



## CULTURA E MUDIATIZAÇÃO NA RELAÇÃO DO CINEMA COM A DANÇA

Ana Paula Nunes<sup>1</sup>

### Resumo

Cinema (na sua forma estendida - audiovisual) e dança são dois campos de expressão e de conhecimento, que estão, na sociedade contemporânea, estigmatizados apenas como formas de entretenimento, mas este trabalho se propõe a ver/mostrar o corpo e sua escrita com o audiovisual através de uma relação intercultural, de negociação e conflito entre as diferenças, desigualdades e desconexões resultante do jogo de forças dos dois campos expressivos da cultura – o cinema e a dança. Trata-se de uma busca por brechas na sociedade midiaticizada, um uso criativo e mobilizador das novas tecnologias, citando o exemplo do coletivo de dança “Quadra Pessoas e Idéias”.

### Palavras-chave

Cultura; Mudiaticização; Cinema; Dança

## I.

O termo **cultura** é de uma elasticidade impressionante, abrangendo um vasto campo semântico, indicando ora um “conceito profundamente reacionário” (Guattari e Rolnik, 1986), ora um conceito com potencial para desenvolver criativamente uma sociedade mais justa (Canclini, 2005a e 2005b).

Segundo Guattari (1986), cultura pode denotar: a) uma "cultura-valor", a qual divide o mundo dicotomicamente entre cultos e incultos, “alta cultura” e “baixa cultura”; b) uma "cultura-alma coletiva"<sup>2</sup>, onde subjaz a idéia "democrática" de que todos têm cultura, uma identidade cultural que uniria a sociedade; c) uma "cultura-mercadoria", que vai além da cultura de massa, revelando a visão mercadológica no cerne das mais alternativas das criações, sejam estas artísticas ou não - "difunde-se cultura exatamente como Coca-Cola, cigarros 'de quem sabe o que quer', carros ou qualquer coisa." (ibid.:17).

Na argumentação de Canclini (2005a), os processos culturais são lidos diferencialmente de acordo com cada disciplina: para a sociologia, um instrumento de

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense – UFF. E-mail: anapaula13@gmail.com

<sup>2</sup> "(...) as sociedades primitivas descobrem que 'fazem cultura'; elas são informadas, por exemplo, de que fazem música, dança, atividades de culto, de mitologia, etc. E descobrem isso sobretudo no momento em que as pessoas vêm lhes tomar a produção para expô-la em museus ou vendê-la no mercado de arte ou para inseri-la nas teorias antropológicas científicas em circulação. Mas elas não fazem nem cultura, nem dança, nem música. Todas essas dimensões são inteiramente articuladas umas às outras num processo de expressão, e também articuladas com sua maneira de produzir relações sociais" (ibid.:19)

distinção; para a antropologia, cultura denota um conceito comunitário; para o campo da comunicação, ter cultura é estar conectado. As três leituras das disciplinas se assemelham aos três níveis semânticos de Guattari, porém, Canclini apresenta uma complexidade maior sobre a questão quando se propõe a fazer uma releitura dos trabalhos teóricos sobre cultura, nas diferentes disciplinas, adequando-os à configuração atual de "economia globalizada e de cultura mundializada" (Moraes, 1998).

No mundo das relações contemporâneas, para alguém ser reconhecido socialmente (distinção), é preciso estar conectado aos signos sociais de significação mundial (marcas de produtos, referências culturais e estilos de vida "tribalizados"), para ser um digno *citizen of the world*. Comunicar-se está virando sinônimo de consumir e a moeda de câmbio é o capital cultural. Dito isto, vê-se que os três níveis semânticos citados são praticamente indissociáveis. Para Canclini (2005a), a "degeneração" desses processos culturais gera um dos principais conflitos da contemporaneidade: a coexistência dos "diferentes, desiguais e desconectados"<sup>3</sup>. Ou seja, a cultura pode provocar desigualdades sociais (vista como distintiva), diferenças culturais (que podem gerar nacionalismos e fundamentalismos) e desconexão (os ditos excluídos da sociedade, ausência de representatividade social).

De acordo com Sodré (2002), a sociedade contemporânea é regida pela **mediatização**, uma tendência ao uso da mediação tecnológica nas relações humanas, o que o autor chama de "tecnointeração". O problema é que essa mediação não é apenas tecnológica, mas principalmente mercadológica, ou seja, um *medium* – uma nova "tecnologia societal" imbuída de novas condutas. Em termos práticos, *medium* não é o computador (instrumento tecnológico de mediação), mas a internet, pois esta carrega consigo toda uma nova visão da comunicação, um novo modo de se relacionar, de perceber o espaço e o tempo, uma nova cultura - uma cultura midiática.

De um lado, o sujeito "conectado", símbolo máximo da "inclusão", uma pessoa de êxito na sociedade porque tem ligação com outros mundos, muitos contatos, muita informação, o "direito" à flexibilidade, à mobilidade e à autonomia (geralmente, graças a uma base, a alguém que não tem esses "direitos" e que deverá intervir no seu lugar se for preciso). Por outro lado, há também os escravos da conectividade, os trabalhadores sem limite de horário, disponíveis em qualquer lugar, em qualquer tempo, em qualquer situação.

---

<sup>3</sup> Ver Canclini (2005a), onde o autor dissecou meticulosamente a articulação dialética entre esses três processos.

Resta-nos descobrir caminhos para chegarmos a uma utilização da "tecnocultura" para novos fins, além dos de submissão ao fascínio pela tecnologia e pelo mercado, que exige a produção e a conexão ininterrupta. O *medium* pode ser um espaço onde o sujeito se reconhece como cidadão, no entanto, é necessária uma compreensão mais apurada sobre o potencial de produção social das "tecnointerações", para que se possa intervir de maneira significativa na visão mercadológica das coisas e dos seres.

## II.

Desde crianças percebemos, apreendemos, conhecemos o mundo através do nosso corpo e no nosso corpo. Ele é instrumento e a própria resultante de nosso conhecimento, de nossa cultura. A dança nada mais é que a expressão (em forma bruta ou refinada) dessa vivência, da percepção singular de mundo de cada sujeito. A dança não é uma linguagem universal, "aquilo que vem de dentro", mas o próprio pensamento do corpo (Katz, 2005).

Durante muito tempo o Ocidente avaliou o corpo a partir de preconceitos morais, estéticos, ideológicos e filosóficos (Villaça, 2002: 113). Muito se deve à condenação judaico-cristã da carne, ao idealismo platônico, à rejeição da sensibilidade em detrimento da objetividade e "cientificidade" do Renascimento - a própria encarnação da utopia de um controle total da natureza e da emoção.

Atualmente, estamos vivendo em um ambiente de transformações: a comunicação audiovisual das novas mídias já é vista como um desmanche da "hegemonia racionalista do dualismo que até agora opunha o inteligível ao sensível e ao emocional" (Barbero, 2006b: 53), como foi declarado no Fórum Social Mundial de Porto Alegre. Trata-se do fim da autoridade da cultura letrada, e isso não quer dizer que as letras tenham perdido o seu valor, ao contrário, as letras podem somar com outras formas de conhecimento, outras formas estéticas de expressão, buscando potencializar a produção e a circulação de "falas" em "um novo ecossistema de linguagens e escritas" (ibid.: 70), caracterizado por uma pluralidade de saberes, reconciliando o cenário cultural com as oralidades, danças, músicas, mitos (construtores dos imaginários populares), hibridizados nas "novas tecnicidades". Essa ambiência permite o surgimento de novas sensibilidades, uma nova percepção de corpo, uma revalorização da experiência. Assim como Guattari (1986),

*“penso que existem múltiplos componentes de expressão que não passam pela linguagem tal como é fabricada pela escola, pela universidade, pela mídia e por todas as formações de poder. A expressão do corpo, a expressão da graça, a dança, o riso, a*

*vontade de mudar o mundo, de circular, de codificar as coisas de outro modo, são linguagens que não se reduzem a pulsões quantitativas, globais”.*

O corpo coreográfico e as novas técnicas revelam uma potencialidade para expressar discursos além do dizível. Torna-se um grande desafio, agora, desmistificar o corpo, remover o caráter de “corpo dócil”, disciplinado, domesticado, anular o controle repressor e o controle midiático<sup>4</sup> moralista da corporeidade. Cinema (na sua forma estendida - audiovisual) e dança são dois campos de expressão e de conhecimento, que estão, na sociedade contemporânea, estigmatizados apenas como formas de entretenimento, mas este trabalho se propõe a ver/mostrar o corpo e sua escrita com as novas mídias através de uma relação intercultural, de negociação e conflito entre as diferenças, desigualdades e desconexões no jogo de forças dos dois campos expressivos da cultura – o cinema e a dança.

### III.

A relação do cinema com a dança está restrita, no senso comum, aos filmes musicais, especialmente os norte-americanos, considerado o mais escapista de todos os gêneros que o cinema já criou. No entanto, há outras abordagens possíveis que fogem da tradição de uma utilização da dança como o tipo de espetáculo profanado por Guy Debord<sup>5</sup>.

Um bom exemplo é o filme "Tangos, Exílio de Gardel" (*Tangos, el Exilio de Gardel* – Argentina / França – 1985), de Fernando Solanas. A história é apresentada por cantores/ dançarinos, os quais contam a história da montagem de um espetáculo de tango por exilados argentinos (depois do Golpe de Estado na Argentina em 1976), em Paris. O sofrimento dos exilados tem no tango sua expressão máxima, de forma absolutamente inovadora e surrealista, à medida que se utiliza de uma representação simbólica, metafórica, rompendo com a lógica narrativa, como quando os personagens quebram e pifam como máquinas. O filme é inovador, sobretudo, na utilização do tango para abordar um drama sócio-político, e não de personagens.

---

<sup>4</sup> Villaça (2002) argumenta que o limite entre a desconstrução do corpo como apropriação e a desconstrução como tática de alienação é muito tênue. O capitalismo financeiro globalizado se utiliza de valores conquistados por movimentos sociais – liberdade corporal, flexibilidade, fluidez, ousadia, etc. - para adotar um novo moralismo que prescreve em vez da expressão corporal, a ditadura da boa forma, em vez da afirmação da diferença cultural, um enquadramento mercadológico da diferença, esvaziando-lhe de significação.

<sup>5</sup> Esta tradição perdura nas mídias atuais, seguindo a lógica das imagens da espetacularização, das sensações anestésicas: programas televisivos como "A dança dos famosos" e a novela da TV Bandeirantes "Dance, dance, dance".

No campo experimental propriamente dito, totalmente fora das leis do mercado que dominam a práxis do cinema, já na década de 1940, a bailarina e cineasta ucraniana Maya Deren já se destacava ao dirigir filmes em 16mm como "*A Study in Choreography for Camera*" (EUA – 1945), no qual dá ênfase aos elementos fundamentais e comuns ao cinema e à dança: movimento, espaço e tempo. Ela pode ser chamada de precursora do produto híbrido videodança<sup>6</sup>, quando ainda nem havia as facilidades de experimentação do vídeo.

Seguindo a linha de raciocínio de Canclini (2000: 62):

*"entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas"*.

A partir da década de 60, inicia-se uma nova consciência política, social, econômica e cultural, conseqüentemente também corporal. Ampliam-se as pesquisas sobre corpo e imagem, devido também às novas tecnologias. O vídeo é um suporte que tende a uma forma mais processual, não-hierárquica, que confunde os papéis de produtores e consumidores (Machado, 1997: 193), contribuindo fatalmente para o fato de uma nova geração de coreógrafos (Merce Cunningham, Steve Paxton e Yvonne Rainer, dentre outros), buscar um corpo que experimenta novas escritas em articulação com mediações tecnológicas, um corpo aberto para a interdisciplinaridade das artes - a "dança contemporânea"<sup>7</sup>.

Atualmente, com as câmeras cada vez mais leves e a tecnologia digital mais acessível, as experimentações em torno das duas linguagens (audiovisual e corporal) aumentaram exponencialmente.

*Por sua maleabilidade e flexibilidade, o vídeo adapta-se com facilidade a múltiplas situações e espaços. O diálogo com as outras formas de arte gerou uma série de propostas híbridas, como as vídeo-instalações, o teatro multimídia ou a videodança.* (ALONSO, Rodrigo. In: BRUM, Leonel e CALDAS, Paulo, 2007: 48)

Ainda não há um consenso ou uma definição objetiva, mas sabe-se que a videodança se apresenta como um meio expressivo em que se pode abordar diversos níveis diferentes de realidade, trabalhando com linhas associativas de imagens, simbolismos, metáforas, isto é, dramaturgias que exploram as especificidades de ambas

---

<sup>6</sup> A conceituação desse tipo de obra é muito difícil porque não consegue abraçar as inúmeras possibilidades de criação. Neste trabalho, "videodança", grosso modo, é uma expressão artística resultante do diálogo entre o vídeo e a dança, de tal forma que as duas linguagens se tornam indissociáveis.

<sup>7</sup> Segundo Marcela Benvegnu ([www.conexaodanca.art.br](http://www.conexaodanca.art.br)), como não há uma definição clara, a dança contemporânea é caracterizada por um conjunto de elementos que usualmente compõem suas obras, como estrutura não-linear, trabalhos não narrativos, multiplicidade de significados, discursos, presença da ironia e da paródia, mudanças na configuração do tempo e do espaço, descontinuidade, fragmentação, entre outras.

as linguagens, o que o cinema visto de uma forma estendida (audiovisual) tem de próprio e o que a dança tem de próprio.

*Muitos realizadores incorporam histórias ou fragmentos de histórias, multiplicando o potencial semântico das coreografias. Essa capacidade narrativa permite transcender a atratividade estritamente audiovisual da videodança e explorar seu potencial para encarnar história, explorar acontecimentos ou refletir sobre a realidade social, política ou cultural. (idem: 50)*

Um bom exemplo é a videodança “Dois ambientes” (*2 Ambientes* – Argentina – 2004), de Rodrigo Pardo e Guiye Fernández. A narrativa aborda os problemas de comunicação existentes em um relacionamento entre um casal e a dificuldade de se “enquadrar” no desejo do outro, adotando para isso várias estratégias simbólicas e elementos da linguagem audiovisual e da dança cênica de forma metafórica. Toda a narrativa é desenvolvida sem diálogo, as cenas são todas coreografadas e com profunda pesquisa na gestualidade cotidiana. Percebe-se um perfeito domínio de ambas as linguagens na construção diegética, a partir de todos os materiais expressivos disponíveis: o corpo, a iluminação, os sons, a decupagem etc. E ainda se utiliza de textos poéticos de autoria de Lucía Bianco e intertextualidade com antigas séries televisivas de ação americanas.

É importante salientar o papel comunicacional dessa nova manifestação artística, que não é só vídeo, nem só dança, muito menos o somatório simplesmente das duas linguagens, é um hibridismo de duas formas representativas de comunicação, que pode e deve utilizar a riqueza das suas possibilidades de material expressivo para construir narrativas, discursos, pensamentos e reflexões.

Mais além, a videodança está demonstrando ser um valioso dispositivo para a investigação das expressões latino-americanas<sup>8</sup> na contemporaneidade, as diversidades das culturas populares no que tem de urbano e moderno (Reguillo), o conhecimento inscrito no corpo do latino.

Se as novas tecnologias abrem brechas para ruídos e usos alternativos das mídias, a videodança pode ser apontada como uma expressão que faz um uso criativo e resistente à espetacularização midiática, à medida que trabalha o corpo e o intelecto de forma integrada. Mais que o produto, o processo é absolutamente enriquecedor por desenvolver uma consciência do corpomídia<sup>9</sup>, o corpo sendo e produzindo cultura.

---

<sup>8</sup> Em 2004, teve início o Circuito Videodança Mercosul, uma associação entre o Festival Dança em Foco, no Brasil, o Festival Internacional de Videodança do Uruguai (FIVU) e o Festival Internacional de Videodança de Buenos Aires. Em 2007, realizou-se o II Encontro do Fórum Latino-Americano de Videodança, com a participação da Argentina, Brasil, Chile, México, Paraguai e Uruguai.

<sup>9</sup> Conceito desenvolvido por Helena Katz (2005). “*A noção do corpo como uma construção onde discurso e poder se inscrevem tornou-se moeda forte depois de Foucault. Tratar o corpo como corpomídia tem*

## IV.

Um grupo de dança, que procura uma brecha da sociedade midiaticizada, toma a iniciativa de compreender a mediação das imagens, para poder intervir, revertendo "o sentido majoritariamente excludente que as redes tecnológicas têm para as maiorias, transformando-as em potencial de enriquecimento social e pessoal" (Barbero, 2006: 62). O uso alternativo da tecnologia e das redes informáticas permitiu que esse grupo, virtual em seu nascimento, acabasse territorializando-se, passando da conexão ao encontro, e do encontro à ação (ibid.: 69). Trata-se do coletivo de dança Quadra Pessoas e Idéias.

Vamos à definição do grupo feita pelos próprios:

*“ambiente/grupo que, em 2006, reuniu 156.000 pessoas, aglomerou artistas de nove estados, quatro países, 284 alunos participantes do projeto (Núcleo de Dança Votorantin), nove escolas municipais em Votorantin e o público em geral da comunidade. Desorientados por Marcelo Proença e Rodrigo Chiba, conta com a participação direta dos profissionais artistas da dança Preta Ribeiro, Ariane Sampaio, Rafael Bricoli, Felipe Vian, Vera Almeida, Denis Oliveira, Thiago Alixandre, Fernanda Barros, Lidi Nascimento, o rio (que ainda está limpo), a Av. 31 de Março (com 20 carros por minuto), o calor (sempre bem vindo), o Corpo de Bombeiros (recém instalados) e outros tantos que não quiseram citar seus nomes”.* (Marinho, 2007)

Embora o “Quadra” exista concretamente em uma cidade (Votorantin) de apenas 104 mil habitantes, longe de ser um gueto, o grupo se expõe ao mundo e busca uma maneira mais saudável de convivência entre os jovens, utilizando como instrumentos a arte contemporânea, a dança, a performance, o cinema e o vídeo.

Um grupo de jovens, com média de 20 anos, percebeu que tinha muito a falar, muito a trocar, muito a aprender. Percebeu também que podia começar com o que já tinha – o corpo. Começou a exercer, assim, o corpomídia para se comunicar, para exprimir uma explosão de questionamentos, que ecoou pelos vizinhos do prédio, da rua, da cidade, do estado e até do outro lado do oceano. Ao longo do percurso, foi adquirindo conhecimento sobre outras formas de expressão, foi experimentando outras linguagens e fez uma verdadeira “hibridização de alternativas” (Machado, 1997) para comunicar ao mundo suas dúvidas, seus desejos e seus afetos.

O coletivo se utiliza de todo tipo de espaço para apresentação de espetáculos, performances, encontros e fóruns. Transformou as novas técnicas em um espaço

---

*conseqüências políticas. E a primeira delas pode ser identificada na proposta que tal entendimento de corpo traz: o corpo não é, o corpo está. Não se trata de uma substituição meramente retórica de verbos. A troca do verbo ser pelo verbo estar instaura a transitividade no lugar anteriormente ocupado pela noção de identidade”.*

primorosamente comunicativo. Através da internet o grupo contacta o mundo inteiro; produz videodanças e troca vídeo-ideia com outros grupos; pede apoio e oferece parcerias; desenvolve projetos de educação e sensibilização para a arte em geral. Ainda assim, a experiência desses jovens cidadãos é um exemplo de que mais importante que o potencial tecnológico do *medium* para a comunicação, é a competência comunicativa, a capacidade de construção de uma fala, ou melhor, várias falas, várias vozes, um discurso polifônico que ressoe e convoque o interlocutor a uma atitude política. O próprio nome diz - basta um espaço (quadra), pessoas e idéias. Até porque

*“toda a sofisticação tecnológica do mundo não garante empatia ou provoca comprometimento político. (...) A questão não é apenas comunicar sensações, mas desenvolver compreensão estrutural e promover mudanças”.* (Stam, 1996 : 214)

São corpos abertos para uma melhor compreensão do mundo. Uma amostra de que a sociedade midiaticizada traz, no seu próprio interior, possibilidades de desvio e de reapropriação da mídia para subverter a modelização da subjetividade.

## V.

Falar de cultura e midiaticização não é tarefa fácil, devido às complexidades semânticas que cada conceito remete. Há o caminho do sistema dominante, a cultura de massas, que cada dia que passa fica mais estratificada, respondendo às exigências de um mercado que se alimenta das diferenças culturais enlatadas e extremamente rentáveis. E felizmente há um caminho oposto, a opção aqui foi buscar uma perspectiva intercultural, que corresponde a uma acepção de produção cultural entendida como algo além de uma contracultura, o politicamente correto ou uma resistência política (que pode se tornar um exercício de poder restritivo tanto quanto seu objeto de oposição), mas um processo de singularização<sup>10</sup>,

*“uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telemando, recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular”* (Guattari, 1986: 17).

A busca (incessante) é por possíveis alternativas de ação sobre a circulação mais equitativa dos bens simbólicos, com dimensões micropolíticas e/ou macropolíticas; uma

---

<sup>10</sup> Guattari não relacionava o processo de singularização com produção cultural, trata-se de uma interpretação própria deste texto, visto que Guattari considerava que só existia uma cultura, a capitalística, que permeava todos os núcleos semânticos do termo. No entanto, acredito que **processos** culturais podem produzir **sim** novos modos de sensibilidade, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. A discordância é apenas de significante, mas não de significado.

tentativa de produção de subjetividade liminar às exigências mercantis do neoliberalismo cada vez mais opressivas.

Encontro, então, um quadro mais animador na postura política de um coletivo de dança. Experiências estéticas com os novos modos de percepção e de linguagem que a tecnologia remete; um aproveitamento criativo das diferenças culturais; uma educação integrada da comunidade, possibilitando uma consciência do corpo, uma postura política e social dos participantes dos projetos; enfim, um arsenal de ações que visam uma negociação intercultural dos processos de significação. Laços de solidariedade que transformaram simples usuários de informática e espectadores de cinema e vídeo em “produtores-bricoleurs” (Machado, 1997), em que o produto não é o mais importante, mas sim o processo de criação, a polifonia na realização, a consciência de um corpo político.

No entanto, não podemos superestimar essa potência de convivência criativa como um modelo a criar barreiras à força imperiosa das megacorporações comunicacionais e seus poderes políticos. Os próprios componentes do grupo acreditam que seria muito difícil desenvolver um projeto de vida como o deles em uma grande metrópole, onde o sentido de comunidade se esvai a passos largos, prevalecendo o sentido de mercado, em que o produto interessa muito mais que o processo.

O otimismo esbarra em dois grandes problemas. O primeiro é o fato de que as novas tecnologias encontram-se centralizadas no poder de poucas megacorporações transnacionais, seguindo os mandamentos do neoliberalismo. Isso significa monopólio cultural, que empobrece as opções do público. A questão não é a tão temida (e não concretizada) homogeneização da produção, mas a necessidade de reivindicar uma distribuição da economia cultural de forma mais equitativa. Nesse contexto, quando a diversidade é buscada, a identidade local é transformada em um produto rentável, folclórico, exótico e superficial, esvaziando toda sua representação simbólica. É o que geralmente acontece com as danças locais.

O segundo problema é a grande ignorância, da maioria da população, sobre o poder sócio-político-econômico da cultura (entendida como a articulação dos três níveis semânticos apresentados). A resultante de uma cultura mercadológica, com função anestésica, que não favorece a comunicação e a representação sócio-cultural, que se alija de produzir um sentido de pertencimento a uma comunidade, gera o pré-conceito de ver a cultura como um luxo, "uma coisa supérflua para entreter as noites e os domingos de chuva" (Canclini, 2005b). Quando, na verdade, dentre outras coisas, pode

gerar crescimento econômico, empregos, interrogações que se transformam em inversões, conhecimento por meio de experiências sensoriais, até um sentimento de dignidade nacional<sup>11</sup>.

Por tudo isso, estudar a cultura, hoje, requer uma especialidade em interseções, em relações interculturais (Canclini, 2005a), que dêem conta da teia – as diferenças, as desigualdades e a desconexão – e a conseqüente complexidade da produção de subjetividade no dinamismo da globalização.

Não podemos esquecer a responsabilidade do Estado de produzir ações mediadoras como a descrita; além de desenvolver políticas culturais que abranjam os setores privados e públicos de teleinfocomunicação; e de propiciar uma educação de qualidade para leitura dos processos de subjetivação da mídia e para produção de experiências criativas das comunidades.

Enquanto não conseguimos fazer pressão suficiente ao Estado para que este passe à ação, temos a notícia confortadora de que há brechas! “Todos os sistemas de dominação, presumimos, têm ‘vazamentos’; nossa responsabilidade é transformar esses vazamentos em inundação” (Stam, 1996: 211).

---

<sup>11</sup> Como alguns podem ter sentido ao ouvir a notícia de que o filme brasileiro "Tropa de Elite" (dirigido por José Padilha e baseado no livro "Elite da Tropa" do sociólogo Luis Eduardo Soares) recebeu o Urso de Ouro, prêmio máximo no Festival de Cinema de Berlim 2008.

## Bibliografia

BARBERO, Jesús Martín. "As mídias como atores sociais: mudanças em sua identidade" e "Figuras da democracia, metáforas público", in BARBERO, Jesús Martín, e REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac, 2001a.

\_\_\_\_\_. "De las políticas de comunicación a la reimaginación de la política", *Nueva Sociedad*, Caracas, nº 175, setembro-outubro de 2001b.

\_\_\_\_\_. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006a.

\_\_\_\_\_. "Técnicas, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século", in MORAES, Dênis de (org). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006b.

BRUM, Leonel e CALDAS, Paulo (curadores). *Dança em Foco V.2 – Videodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007, 158 p.

CANCLINI, Néstor García. *América Latina: mercados, audiências e valores num mundo globalizado*. Conferência na 4ª Cúpula Mundial de Mídia para Crianças e Adolescentes. Rio de Janeiro: Multirio, 2004.

\_\_\_\_\_. "Diferentes, desiguais e desconectados", in *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005a.

\_\_\_\_\_. "Noticias recientes sobre la hibridación", in HOLLANDA, Heloísa Buarque e RESENDE, Beatriz (orgs.). *Arte Latina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

\_\_\_\_\_. *Todos tienen cultura: ¿quiénes pueden desarrollarla?* Conferência no Seminário sobre Cultura y Desarrollo. Washington: Banco Interamericano de Desenvolvimento, 2005b.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica – cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

KATZ, Helena. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. 1ª. ed. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KELLNER, Douglas. "Cultura da mídia e triunfo do espetáculo", in MORAES, Dênis de (org). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

LOGOS: Comunicação e Universidade. *Corpo, arte e comunicação*. Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social. Ano 11, n. 20, 1º. Semestre de 2004.

- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- MORAES, Dênis de. *Estratégias de mídia no cenário global*. Contracampo: Revista do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação. Niterói: UFF, n.2, jan./junho 1998.
- REGUILLO, Rossana. "Cuatro ensayos de comunicación y cultura para pensar lo contemporáneo". *Oficios Terrestres*, nº 9-10, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2001.
- SODRÉ, Muniz. "O ethos midiaticizado", in *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- \_\_\_\_\_. "A democracia cosmética", in *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- SPANGHERO, Maíra. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itáu Cultural, 2003.
- STAM, Robert. *Bakhtin, da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Cinema e Multiculturalismo", in XAVIER, Ismael (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. 1ª. ed. Campinas: Papirus, 2003.
- VILLAÇA, Nízia. *A escrita do corpo: espaço e representação contemporâneos*. Terceira Margem: Revista da Pós-Graduação em Letras. UFRJ, Ano VI, nº 7, 2002.