo, uma artista pop, um produto da chamada cultura de massa. Os demais alunos haviam trazido, entre outras coisas, questões sobre ansiedade, a obra shakespeariana Hamlet, um familiar (uma das dançarinas trouxe a própria irmã), escolhas que podem ser vistas, num contexto filosófico, educacional e artístico, como mais relevantes do que uma camiseta com a imagem de Madonna – apenas “um tema, uma imagem, [...] ícone da cultura de massas” (FERNANDES, 2010, p. 232).

Ao expressar seu receio de que sua escolha pudesse parecer um “clichê”, ao declarar a cantora Madonna como artista que admira e o quanto se orgulha de ser fã dela, Mayara me leva a refletir com Shusterman (1998) acerca da “difamação da arte popular ou da cultura de massa” (p. 99). O autor argumenta que, entre as críticas que ambas recebem – arte popular e cultura de massa –, está a compreensão de que não podem “lidar com as realidades profundas e com os problemas reais da vida” (p. 120), porque distraem as pessoas “com um mundo escapista de pseudoproblemas, soluções fáceis e clichês” (idem). Dando continuidade à argumentação, Shusterman ressalta que críticos como

Adorno e Broudy, em contraste com os conteúdos e a suposta complexidade das artes maiores, enfatizam que, em razão de seu interesse no grande público, a arte popular trabalha apenas com “imagens claras” facilmente identificáveis, “estereótipos tediosos e clichês vazios” (p. 123). Martins e Sérgio (2012), em sintonia com os argumentos de Shusterman, chamam atenção para o modo como concepções provindas da alta cultura e também da cultura folk menosprezam a cultura de massa como “consumidora de fórmulas sensacionalistas, vulgares, pobres”, por meio das quais, “a massa se conformaria com o consumo de clichês industrialmente globalizados” (p. 136).

Madonna é uma artista, conforme destaca Fernandes (2010), presente de forma “intensa, constante e [...] diversificada na cultura popular, através dos mais variados meios de comunicação” (p. 97). Segundo este autor, diferentes artefatos culturais como discos, livros, videoclipes, DVD’s, filmes, roupas, turnês/shows, websites, programas televisivos e radiofônicos, ensaios fotográficos, campanhas publicitárias, fã clubes, revistas, jornais, estudos acadêmicos, entre outros meios, são mecanismos técnicos a formar “um exército multimídia que mantém a artista presente nos mais diversos veículos da indústria cultural” (p. 48), estruturada e voltada para uma sociedade contemporânea globalizada, consumidora, inserida no ciberespaço.

Adorno e Horkheimer (2006), em sua crítica à cultura popular e de massa – vista por Eco (2001) como crítica apocalíptica – afirmam que os produtos da indústria cultural, filmes e outros, tendem a recorrer “malignamente ao puro absurdo – ingrediente legítimo da arte popular, da farsa e da bufonaria” (p. 113). Contrastando suas críticas sempre com exemplos que correspondem às belas artes e à alta cultura, estes autores dão a ver que os artefatos e produtos da cultura popular e de massa constituem uma traição ao “verdadeiro estilo” (p. 105), uma ameaça, uma “barbárie estética” (p. 108) que em vez de perpetrar a identidade verdadeira da arte, “as criações do espírito” (idem), se voltam para exigências sociais, gostos do público, distribuição massiva alicerçada na reprodutibilidade técnica.

De acordo com Fernandes (2010), a forte influência exercida por Madonna se dá no contexto de uma sociedade mediatizada por (tele)visualidades, audiovisuais e estratégias performativas inseridos num mundo tecnológico produtor e transmissor de infinitas imagens. Numa relação de proximidade está a visão de Debord (2011) acerca da sociedade do espetáculo, na qual “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (p. 14). Nesse cenário ininterrupto,

de criação, modificação, reprodução, venda e consumo de imagens passíveis de serem captadas, idolatradas e esquecidas, Madonna (re)constrói constantemente sua fama. Fernandes (2010) relata que, recorrendo a diferentes mídias, meios técnicos e imagens, a cantora “transmite, a cada época, aspectos diferentes dos anteriores, que [...] se tornam parte do seu historial artístico” e que mediam inúmeras formas de relações entre sujeitos (p. 232). Para Fernandes, isso a constitui “como um dos maiores ícones da cultura pop contemporânea” (p. 231).

Adorno e Horkheimer (2006) não poupam esforços para enredar uma visão pessimista, trágica e apocalíptica direcionada à condenação da arte popular e da cultura de massa. Uma espécie de “caos cultural” (p. 99), é a maneira como estes autores descrevem os males e a depredação da cultura e da arte causados pela “indústria cultural”, um conjunto de mecanismos do capitalismo no qual o “efeito, a performance tangível e o detalhe técnico” predominam “sobre a obra” de arte que outrora fora “veículo da Ideia” (p. 104). Para eles, a indústria cultural é a “indústria da diversão” (p. 112) e o entretenimento a estratégia por meio da qual se controla os consumidores produzindo, dirigindo e disciplinando suas necessidades. Eles adensam, ainda, o palavreado apocalíptico ao dizerem que “o pão com que a indústria cultural alimenta os homens” é a “pedra da estereotipia” (p. 123) e os “clichês ideológicos” (p. 118). Como se o cotidiano fosse algo deplorável, Adorno e Horkheimer complementam sua crítica dizendo que a indústria cultural promete “a fuga do cotidiano”, todavia, como ela própria rapta o sujeito, ao mesmo tempo em que promete-lhe a fuga, volta a oferecer-lhe “como paraíso o mesmo cotidiano” (p. 117).

Ao trazer para a aula de dança e para o processo criativo a imagem de Madonna estampada em uma camiseta, como elemento do cotidiano que lhe afeta, Mayara acende ideias instigantes que tocam seus afetos enquanto admirador do trabalho de Madonna. Ela deflagra, também, questões sobre difamações da arte popular/cultura de massa em relação ao lugar da arte em tempos em que a reprodutibilidade técnica possibilitou uma espécie de democratização da experiência estética, conforme a potente argumentação de Benjamin (2012).

De acordo com Benjamin (2012), “a reprodução técnica [...] pode aproximar do receptor a obra” (p. 182) substituindo a existência única dos objetos artísticos por uma existência massiva, indo ao encontro do espectador de modo descentralizado, sem as ostentações cultuais erigidas na tradição ocidental, branca e cristã. Para o autor, esses movimentos

de massa provocam abalos na tradição no sentido de que empalidecem a autoridade, a autenticidade e a aura da obra de arte. Os valores de culto e durabilidade da obra de arte têm sua supremacia diminuída, pois, em vez de continuar sendo apreciada e contemplada em espaços específicos, passa a ser exposta, espalhada e replicada pelo mundo, rompendo convenções e formatos privilegiados pelas belas artes, pela estética e pela filosofia clássicas e modernistas.

Je suis l'art (Eu sou a arte)

Nessa perspectiva, esgarçando as fronteiras da arte, recorro de uma frase dita pela cantora Madonna nos bastidores de sua turnê "The Confessions Tour" (2006), que, a meu ver, acresce elementos nesta discussão em torno de possíveis profanações, usos de imagens e seus modos de reprodução, em contraste com as belas artes e alta cultura. No registro feito para o *making of* do DVD da referida turnê, Madonna conversa com um dos dançarinos sobre arte. O dançarino, ao expressar seu gosto de ver, contemplar e admirar a arte, ouve de Madonna o seguinte: "*I like to be the art. I am the art. Je suis l'art*" (Eu gosto de ser a arte. Eu sou a arte. Eu sou a arte). Madonna, uma cantora pop - vista como ídolo da cultura de massa, produto da indústria cultural -, ao se intitular, ela própria, como arte, pode ferir os brios de críticos que argumentam a partir de visões apocalípticas, ferrenhos ao enaltecer a alta cultura em detrimento da imagem, da arte e cultura populares.

Madonna é vista como uma artista, termo que lhe pode ser bem aplicado, caso se entenda arte como sinônimo de mercadoria. Madonna é um claro produto industrial, como os carros que são fabricados em série na mítica cidade de Detroit onde ela nasceu e viveu até se tornar aquilo que, sem desmontar o mito, chamam "rainha do pop". Madonna não é arte, contudo, no sentido de produto insubmisso à sua transformação em mercadoria. Ela é pura e explicitamente mercadoria. Ninguém pode lhe objetar a falsidade. Quem pergunta se ela é arte está equivocado quanto ao estatuto da questão. (TIBURI, 2009, p. 03).

O comentário de Tiburi (2009) reforça o célebre clichê dicotômico 'arte x mercadoria', resguardando a primeira a um patamar superior ao mesmo tempo em que relega a segunda a uma condição inferior e, portanto, desprezível, atitude que revela afinidades com as críticas de Adorno e Horkheimer (2006). Diante de críticas apocalípticas que enlevam a alta cultura em detrimento da cultura popular e de massa, enaltecendo a primeira com valores de autenticidade artística e situando a segunda como sinônimo de

coisa comum, a fala de Madonna "Je suis l'art" (Eu sou a arte), pode ser vista como um tipo de afronta, uma imagem de ironia e picardia em relação às críticas que contrapõem arte e mercadoria. A imagem metafórica da fala de Madonna provoca possibilidades de interpelar o "estatuto da arte" bem como sua pretensa "insubmissão a tornar-se mercadoria" conforme postulam Adorno e Horkheimer (2006) e, de modo quase discipular, Tiburi (2009).

Como propõem Martins e Sérgio (2012), compartilho da afirmação de que a cultura visual é um campo de estudos que "rechaça distinções entre cultura superior e inferior que privilegiam o estudo de objetos reconhecidos como parte integrante das belas artes" (p. 138). Para os autores, ao buscar compreender a dimensão cultural das experiências visuais com ênfase no ver e ser visto, este terreno de pesquisa e ensino, criações e críticas, "abre-se ao estudo e análise de objetos, práticas e aspectos da vida cotidiana, incluindo aqueles da cultura midiática, anteriormente e, com frequência, ignorados" (p. 139). Em consonância com a proposição destes autores, de que a "cultura visual trata as imagens – de arte, de informação, de publicidade, ficção, entretenimento – sem hierarquiza-las" (idem), percebo na atitude de Madonna (como ídolo da cultura de massa), ao considerar-se, ela própria, arte, mais uma de suas imagens contraditórias, provocadoras e irreverentes. Imagem que, a meu ver, personifica a arte trazendo-a para a ação corporal como coisa viva, móvel e semovente; tenciona e borra a pretensão da alta cultura ao distinguir arte de mercadoria; deflagra a picardia dos produtos populares e de massa ao infiltrarem-se em diversificados ambientes e cotidianos culturais e possibilitarem diferentes formas de experiências estéticas, afetivas e prazerosas.

Como destaca Shusterman (1998), "a difamação da arte popular ou da cultura de massa" é um dos "raros casos, onde reacionários de direita e marxistas radicais se dão as mãos por uma mesma causa" (p. 99). Este autor ainda comenta que, para Adorno e Horkheimer, a arte popular "degenera-se em mera mercadoria", "negócio", "indústria", perdendo, assim, sua "autonomia artística" e caindo numa subserviência aos valores socioeconômicos (p. 134). Próximo da reflexão de Martins e Sérgio (2012), percebo que críticos da cultura popular e de massa, embora fundamentados, parecem, por vezes, não se dar conta de que "o mundo das artes" não é "uma bolha ascética livre do assédio e das garras do capitalismo" (p. 142). O mundo das artes é e se dá no mesmo mundo/contexto/sociedade onde corpos e corporações culturais, econômicas, educacionais, religiosas, estão inseridos. Continuar supondo ou afirmando um patamar elevado/distinto para a arte, em detrimento dos demais artefatos culturais e suas formas

de proporcionar experiências estéticas, é uma postura desconexa e desatenta com a vida, o contexto, os movimentos e práticas humanos.

Para Martins e Sérgio (2012) as relações entre arte e capitalismo são bem mais intensas do que críticos e defensores da alta cultura parecem dispostos a aceitar. Apoiados nas ideias de Storey (2003), os autores argumentam que a autonomia das artes, frente à Igreja e ao Estado, se tornou possível no momento em que a estrutura em torno da literatura, da pintura e da música foi articulada em consonância com os princípios da economia de mercado. Com Martins e Sérgio entendo que expor e questionar as falácias do discurso da arte e sua suposta superioridade, possibilita perceber o papel e função desses argumentos, críticas e falas, por vezes adornados com rigor discursivo. Esses argumentos e discursos podem agir como aliados de critérios mercantis, “como promotores de consumo, não do consumo de massa, mas, do consumo de elite”, visto que, a “alta cultura modernista deve sua própria existência ao sucesso da economia de mercado capitalista que ela tanto despreza” (p. 142).

Para Shusterman (1998), adensando esta reflexão, os críticos e detratores da cultura popular e de massa, cegos e obedientes “à estética modernista e vanguardista da originalidade” (p. 122), transformaram em critérios gerais de importância e significação princípios como durabilidade, criatividade, originalidade, autonomia, valores de estilo, forma e conteúdo. Desse modo, imagens, ações e produtos culturais que esses critérios de avaliação não alcançam, não conseguem definir, sistematizar e/ou enjaular, não são considerados arte, mas, apenas outra coisa, algum tipo de artefato cultural, mercadoria, clichê. Objeto efêmero e estereotipado destinado a alienar, divertir, entreter, despertar desejos, sensações e prazeres falsos e ilusórios, como se aquilo que consideram arte assim não o fizesse.

Martins e Sérgio (2012) argumentam que diferentes estudiosos do campo da cultura visual têm defendido e reconhecido a multiplicidade de modos como imagens e artefatos visuais afetam nossa vida cotidiana produzindo inestancáveis formas de expectativa e contradição. Nesse sentido, diversificadas práticas culturais no contexto pós-moderno, conectadas a avanços tecnológicos/digitais, configuram novas tessituras de relações. Os autores ressaltam a ênfase epistemológica deste campo de estudos nas “relações entre os artefatos da cultura visual, os relatos visuais construídos pelos que os vêem e os conceitos elaborados a partir dessas relações” (p. 133). Mais do que as próprias imagens ou seus contrastes com os excludentes princípios do estatuto da arte, importam as

relações que os corpos estabelecem com os diferentes artefatos culturais, sejam eles vistos como imagens artísticas, imagens técnicas, mercadorias, clichês, imagens da Madonna da cultura pop ou das Madonas da história da arte e/ou cultura dominante.

Diferentemente das posições apocalípticas e pessimistas de Adorno, Horkheimer e Tiburi, entre outros, Benjamin (2012) destaca que “a difusão e intensidade dos movimentos de massas” possibilitaram às “coisas ficarem mais próximas”, de maneira que a “cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, [...] na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução” (p. 184). Artistas, trechos de suas intimidades bem como suas criações, passaram a habitar e compor nossos cotidianos culturais de maneira intensa, visível e próxima. Como observa Benjamin, “seja sob a forma da fotografia, seja do disco”, no rádio, revista, cinema ou televisão, os artefatos culturais das artes têm se aproximado dos corpos, “a catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto” (p. 182). O mais simples sujeito que antes não era tão afeito à arte ou que não tinha acesso aos bens artísticos, por meio do processo industrial-tecnológico e seus mecanismos de reprodutibilidade, ouve música, assiste filmes, vê/usa/consome imagens, realizando diferentes formas de experiências estéticas.

A aceleração com que o processo industrial-tecnológico hoje propaga seus meios e feitos, usando de estratégias como o ciberespaço, torna ainda mais veloz e eficiente a reprodutibilidade que, em milésimos de segundos pode espalhar diversificados dados, músicas, imagens e informações em todos os cantos do mundo. Assim como Mayara, que tem sua cantora predileta estampada numa camiseta, hoje podemos comprar exemplares de obras da pintura em reproduções ou, ainda, exemplares de obras do cinema, da música, dança e teatro em DVD e levá-las para casa, ou mesmo fazer download deles na web. No ciberespaço, músicas de cantores – dos clássicos aos populares – podem ser ouvidas, compradas ou gratuitamente adquiridas. Nesse ambiente, videocliques de cantores pop dividem espaço e disputam nossos olhares e ouvidos com sites que permitem visitas virtuais a museus, entre outros que dão a ver, de dentro de nossas casas e com poucos cliques, concertos, espetáculos de dança e de teatro.

Como comenta Fernandes (2010), a inexistência de uma imagem única, mas de imagens irregulares, contraditórias e antagônicas do ícone pop Madonna, possibilita refletir sobre os modos como as sociedades contemporâneas estão “inseridas num mundo fundamentado em imagens” (p. 17). Esse processo que envolve corpos e imagens,

experiências de ver e ser visto, necessidades e possibilidades de possuir os objetos artísticos por meio de imagens, cópias e reproduções, gera celebridades, heróis, estrelas, personalidades e artistas por vezes inalcançáveis, mas, próximos o suficiente para permitir identificações por parte do público bem como representar anseios e aspirações de um coletivo de indivíduos. Conforme prossegue Fernandes, as celebridades “emergem em série e necessitam da exposição ao limite de sua imagem como fonte de sua existência” (p. 20). Madonna e tantas outras personalidades tornam-se objetos cultuados por meio da ampla exposição de sua imagem, pela “fabricação técnica dos seus visuais, das suas atitudes, da sua vida privada” (idem), garantindo assim o seu estatuto de estrela.

Diversificada em termos visuais, contraditória, mutante e antagônica, a imagem de si mesma que Madonna cria, conduz e veicula é seu principal aliado em sua construção como artista pop, conforme argumenta com detalhes Fernandes (2010). A trajetória de Madonna, a garota rebelde que saiu de Detroit para estudar dança em Ann Arbor e se tornar uma estrela em New York, representa o *american dream* (sonho americano). Fato que, aliado à constante exposição de sua imagem na mídia, cria uma sensação tanto de distanciamento como de proximidade no público que, quase familiarizado, pode se ver nessas imagens, na sua trajetória, nos detalhes expostos de sua vida íntima e de suas produções.

Ainda segundo Fernandes (2010), nos interstícios entre a reprodutibilidade técnica e a raridade da obra de arte, “as estrelas passaram a fazer parte do imaginário coletivo, tornaram-se faces amigas, simbolizando sonhos, desejos” e modos de vida (p. 20). São detalhes que, aproximados pelas variadas formas de reprodução da imagem, fazem da estrela alguém presente no cotidiano cultural de muitas pessoas. Imagens que soam como amigas íntimas, que adentram nossas vidas, casas, quartos. Elas fazem parte de nossas experiências e afetividades integrando e formando parte de nossas subjetividades que se constroem em contato com estes e muitos outros elementos estruturantes da cultura e da sociedade nas quais estamos inseridos. São imagens que cotidianamente tomam parte ou deixam de existir em nossas vidas, conforme os diversificados e imprevisíveis modos como os corpos (re)agem em torno dessas e também de acordo com os moldes culturais em torno desses corpos e imagens. Entre ser contaminado e contaminador, corpos e imagens enredam cotidianos mutantes.

Cultura Pop, simplesmente!?

Quando relatou sua admiração, mostrando a camiseta de Madonna, Mayara vestia uma camiseta com a imagem da Minnie, a ratinha parceira de Mickey Mouse, sugerindo diferentes possibilidades de se ver e compreender os modos como uma jovem de 17 anos se relaciona com diferentes imagens que configuram seu cotidiano e sua subjetividade. A admiração, ou, aquilo que a encanta em Madonna, embora não tenha sido explicitado no seu relato, talvez esteja relacionado à maneira como a artista se mostra: mulher poderosa, sedutora, que controla e administra sua carreira com maestria e arquiteta modos engenhosos de expor sua imagem ao mundo. Madonna pode ser vista como símbolo de uma mulher admirada e bem sucedida. Na imagem estampada na camiseta que Mayara mostra (capa do primeiro disco de Madonna, lançado em 1982), a cantora espreita o observador com um olhar que sugere picardia e meiguice, artimanha e timidez. Sua mão direita toca o rosto ao passo que a esquerda agarra as correntes que adornam seu pescoço, como se quisesse arrancá-las. Na imagem da camiseta que Mayara veste, Minnie aparece sorridente, com as mãos na cintura e uma flor que desponta no alto do chapéu. A frase que acompanha a imagem de Minnie diz: "*I'm a keeper*" (Eu sou uma defensora/guarda/proprietária), insinuando poder à meiga ratinha.

Comentando que existem muitas formas de ver e compreender Madonna e, portanto, diferentes possibilidades tanto para elogiá-la como para detratá-la, Kellner (2001) destaca que ela é um fenômeno provocante e desafiador aos estudos da cultura. Enfatizando obras, imagens e textos polissêmicos e contraditórios da cantora, Kellner diz que "Madonna permite muitas interpretações" (p. 375). Para o autor, "Madonna é uma provocação constante" que revela, entre outros elementos, uma primazia "da imagem na cultura contemporânea e a qualidade de construto social da identidade" (idem). Em referência a Kellner, percebo que analisar o "manancial de estratégias artísticas, significados e consequências" de Madonna, é embrenhar-se em usos de artefatos que evidenciam elementos "da economia política e da produção da cultura pop na nossa sociedade contemporânea da comunicação de massa" (ibidem).

Osterwold (2011), afirma que "a cultura pop e o modo de vida dos anos 60 estão intimamente ligados" (p. 06). Para o autor, "o pop é uma manifestação cultural essencialmente ocidental, nascido no contexto de uma sociedade industrial capitalista e tecnológica" (idem). Nesse sentido, "o pop" caracteriza uma época, modos de produção industrial e midiática e formas individuais de vida, estendendo-se "tanto no plano da realidade social como na vida privada" e expressando uma notória equivalência "entre a arte e a vida" (idem). No contexto onde também surgiu o movimento artístico da arte

pop (MCCARTHY, 2002), importantes transformações culturais ocorreram formando as bases do que viria a ser o que hoje chamamos de pós-modernidade, conforme Banes (1999). Embora tendo importantes expressões na Inglaterra, o pop pode ser visto com um complexo conjunto de modificações socioeconômicas, artefatos e comportamentos culturais peculiarmente norte-americanos.

Questionando o fato de que o pop pode ser visto como jogo de palavras, estilo de vida, espírito de uma geração, conceito artístico e/ou movimento cultural, Osterwold (2011) ressalta que o termo pop também pode ser entendido como um slogan sorridente de uma ironia relativamente crítica aos meios de comunicação e aos seus modos de criar e difundir imagens que influenciam os comportamentos humanos. Conforme este autor, as imagens veiculadas pelo movimento da arte pop retratam o cotidiano e refletem a realidade dos tempos, tanto induzindo como repensando as transformações culturais. Comportamentos provocantes, ímpeto de chocar e ferir susceptibilidades, abolição de tabus e de preconceitos, são elementos que, para Osterwold, demarcam um processo cultural que movimentou e desordenou determinados valores nas relações interpessoais, nos papéis sexuais e de gênero tradicionais e na educação autoritária, provocando uma "revolução cultural" conformadora do ambiente social onde irrompeu o pop (p. 07).

Revistas, pôsteres, jornais underground, histórias em quadrinhos, filmes de Hollywood, super-heróis, ídolos da juventude e artistas como Elvis Presley, Beatles, Rolling Stones, Marilyn Monroe, Andy Warhol, Alfred Hitchcock, Michael Jackson e Madonna, entre tantos outros, integram esse complexo processo cultural que desde os anos 60 do século passado vem misturando arte e produtos industrializados com imagens, performances e outras formas de artefatos entrelaçando-os aos comportamentos e cotidianos humanos. Conforme relatos de Rebello (2013), *Psicose (USA, 1960)* de Alfred Hitchcock, um dos filmes mais vistos na década de 60 e um dos "tesouros" internacionais que compõem os "anais da cultura pop" (p. 187 e 206), abriu um lastro de influências nas plateias e criações cinematográficas com seus modos de usar, cortar e montar imagens para insinuar em vez de mostrar deliberadamente; para ludibriar a censura levando à tela insinuações/situações de sexo, violência, incesto e travestismo; para fazer alusões sugerindo que o "lobisomem", a desgraça, o mal podem estar dentro de casa, em nós mesmos; aproximar o público dos dramas das personagens e/ou, como disse seu criador, "mostrar na tela o modo como os próprios espectadores se comportam" (p. 191). Segundo Osterwold (2011), como o cinema, a música pop se expandiu em meio a esse processo de internacionalização de modos de representação e expressão favorecendo

tanto a propagação da cultura norte-americana como formas de acessibilidade global a diversos artefatos culturais, comerciais, industriais, artísticos, etc.

Esse macro conjunto de acontecimentos, transformações, comportamentos, produtos, personagens e imagens emergidos no cenário da cultura pop, compreendidos na década de 60 do século passado, porém, não presos a esses limites temporais, não permaneceu restrito ao segmento das artes visuais, do cinema, da comunicação, do design e do marketing. Na dança, no teatro, na música e na performance, importantes ações também movimentaram e fizeram parte dessas transformações culturais em torno do fenômeno pop. Nessa época em que mulheres e negros, e em seguida os gays (anos 70), avançavam na conquista de direitos igualitários e que parecia florescer o *american dream* (sonho americano) de liberdade, igualdade e fraternidade, Banes (1999) comenta que “as artes pareciam deter um lugar privilegiado nessa visão democrática”, tanto como “produto” quanto como “catalizador”, uma espécie de “registro ativo da consciência contemporânea” (p. 15).

Nesse cenário da cultura pop que, para além do campo das artes, abrange diversos aspectos socioculturais, que irrompe na década de 60 e alastra-se como fenômeno cultural integrando costumes individuais e grupais da sociedade contemporânea, a cantora Madonna passa a fazer parte como figura notória, exposta pela mídia desde o início da década de 80. O’Brien (2008) relata que em 1976 Madonna deixou Detroit, sua cidade natal, para estudar dança na Universidade de Michigan, em Ann Arbor. Faltando dois anos para formar-se, Madonna abandonou o curso porque “temia perder oportunidades, enfiada no mundo lento e cuidadoso da dança acadêmica” (p. 56). Em New York, em 1978, Madonna integrou a companhia de dança moderna da coreógrafa Pearl Lang (1921-2009), discípula de Martha Graham (1894-1991) – uma das precursoras da dança moderna norte-americana.

Ainda de acordo com O’Brien (2008), o gosto de Madonna pela mistura de ritmos (street dance, dança moderna, jazz, balé), pelo som das pistas das boates e pela sensação de liberdade, prazer e auto expressão que isso lhe trazia, junto a ambição de vir a ser uma estrela, a fizeram repensar a profissão de interprete de dança erudita, ou seja, uma “dançarina de elite” (p. 66) e considerar a possibilidade de enveredar por outros caminhos. Em entrevista a O’Brien, no ano de 2006, a coreógrafa Pear Lang comentou que Madonna era uma exímia dançarina, “só não era tão boa quanto meus bons dançarinos, porque tinha outra coisa em mente, o pop”. Questionada sobre as influências

suas e de Martha Graham sobre Madonna, Lang disse: "Não há nada meu ou de Martha no que ela faz. Ela agora é cultura pop, simplesmente" (idem).

As tensões entre dança erudita e dança popular, dança de palco e dança de pista/boate, dança moderna e cultura pop, transparecem na fala da coreógrafa Pearl Lang ao referir-se à Madonna como sua ex-aluna e dançarina. O pop parece emergir como uma mácula que, mesmo Madonna sendo uma dançarina virtuosa, a desmerece e a coloca num patamar inferior, abaixo dos demais dançarinos – bons por não terem em mente o pop? Neste tipo de compreensão, própria da mentalidade da alta cultura, a expressão "simplesmente", direciona o nível inferior em que o trabalho de Madonna estaria, enquanto artista da cultura pop, em contraste com os padrões elevados da arte moderna. Retomando as visões apocalípticas de Adorno, Horkheimer e Tiburi, o fato de Madonna ter deixado a dança moderna e enveredado para o cenário da cultura pop, representa uma queda, um ato promíscuo, de transgressão que profana e abandona o sagrado da arte para, de forma mundana, tornar-se mercadoria, produto da indústria cultural, pérola atirada às massas.

Esta discussão acentua questões em torno do papel da dança no cenário da cultura pop. Como a dança integra a configuração de videoclipes e shows, de Madonna ou de outros artistas? Que possibilidades surgem para pensar relações entre dança, indústria cultural e reprodutibilidade técnica? Como o corpo é evidenciado por meio da dança em performances de artistas pop? Como os produtos sonoros e visuais da cultura pop convocam o corpo a reagir/participar? Em situações em que o corpo reage aos produtos pop dançando/cantando/vibrando, como situar e compreender a ação de seus procedimentos sensório-motores e mentais? Estas questões, despertadas em torno da discussão sobre a cultura pop – articuladas por meio da imagem e atitudes de Mayara ao vestir-se com Minnie e admirar Madonna, abrem lastros instigantes de reflexão para (re)pensar procedimentos pedagógicos realizados no ensino de artes em geral e de dança em particular.

As relações entre Mayara, Minnie e Madonna me fazem pensar sobre o amplo conjunto da cultura pop desencadeado na década de 60 e estendido até os nossos dias configurando a cultura pós-moderna, englobando e globalizando artefatos artísticos, industrializados e midiáticos aos comportamentos humanos. Noções como indústria cultural, cultura popular e de massa, bem como questões acerca da reprodutibilidade técnica, se aproximam, caracterizam e tensionam compreensões e abordagens da cultura

pop. As atitudes de Mayara vestindo a camiseta da Minnie e mostrando a camiseta da Madonna, auxiliam na compreensão sobre os modos como a cultura pop é feita também de personagens, ídolos e imagens permeando comportamentos individuais e configurando subjetividades.

Corpo, dança e prazer nos interstícios da Cultura Pop

As experiências de Mayara e as reflexões delas derivadas acentuam mais questões em torno da cultura pop. Vargas (2002) discute modos como a “música popular”, e também o rock, a partir dos anos 50 e 60 do século passado, têm enfatizado a “mobilização do corpo” (p. 26) nos cenários da cultura pop. Para este autor, a intensificação do uso do corpo tornou-se uma marca dos espetáculos musicais, tanto na apresentação do artista quanto na reação do espectador, instaurando uma “forte relação com o corpo em dança” (idem). Vargas analisa as diferenças na reação dos corpos ao assistir um concerto de música erudita e um show de música pop bem como a influência da arte pop, da body art, do happening, da performance (anos 60 e 70) e da aproximação artista-público que a música pop incorporou, distanciando-se da tradição musical europeia.

Comentando diferentes formas de mobilização corporal na música pop, Vargas (2002) salienta que o artista “intensifica o uso do seu corpo”, adensando e reverberando sentidos diretos ou indiretos que podem advir do som ou da poesia da canção, ou contrastar com estes (p. 26). Esses atritos ou sintonias corporais podem “se mostrar numa estrutura previamente coreografada”, a exemplo dos “shows de Madonna”, ou em expressões conjunturais e idiossincráticas do artista. Isso confere à música uma potência espetacular “muito mais visual”, que interpela os corpos de maneiras perceptivas multifacetadas, o que dilata a complexidade do “espetáculo na música popular contemporânea” (idem).

Para Vargas (2002), “a atual música pop tornou-se um campo fértil para uma série de experimentações” plásticas e performáticas (p. 27). Como um rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995) Vargas descreve os shows de música pop de artistas como Madonna, David Bowie, Michael Jackson, e poderíamos incluir Lady Gaga, Britney Spears, Christina Aguilera e Beyoncé, como espetáculos compostos por visualidades múltiplas e plurais, ramificados, sem um centro de sentido ou de ordenações narrativas. “Um todo modulante”, uma espécie de “colagem”, um “mosaico” que não é “definido nem pelas partes e nem pela totalidade”, em que a construção de significados se dá pela “contaminação dos elementos aparentemente distantes e desconexos”, dependendo da

“ação subjetiva” dos corpos do espetáculo e do público (p. 28-29). Esse tipo de obra ou artefato cultural, ao mesmo tempo em que aglutina, também desmonta modelos, regras e princípios estéticos, sendo, muitas vezes, desmerecido pelo sistema da arte e rotulado como mercadoria/produto da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 2006) ou, ainda, da sociedade do espetáculo (DEBORD, 2011), conforme análise feita anteriormente.

Vargas (2002) ressalta que no espetáculo de música pop – um “território eminentemente experimental”, “o corpo em dança livre e com linhas múltiplas de subjetivação” torna-se objeto central dessa experimentação (p. 30). Todavia, para o autor, a “mobilização sensorial” gerada pelo espetáculo pop, torna o corpo “não mais um espectador contemplativo e racional”, mas, um espectador “ativo, com uma participação mais físico-sensorial e menos intelectual”, ocasionada pelo seu “envolvimento emocional” com o som, a música, a dança e os demais aparatos visuais (p. 28).

Conforme destaca Shusterman (1998), “para Adorno a música pop é regressiva, inválida do ponto de vista estético, por constituir um estímulo somático” (p. 117). Shusterman enfatiza que um dos principais protestos “contra a arte popular é de que ela não consegue oferecer nenhuma satisfação estética”, visto que ela diverte, “nos distrai da vida e do prazer real” (p. 111) e, no caso da música, “faz um público considerável dançar e vibrar de prazer”, sendo que, esses “prazeres, sensações e experiências”, são “falsos e enganosos” se comparados às “artes maiores”, vistas como “fonte de algo autêntico” (p. 110). No rock, assim como no pop, Shusterman descreve as formas de apreciação que se dão “pelo mover-se, pelo dançar, pelo cantar junto com a música” (p. 118), com esforço, suor e exaustão e, em decorrência, a não aceitação e o lamento de críticos e intelectuais pelo fato do “corpo” sentir “prazer” e “dançar” (p. 120). Assim, corpo, prazer e dança irrompem como problemas, defeitos, marcas pejorativas que reprovam e recriminam a arte popular como falsa, ilusória e entretenedora.

O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais. O espectador não deve ter a necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto descreve toda reação: não por sua estrutura temática – que desmorona na medida em que exige o pensamento – mas através de sinais. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 113).

Adorno e Horkheimer (2006) desmerecem a diversão desejada e buscada pelos operários, no capitalismo tardio, vendo-a como uma forma de “escapar ao trabalho mecanizado” e como uma “doença incurável” (p. 113). Na mesma linha de argumentação, o prazer é visto como limitador do pensamento intelectual. Shusterman (1998) afirma que determinadas “mentes ascéticas que temem o prazer como um desvio de seus objetivos transcendentais” (p. 116), representam formas de “imperialismo intelectual” e da “elite cultural” (p. 111). Guiadas por saberes filosóficos e teológicos (cristãos e platônicos) “de interesse ascético” e de “contemplação à distância”, mais do que “prazer” e formas de “interação coletiva” e de “mudança social”, buscam formas de “iluminação individual” (p. 119). Nesse sentido a arte popular se torna incômoda para essas mentes que parecem entender-se como descorporificadas.

Ainda de acordo com Shusterman (1998) “as artes populares” são negadas e detratadas por sugerirem “uma estética radicalmente revisada, com um retorno alegre e impetuoso da dimensão somática que a filosofia reprimiu” (p. 119). Para o autor, a negação da legitimidade estética da arte popular se dá, então, pelo fato de que uma hegemonia filosófica, a fim de preservar “a supremacia do intelecto”, ignora e rejeita “os esforços corporais” entendendo-os como “regressão irracional” que não corresponde à “verdadeira finalidade da arte”, qual seja, “a finalidade intelectual” (idem). Concordando em parte com Adorno e Horkheimer (2006) e com outros críticos, Shusterman (1998) destaca que o “que também emerge de sua crítica é a confusão simplista que existe entre atividade legítima e pensamento sério, entre qualquer esforço e esforço mental do intelecto” (p. 118). Observa, ainda, que em sua “inspiração anti-somática”, estes e outros autores, partilham de “inépcias lógicas” no sentido de que opõem o corpo, a sensorialidade, a dança e o prazer ao trabalho intelectual, à interpretação e análise reflexiva (p. 120).

Conforme comenta Greiner (2010), existem algumas divergências nas traduções dos termos *laetitia* e *tristitia* usados pelo filósofo Spinoza. Autores como Amélie Rorty, em vez de compreender o termo latino *laetitia* como alegria e exaltação, preferem traduzi-lo por prazer. Nesta abordagem e, em sintonia com o sentido spinozano de alegria, entendo prazer como um afeto que se relaciona ao aumento da vitalidade do corpo, uma experiência recompensadora, confortante, agradável e satisfatória. O prazer pode estar ligado à realização de um desejo erótico, ao gozo sexual, como costumeiramente o associamos; mas, diz respeito, também, a outras tantas experiências do corpo. Conforme Damásio (2004), “os sentimentos de dor ou prazer são os alicerces da mente”, todavia, constantemente não nos damos conta dessa simples realidade devido ao fato de que

"imagens dos objetos e dos acontecimentos que nos rodeiam", e, também, "as imagens das palavras e frases que os descrevem", ocupam grande parte da nossa capacidade de atenção (p. 11).

Ter experiência de um sentimento, tal como um sentimento de prazer, consiste em ter uma percepção do corpo num certo estado, e ter a percepção do corpo em qualquer estado requer a presença de mapas sensitivos nos quais certos padrões neurais podem ser executados e a partir dos quais certas imagens mentais podem ser construídas. (DAMÁSIO, 2004, p. 94-95).

De acordo com Damásio (2004), quando experimentamos uma sensação prazerosa, a mente – com suas imagens – representa esse bem-estar e também um bem-pensar. Na experiência do prazer, a capacidade de pensar está enriquecida. O prazer é um afeto que faz o corpo vibrar quando interage com um objeto, com outro corpo, uma ideia, imagem, memória, e esta relação, por sua vez, modifica de modo benéfico sua vitalidade. Aproximando as ideias de Damásio a reflexão de Giroux (1999), entendo que as formas culturais populares, adotadas pelos corpos que integram os grupos subordinados, convocam de modo sensível "as necessidades, as emoções as paixões" desses corpos, ressoando "as estruturas materiais e ideológicas da vida cotidiana" (p. 222).

Subjacentes a estas relações sociais encontram-se muitas vezes um investimento coletivo ricamente texturizado de diversão e envolvimento afetivo em que não há grande disjunção/interrupção entre o ato e seu significado. Em outras palavras, há um conjunto ativo e comunal de experiências e práticas sociais em ação nas formas culturais subordinadas, incluindo uma forma de participação pública em que a prática dominante de se distanciar o corpo da reflexão é recusada. Este é o momento produtivo da corporalidade. [...] Como a corporalidade pode ser inscrita em ações repressivas ou emancipatórias, qualquer celebração não-crítica do corpo é teórica e politicamente deslocada. (GIROUX, 1999, p. 222-223).

Relacionando as concepções da não disjunção afeto-diversão – ato-significado – corpo-reflexão (GIROUX, 1999), do conceito de corpomídia (KATZ; GREINER, 2005); do prazer como alicerce da mente (DAMÁSIO, 2004); e da filosofia na carne (LAKOFF; JOHNSON, 1999), entendo como política e socialmente deslocadas, além de apocalípticas, análises que ao abordar formas artísticas e culturais populares, desmerecem o corpo, o prazer e a dança. Dançando euforicamente diante de um show de Madonna ou sentado formalmente diante de uma ópera, o corpo utiliza os mesmos mecanismos sensório-motores e conceituais para perceber e dar significado a diferentes formas culturais. Nas formas

mais envolventes ou mais contemplativas de percepção, os esquemas sensório-motores e mentais continuam a agir de modo suplementar, ou seja, os mesmos mecanismos que possibilitam ao corpo ver, ouvir e se mover também lhe possibilitam a capacidade de raciocinar (LAKOFF; JOHNSON, 1999).

Para Giroux (1999) “a produção do significado está ligada também a investimentos emocionais e à produção de prazer”, de modo que, “a produção de significado e a produção de prazer” constituem subjetividades tanto quanto “ideologia e racionalidade” (p. 214). O autor afirma que para reconhecer a cultura popular como um campo de possibilidades e relações, é necessário compreender que “a ideia e a experiência do prazer devem ser constituídas politicamente”, para percebermos e analisarmos como “o corpo se torna não somente o objeto do prazer”, mas, também, “sujeito do prazer” (p. 228). Giroux reforça a importância de uma compreensão do prazer como “o consentimento da vida no corpo”, afirmando a condição corpórea da vida e sua gama de possibilidades.

Aguirre (2011) destaca possibilidades que a cultura visual oferece para articular vias educacionais que conjugam o formal, o sensorial, o afetivo, o cultural, o político e o ritual, instaurando, com esses entrecruzamentos, “lugares de autoria a seus protagonistas”, espaços responsáveis pela “diversidade de formas em que os regimes de prazer e os de saber interatuam” (p. 107). Aguirre propõe, ainda, que determinadas abordagens da cultura visual estão abertas “para encontrar um lugar educativamente adequado para o hedonismo e o prazer – enquanto dimensões inseparáveis da experiência estética” (idem). Esta, não vista como um lugar de educação moral, mas espaço de “ações que permitam integrar prazer e conhecimento” (p. 106). Espaços diferentes das formalidades impostas pela estética modernista que, em sua divisão do sensível e regimes de identificação da arte, banem experiências estéticas nas quais os corpos experimentam prazer no ver, se envolver e se mover com os artefatos culturais.

Ao articular os conceitos de prazer e corpo e suas dimensões políticas, acompanho a reflexão de Setenta (2008) acerca da dança como ação performativa, como fazer-dizer do corpo. Para a autora, a fala que se constrói no e pelo corpo é de “conteúdo político”, ou seja, “a implicação política” do corpo como executor de atos performativos, na dança ou nas demais formas de vivência sociocultural, evidencia “situações de poder” sociais e corporais que provocam a “mobilização de ações” e podem recontextualizar condições de censura, dominação, subjetivação, emancipação e autonomia (p. 30).

Enquanto forma cultural cênica a ser vista/percebida, a dança não surge de uma bolha estética apartada do mundo, mas, amalgamada à diversas formas de organização social, cultural, econômica e política nas quais o corpo está imiscuído. Enquanto prática e artefato cultural complexo e abrangente, para além dos sistemas de espetáculo, as danças que acontecem como reação do corpo diante de um show pop ou de um videoclipe, como lazer em um baile, como expressão étnica, como ritual religioso, etc., não configuradas como dança cênica, são expressões de cidadania, diversidade, subjetividade e racionalidade, por vezes aliadas a princípios de divertimento, prazer e satisfação. Salvo as diferenças de função, compreendo as diversas formas de dança como atos performativos, modos de fazer-dizer que o corpo inventa para se expressar diante do mundo e dos artefatos que o compõe.

Cultura Pop como pedagogia cultural e seus desafios ao ensino de dança

Para Kincheloe e McLaren (2010), “a cultura popular, com sua televisão, sua música, sua dança, seus filmes, seus videogames, seus computadores” (p. 286), entre outros artefatos e produções, desempenham um relevante papel no complexo cenário da pedagogia cultural e desafiam o ensino escolar. Para Aguirre (2009), “a escola constitui o território das artes sérias”, da música clássica, das belas artes, da dança erudita/acadêmica, “enquanto a rua é o território da música pop, do rap, dos grafites”, dos bailes funks e suas conjunções de corpo, dança e prazer. Com Aguirre (2009) me detenho a olhar para a pedagogia cultural como um “conjunto de conteúdos formativos que não são administrados pelas vias tradicionais da educação formal, mas sim, pelos meios de comunicação de massa, basicamente” (p. 165). Com a reflexão de Aguirre percebo o quanto a escola e outras instituições tradicionais abominam esses conteúdos culturais que estão “formando, em nossos jovens, valores éticos e estéticos” e evidenciando, para o “imaginário juvenil”, o quanto “a escola e a vida” são âmbitos distantes “que se dão as costas mutuamente” (idem).

Aguirre (2014) destaca que as pedagogias culturais também podem estar relacionadas a “práticas de produção de cultura visual” (p. 250) configuradas por meio da relação entre iguais, em formas de aprendizagem que se dão no “par a par”. Sugerindo experiências de grupos, guetos e comunidades de diferentes formações e propósitos, o autor enfatiza que estas práticas culturais atuam de forma a interpelar as relações tradicionais e dicotômicas de mestre-aprendiz ou experiente-novato. Recordando as experiências de Mayara com imagens e músicas de Madonna e em sintonia com Aguirre, compreendo que

as pedagogias culturais, para além de estratégias socioculturais que educam e/ou dominam corpos, também podem ser vistas como “forma de produção cultural”, ou seja, “forma de produção de conhecimento, identidade e valores” (idem). Concordo com Aguirre que, ao implicarem processos de subjetivação, essas formas de produção sintonizadas com as pedagogias culturais, podem constituir “uma resposta política” dos corpos (crianças, jovens, adultos) frente as “alternativas educativas instituídas”, pois, “são práticas culturais” que eles “realizam e através das quais se realizam” (ibidem).

Em referência a Trend (1992), Aguirre (2014) ainda comenta que aquilo que, por vezes, de forma generalista, entendemos como cultura, pode ser visto como um conjunto de produções que nós, corpos, moldamos e adaptamos cotidianamente enquanto formas de comunicar, consumir e construir o mundo ao nosso entorno. Nós construímos isso, ao passo que isso também nos constrói, contaminando e sendo contaminados, afetando e sendo afetados. Nesse sentido, as pedagogias culturais fornecem instigantes e criativos desafios para pensarmos e revermos perspectivas educacionais de modo geral e, de modos mais específicos, conforme este estudo, perspectivas de ensino e criação de dança que (des)consideram elementos culturais que constituem os corpos e os modos como percebem o mundo, se veem e se movem.

As experiências, imagens, músicas e demais vivências e artefatos trazidos e relatados por Mayara e pelos demais alunos e dançarinos possibilitaram o desenvolvimento de um processo criativo-pedagógico coletivo, dialógico e articulado pelos afetos dos sujeitos que o integraram. Operar desse modo, talvez não edifique, aos olhos de sujeitos embasados nos sistemas e regimes estéticos das belas artes, uma dança como tradicionalmente se compreende, virtuosa, distante do cotidiano, quase sobrenatural. Na coreografia “Afins e Afetos”, resultante das experiências e afetos de seus dançarinos, a exemplo de como procedia Pina Bausch, imagens – ações – acontecimentos deslizavam no movimento dos corpos. Trechos de fatos vividos, músicas e danças apreendidas em outros espaços, trejeitos de desfile e passarela, gestos de fotografar, entre tantos outros elementos, configuraram uma forma de dança que não tinha uma história pronta a ser contada e, automaticamente, compreendida pelo público que a assistiu. Eram trechos de histórias de vida, configurados cenicamente, com intuito de motivar nos corpos expectadores a criação de suas próprias representações, significações e histórias.

As experiências compartilhadas pelos dançarinos possibilitaram tanto a criação de dança como dos conhecimentos, reflexões e argumentações que tenho articulado. Os modos

como me percebi desafiado durante o processo criativo-pedagógico foram reposicionando minha atuação como professor, coreógrafo e pesquisador. Afeito a abordagens da dança contemporânea, fui deslocando meus entendimentos acerca desta, desmontando sua imagem de dança inacessível, esquisita, intelectualizada. Todo esse processo, investigativo, criativo e pedagógico, foi como que mixando, imbricando, entrecruzando dança contemporânea e cultura pop, me fazendo chegar ao que tenho entendido como dança contempop. Uma dança afeita a objetos, gestos e fatos cotidianos, aberta à pesquisa de movimento e a outros campos artísticos, instigada por imagens e elementos midiáticos e pelo pop enquanto prática/movimento cultural que envolve tanto modos de produção industrial e midiática como formas individuais e coletivas de vida e comportamento.

Em sintonia com Hernández (2007), a perspectiva pretendida pela dança contempop considera os corpos como “participantes observáveis e subjetivamente coerentes”, (re)produzindo e ressignificando, com eles, “histórias de forma compartilhada” (p. 73). Esta proposição, que entende a cultura pop como um foco das pedagogias culturais, pode contribuir para o ensino e a criação de dança colocando professores e coreógrafos como questionadores e organizadores de “experiências de aprendizagem”. Nesta perspectiva que estrutura o fazer-pensar dança contempop, a exemplo da coreógrafa Pina Bausch, aos estudantes e dançarinos são proporcionados indagações e o convite a “assumir desafios fazendo perguntas que os levem a imaginar respostas [...] por meio das quais possam narrar trechos de sua própria história” (p. 60). Conforme Aguirre (2011), trata-se de considerar, valorizar e usar os prazeres vividos pelos corpos, os seus modos de identificação com imagens e demais artefatos culturais, possibilitando-lhes construir outras formas de desfrute, (re)criação e (re)construção. Ou seja, instigar os corpos para perceberem modos como se relacionam com imagens, artefatos, outros corpos e situações; como são afetados em tais relações; e como articulam seu pensar, agir e sentir a partir desses contextos, se posicionando, criando outras imagens, discursos, movimentos.

Reconhecer potenciais educativos e criativos nos modos como estudantes e dançarinos se relacionam com formas, imagens e artefatos das pedagogias culturais de modo geral e, especificamente, da cultura pop pode ser um caminho para a construção de abordagens dialógicas e prazerosas de ensinar/aprender/criar dança. Considerar os afetos e prazeres como potentes impulsionadores na construção de conhecimentos, pode gerar interstícios e brechas que favorecem a não disjunção entre os vínculos entre arte e

vida, apontando alternativas pedagógicas para os claustros discursivos da cultura dominante. A criação de narrativas, histórias, imagens e coreografias com artefatos que os corpos usam e com os prazeres que os constituem, abre a estudantes e dançarinos um conjunto de possibilidades para interferir em seus processos criativos e formativos, perceber seus investimentos afetivos e articular diversificados modos de se mover, se expressar e se posicionar em seus contextos.

Referências

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

AGUIRRE, I. Cultura visual, política da estética e educação emancipadora. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Orgs.). **Educação da cultura visual**: conceitos e contextos. Santa Maria, RS: Editora da UFSM, 2011.

AGUIRRE, I. Imaginando um futuro para a educação artística. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Orgs.). **Educação da Cultura Visual**: narrativas de ensino e pesquisa. Santa Maria, RS: Editora da UFSM, 2009.

AGUIRRE, I. Entornos da aprendizagem entre jovens produtores de Cultura Visual: traços e características. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I (Orgs.). **Pedagogias culturais**. Santa Maria, RS: Editora da UFSM, 2014.

BANES, S. **Greenwich Village 1963**: avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERTÉ, O. **Corpos se (mo)vendo com imagens e afetos**: dança e pedagogias culturais. 2014. 338 f. Tese de doutorado em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/4070>>. Acesso em 01 mar. 2015.

DAMÁSIO, A. **Em busca de Espinosa**: prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ECO, H. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FERNANDES, B. **MultiMadonna**: o papel da imagem contraditória na construção de um fenômeno da indústria cultural. Lisboa, Portugal: Chiado, 2010.

GIROUX, H. **Cruzando as fronteiras do discurso**: novas políticas em educação. Artmed: Porto Alegre, 1999.

GREINER, C. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

HERNÁNDEZ, F. **Catadores da cultura visual**: transformando fragmentos em nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

KATZ, H.; GREINER, C. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

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

KINCHELOE, J. L.; MCLAREN, P. Repensando a teoria crítica e a pesquisa qualitativa. In: DENZIN, N.; LINCOLN, Y. (Org.). **O planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. Porto Alegre: Artmed, 2010.

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

MACCARTHY, D. **Arte Pop**. São Paulo: Cosacnaify, 2002.

MARTINS, R.; SÉRVIO, P. Polêmicas e indagações acerca de classificações da cultura: alta, baixa, folk, massa. In: **Visualidades**: revista do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da UFG. v. 10, n.01. Jan-Jun. Goiânia, 2012.

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

OSTERWOLD, T. **Pop Art**. Hong Kong, China: Taschen, 2011.

REBELLO, S. **Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

SETENTA, J. S. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

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

THE CONFESSIONS Tour. **Madonna**. Warner Music Vision. Warner Bros Records. Estados Unidos da América. 2006. 1 DVD (138 min): DVD, NTSC, color.

TIBURI, M. O aluguel de nossos olhos e ouvidos. 2009. Disponível em: <<http://emdialogo.blogspot.com.br/2009/02/o-aluguel-de-nossos-olhos-e-ouvidos-por.html>>. Acesso em 26 Jun. 2013.

VARGAS, H. Rock e música pop: espetáculo, performance, corpo. In: **IMES**: Revista de Comunicação do Centro Universitário Municipal de São Caetano do Sul. Ano III. N. 05. Jul/Dez. São Caetano do Sul, 2002.

ⁱ Coreógrafo, dançarino e pesquisador em dança contemporânea. Professor Adjunto do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Santa Maria, RS. Doutorado em Arte e Cultura Visual da UFG. Mestrado em Dança pela UFBA. Especialista em Dança – FAP e Licenciado em Filosofia pela UPF. E.mail: [Odailso Sinvaldo Berte odaberte@yahoo.com.br](mailto:Odailso_Sinvaldo_Berte_odaberte@yahoo.com.br)

Aprovado em: 27/04/2015