

Dançar no Brasil: vistos de entrada, mestiçagem e controle de passaportes.

Helena Katz

Como se sabe, o acordo sobre a existência de uma unidade chamada senso comum se funda no fetichismo. E, até o momento, grande parte das conversas sobre a dança brasileira vem sendo balizada por esse fetiche. O nosso (o coletivo das falas que aqui se entretecem) objetivo é o de apresentar argumentos que nos capacitem a nos livrar desse mal.

Primeira ação: desvendar a distorção sobre a qual se baseia a noção de “típico”.

É Zizek (2004:11) quem nos ensina que “cada noção ideológica universal é sempre hegemonizada por algum conteúdo particular, que colore sua própria universalidade e é responsável por sua eficiência”. Com muita perspicácia, chama a atenção que é um certo conteúdo particular que passa a ser tratado como se fosse a noção universal. O conteúdo particular (a ginga, a simpatia ou a sensualidade, por exemplo, no caso do brasileiro) passa a funcionar como substituto do universal (o próprio brasileiro), ou seja, o particular se torna universal. Há algo de mais grave, contudo, e que não pára por aí. Para o mecanismo que distorce o particular em universal funcionar, ele precisa incluir uma série de atributos que os outros particulares (os que ficam excluídos) possam reconhecer como genuinamente seus. Assim, todo o resto que não é nem a simpatia, nem a sensualidade e nem a ginga, passa a existir na perspectiva desses atributos. A miséria? Ora, se convivemos com ela e continuamos alegres, nem nós nem a nossa miséria devemos ser da mesma natureza deles. A violência? Idem. “Cada universalidade hegemônica tem de incorporar pelo menos dois conteúdos particulares – o conteúdo popular autêntico e sua distorção pelas relações de dominação e exploração” (2004: 12). Começamos pela lógica da articulação que distorce a noção de ‘típico’ – indispensável para a formulação do que seja dança brasileira – e nos deparamos com dominação e exploração. Uma evidência de que não se pode falar de dança brasileira sem montar a conexão entre dança, colonialismo, classe e opressão social, exploração econômica e a lógica do capitalismo, por mais que isso irrite quem prefere tratar a dança como uma atividade estética sem ética ou lógica. A dança brasileira só pode ser reconhecida a partir do entendimento que toda cultura é específica e sempre profundamente implicada nas práticas de dominação – o que explica a sua dificuldade em se constituir como forma de resistência (Ahmad, 2002). Novamente, há que se ressaltar que, quando se fala em cultura, fala-se também em dominação e resistência. É o primeiro passo para não se esperar que a dança brasileira porte algo de original que expresse a autenticidade das suas raízes. Ou alguém espera que a dança francesa carregue o câncã como uma matriz que a habilite a ser identificada como francesa? Nesse caminho, portanto, será necessário “nomear as coisas que acontecem e dar a elas, em base empírica, um significado mais ou menos geral, procurando assim qualificar a extensão da generalidade à qual chega a definição” (Negri, 2003:9). Portanto, para decifrar o que seja dança brasileira, há que se enfrentar a ontologia social que está na base dessa nomeação. Será indispensável perceber o quão amorfos são pseudoconceitos como identidade brasileira, ideologia ocidental ou cultura do Terceiro Mundo fora do binarismo que contrapõe nacionalismo x pós-modernismo. Afinal, precisamos escapar da proposição de que só existe emancipação nacional quando acontece a coincidência daquela Santíssima Trindade (território/nação/estado), arbitrariamente imposta como princípio universal da convivência humana (Bauman, 2004). Uma só nação em um só estado com um território só seu. O pilar do conceito de nação é o nascimento, única forma de ingresso natural em uma nação. Quem nasce, já nasce com a cidadania do estado onde nasceu e, mais tarde, receberá os ornamentos jurídico-legais que atestam a sua soberania. Uma soberania que “precisa ser constantemente construída, reconstruída e assistida nas práticas de inclusão/exclusão” (Bauman, 2004: 153). Uma soberania articulada somente quando ocorre a coincidência na Santíssima Trindade, e ela se organiza a partir da identificação dentro/fora. Para compreender melhor como nos atinge o fato do direito à soberania estar vinculado à questão dessa Santíssima Trindade, seria oportuno voltar aos nossos primeiros anos como colônia, lembrando que ecoavam, mas não cumpriram, o projeto técnico do Renascimento. O historiador Nicolau Sevcenko diz que o Brasil se consolidou no Barroco e o Barroco se transformou em sua latência. A exuberância da Natureza dando ênfase aos sentidos e às festas, o esplendor do interior das Igrejas levados para as ruas através das imagens dos santos, balançando nas

procissões. Uma multidão que seguia cantando, mas mantendo a hierarquia: na frente, autoridades do reino e da Igreja; depois, os militares nas suas armaduras; atrás deles, as irmandades e confrarias; e, por fim, os escravos debaixo de Santa Misericórdia. Disparidades e contradições em convivência. (Sevcenko, 2000). Vem do Barroco, das nossas reservas de ouro e diamantes, um tipo de assujeitamento à exploração que pode ser reconhecido quando permitimos que um Philippe Jamet ou um Itzik Galili montem, com bailarinos brasileiros (Jamet), e em uma companhia oficial brasileira (Galili), as obras que recentemente (2005) produziram sobre o “típico” brasileiro. O que une essas duas tragédias que permitimos que fossem perpetradas contra nós? O entendimento comum de que ainda temos reservas esplendorosas de um veio local valiosíssimo, disponível para ser saqueado, explorado e exportado. Temos o tal “típico brasileiro” que produzirá dividendos para quem os levar aos outros portos. Afinal, a pujança do ouro e dos diamantes aqui encontrados trouxe fome e guerra e não redenção aos que descobriram e trabalharam nas suas jazidas. Mas há algo a mais que deve ser destacado nessa situação de exploração e que se refere ao modo como ela se efetivou: o Brasil foi incorporado à vida na Europa aos pedaços, exatamente os pedaços que carregavam o seu típico. Foram pedaços de nosso território (daquilo que a natureza aqui produzia), que seduziram o colonizador com sabores e aromas diferentes daqueles do seu cotidiano. Exuberâncias a atijar carências. Uma distensão dos sentidos produzindo desejos e fantasias, associados ao lugar de onde tudo vinha. Um território onde a especiaria era natural. Riquezas dos sentidos associadas às riquezas dos bolsos, as trazidas pelo ouro e pelos diamantes. Generosidades do mesmo território, a produzir tanto de tantas maravilhas. Uma nação-Brasil reconhecida nos pedaços arrancados do seu corpo-território. Em cada um deles, o colonizador alimentava-se da fantasia de um novo mundo de excessos: excesso de sol, de calor, de vegetação, de cores, mares, flores, frutas e, principalmente, de habitantes diferentes. A aceitação de que o benefício da exploração do ouro e dos diamantes tenha sido somente para os colonizadores entranhou-se tanto em nós, quanto os veios das jazidas que os produziu na nossa terra-corpo. Aí se fincou o acordo tácito de que a matéria capaz de produzir riqueza nos pertencia, mas não a possibilidade de usufruir o que ela produzia. É exatamente isso o que ocorre ainda hoje, quando aceitamos a exploração do ‘típico brasileiro’. O Barroco-latência nos ajuda a lidar com o ‘típico’ brasileiro que nos espreita nas escolhas colonialistas contemporâneas. Foi no Barroco que os minuetos e as contradanças escaparam do salão para as varandas, onde se dançavam os lundus, e dali, para os congos, batuques e cucumbis dos terreiros. No Barroco, rodopios e requebros se embaralharam (Sevcenko, 2000). Convém entender nesse viés o embaralhamento entre território/estado/nação que virá marcar o reconhecimento da dança que se produz no Brasil. As texturas de nossas relações metrópole-colônia configuram, já em seu início, um modo de dar forma à imagem do Brasil fora do Brasil. Um país reconhecido através de pedaços, extraídos de seu corpo-natureza (certos produtos locais típicos) para o benefício do seu explorador. Precisamos deixar claros os vínculos desse tipo de exploração com essa que ainda ocorre com a dança brasileira, quando ela continua identificada à matérias-primas das quais o colonizador não dispõe localmente. A operação é a de distorcer, tratando a parte como se fosse o todo, e quem a conduz são as relações de dominação. A mesma lógica que fabrica a noção de “típico”.

Segunda ação: desvendar a imposição dos vistos de entrada

O corpo pode passar a ser pensado como um entre-lugar (Bhabha, 1998), conceito que se harmoniza com o de identidade cultural não monolítica. A própria noção de cultura nacional, como a de um recipiente que contém um conjunto de tradições históricas e étnicas, apoiadas na transmissão, deixa de ser sustentável por fazer parte do trânsito sempre aberto que caracteriza os sistemas sociais. A proposta de co-evolução por trocas em fluxos permanentes instabiliza tal noção de cultura e seu processo de transmissão. Não existe nenhum continuum linear entre passado, presente e futuro que faça do precedente a causa do seguinte. O depois passa a se constituir como um espaço de intervenção no agora e no antes, reinventando-os enquanto reinventa-se. Há como que uma precipitação de todos os momentos sobre todos. Um corpo que samba hoje requebra diferente do samba dançado há 40 anos, quando as relações entre carnaval e televisão não eram como agora, nem tampouco as entre morro e cidade. Com isso, a própria noção de como era o samba e o corpo que o sambava há 40 anos também se modifica, uma vez que é com o olhar de hoje que os lembramos. As informações

vão encostando e transformando, tanto a si mesmas (o passo do samba, no caso), quanto o ambiente (o corpo que dança esse passo), quanto a própria idéia de samba, tanto a de hoje, quanto a do passado e a do futuro. São conexões que não obedecem à seqüência temporal linear do relógio, pois se dão em rede, em todas as direções. Olhamos para o passado a partir do que sucedeu no tempo depois dele. É com o futuro que se lê o passado. O corpo é um bom lugar para se aprender que os processos de comunicação funcionam em rede. E como o corpo não funciona por reconhecimento outorgado, há que se familiarizar com as teorias que o estudam e que explicam que nele não há senão um sempre-presente, que não liga nem rompe passado e futuro. Tendo cancelada a possibilidade de arrumar passado-presente-futuro numa seqüência serial e causal, cabe enfrentar os três momentos como o “tempo do agora” do qual falava Walter Benjamin. Um presente expandido que anula o passado sagrado e o futuro como um presente perpétuo, imortal. O presente expandido é o do fluxo permanente de informações entre corpo e ambiente (que, em semiótica, se nomeia de semiose) e a temporalidade que não trabalha com a noção tradicional de fronteira. Ao invés de uma linha que circunscreve conteúdos, na temporalidade dos fluxos permanentes, a fronteira se apresenta como “um lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente” (Bhaba, 1998: 24). Ou seja, não o contorno final de um lugar definido pelos seus pertencimentos, uma espécie de acabamento ou “parte de fora” (visualmente identificável) de um conjunto de conteúdos internos (sem visualidade), mas sim aquilo que vai produzindo o que pode abrigar. Não se trata de reunir o que já está, mas sim de produzir o que pode lá existir. Um corpo sem essência/aparência, uma vez que o fluxo incessante de trocas impede que as informações fiquem preservadas numa cápsula protetora (a essência) que as salvasse da ação do tempo do sempre agora. O que me distingue e identifica como ser único no mundo também pertence ao tempo de todas as direções. Ao carregar a proposta de não ser tratada como contorno de conteúdos que compartilham características que os identificam, a fronteira pode se propor a ser uma membrana permeável entre dentro e fora - o que faz toda a diferença, pois instala a compreensão das próprias características no eixo do tempo. Com isso, transforma radicalmente o entendimento de que tudo se resume à tarefa de identificar características. Quem se habituou a buscar definir o que seja dança brasileira a partir de uma coleção de atributos para o gentílico brasileiro, precisa encontrar outra maneira de lidar com a questão. Mas o esforço, empreendido pela maioria dos que se dedicam ao assunto, continua sendo o de buscar pelas características para depois produzir o modelo de carteira de identidade ou de passaporte. Com a carteira de identidade (pessoal), circula internamente ou nos países mais próximos (Mercosul), e no resto do mundo, o passaporte, onde a cor associada a certas marcas visuais passa a ser o gentílico, socializa visualmente a informação sobre a identidade cultural do portador. Todavia, ela não é suficiente para liberar o ir-e-vir neste mundo. Em inúmeros casos, nem o passaporte basta, pois a ele ainda é necessário agregar um visto oficial, uma permissão que decalca um contrato de locação temporária. A duração de tempo, que vincula o direito de entrar ao dever de partir, representa outra marca, pois expõe a posição social do sujeito. Todas essas regras desmascaram a possibilidade de associar a globalização a uma democratização de acesso, tão ao gosto de uma mídia que se comporta mais como uma agência de viagem e menos como proponente de uma necessária reflexão crítica. O visto de entrada, essa outra tarja interna, individualiza o caráter social do passaporte. Vale lembrar do que sucedeu com passaportes e vistos, pós 11 de setembro, caracterizando-os como as novas fronteiras. Em épocas de endurecimento das falas sobre fronteiras e territórios, vale lembrar de um personagem de Guimarães Rosa do cantão “A terceira margem do rio” (1962). Vale observar que, no Brasil dessa data, ainda se vivia da esperança de vencer o subdesenvolvimento. Guimarães descreve um habitante dos sertões que, sem explicar nada para ninguém, abandonou a casa, a família, os amigos, abandonou tudo para entrar em uma canoa, remar até o meio de um rio e ficar para sempre ali. Alguém que não volta e não segue adiante, ou seja, alguém que não vai a nenhuma parte. O personagem criara um não-lugar entre a tradição abandonada e o futuro que não queria aceitar. A dança brasileira, nesse momento, parece estar na terceira margem do rio de onde os colonizadores não avistam a margem da tradição e ela não segue para o futuro que lhe ofereceram.

Terceira ação: explicar a dança em uma sociedade-ornitorrinco

Depois da Segunda Guerra Mundial, ocorreu um surto de desenvolvimento econômico, no Brasil, que parecia trazer a

possibilidade de nos livrarmos dos males herdados do colonialismo. A prosperidade material seria distribuída socialmente, através da solidariedade coletiva, e assim, superaríamos o subdesenvolvimento. Tudo parecia conspirar a favor, até mesmo o surto de renovação cultural que se deu com a Bossa Nova, o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, o Teatro do Oprimido, o Cinema Novo, o Tropicalismo e o movimento da Arte Concreta. Brasília simboliza bem a utopia modernista que se espraiou por aqui. Essa “capital da esperança, no pleno vazio do sertão interior do Brasil”, segundo Sevcenko (2000:33), “era a tentativa do Brasil resgatar a sua dívida com o passado colonial, predatório e desumano, construindo uma paisagem encantada do futuro – o jardim tropical de onde brotaria a “raça cósmica” cantada por José Vasconcelos, os muralistas mexicanos e os modernistas brasileiros”. O sonho deu no golpe militar de 1964, que instalou uma ditadura que durou 20 anos. A Brasília dos militares passou a ser “o fim do mundo”, como bem cantou Torquato Neto, pois a ditadura que lá morava implantou, além da tortura e da censura, o dragão da inflação. Não superamos o subdesenvolvimento porque ele não é superável. O prefixo “sub” revela mais do que uma hierarquia com relação ao desenvolvimento, porque se funda nas relações centro-periferia que sustentam o modelo capitalista de desenvolvimento. Cabe à periferia fornecer a economia de acumulação do centro e, por isso, o subdesenvolvimento não pode desaparecer. Sem conhecer os mecanismos que fazem do subdesenvolvimento uma forma de exceção permanente não se compreende a dança brasileira de hoje. No Brasil, os trabalhadores da dança não recebem “adiantamento de capital” – como Marx chamava ao salário. Vivem dos resultados da venda de seus produtos-mercadorias, tal como o artista que espera o sinal fechar para mostrar a sua habilidade e recolher as moedas dos motoristas antes deles darem a partida em seus carros. Quando o governo brasileiro terceirizou a sua política pública para a cultura, atribuindo aos gerentes de marketing das empresas a escolha de qual artista chegaria ao mercado, vinculou os rendimentos dos trabalhadores da dança ao lucro dos capitalistas e criou toda uma força de trabalho acuada na dependência das regras de funcionamento das Leis de Incentivo à Cultura. A gravidade da situação está exposta hoje, com mais clareza, quando a horda dos ‘desabilitados’ pelas Leis finalmente começa a perceber que foi confinada a um campo de refugiados, onde deve passar pelo tipo de constrangimento habitual: precisará desvestir-se do que porta como característico e adotar outro padrão de comportamento, caso deseje escapar de lá ao tornar-se elegível por um gerente de marketing para, então, adentrar no que se chama equivocadamente de mercado – e que inexistente, no caso da dança, exatamente por todas essas razões. A dança brasileira vive entre a pressão regulatória das Leis de Incentivo à Cultura e uma busca de abertura de portos estrangeiros que represente um mercado de fato. A cultura enfrenta o mesmo que a economia pois, aos países periféricos, cabe copiar o descartável, mas não a matriz técnico-científica que inventa o produto. Como a acumulação dessa cópia do descartável entra em obsolescência acelerada, isso gera um esforço de investimento interno que apenas reitera os mecanismos de dependência (Oliveria, 2003: 137). Os estrangeiros do centro não outorgam aos povos periféricos o direito de produzir matrizes de conhecimento. Na dança, como nas outras artes, sucede o mesmo que na economia, quando curadores estrangeiros sequer reconhecem como brasileiros produtos aqui inventados com matrizes de pensamento local. Tudo o que não combinar com os seus hábitos, enraizados nos séculos XVI e XVII, de aqui explorar somente as especiarias de que não dispõem lá, não será considerado brasileiro, mas sim, cópia das suas matrizes. Tendo as duas forças (Leis de Incentivo à Cultura e o mercado exterior) a constrangerem a sua sobrevivência, a dança brasileira revida com uma vitalidade surpreendente. E mantém uma diversidade que também não combina com as condições tão adversas que enfrenta. Como entender esse fenômeno? Lembro de Francisco de Oliveira para perceber que a dança brasileira é um ornitorrinco. Ornitorrincos são animais ovíparos e mamíferos, mas a fêmea não apresenta mamas. Seus filhotes alimentam-se lambendo os pêlos peitorais da mãe, por onde o leite escorre. Ele escava na terra próxima a rios e lagos sua toca, e as abre dentro d’água. O bico parece o do pato, os pés são espalmados e o rabo é chato. Conserva características reptilianas, e compreende uma única espécie, segundo o volume 18 da Grande Enciclopédia Larousse Cultural. É, de fato, muito esquisita a mistura que dá no ornitorrinco. A dança-ornitorrinco é a de uma sociedade desigual, onde aumenta a produtividade do trabalho sem acumulação de capital. Os profissionais da dança no Brasil trabalham muito e não vivem do seu trabalho – e as poucas exceções, como sempre, apenas confirmam a regra geral. A dança-ornitorrinco brasileira é muito bem produzida, em uma ponta, e continua sem viabilidade de existência na outra. E reproduz a pluralidade do que sucede com nossos passaportes, que estampam fotos de índios, japoneses, negros, louros, pardos, brancos,

ruivos – todo mundo pode ser brasileiro. No Brasil, os pobres se tornam proprietários de suas casas, o que constitui uma quase heresia ao capitalismo. Isso ocorre quando eles se organizam em mutirões, e assim, barateiam o custo da construção. Modos coletivos de viabilizar a existência têm impulsionado os trabalhadores da dança brasileira – um traço recente que vem mudando substancialmente a situação. Em São Paulo, em setembro, o coletivo Mobilização Dança conseguiu uma expressiva vitória com a aprovação, na Câmara dos Vereadores, da Lei de Fomento à Dança. Por se tratar de uma lei orçamentária, inclui a dança entre os itens do orçamento municipal, isto é, entre as obrigações de financiamento do município – uma mudança histórica a ser celebrada. Povos diferentes realizam experiências diferentes, que circulam e promovem contaminações. As diferenças não se desfazem, ao contrário, elas enriquecem o processo de contágio que regula os fluxos de informação entre corpos e seus ambientes. O resultado desse processo é a mestiçagem. E se há algo onde estamos mergulhados, é na mestiçagem. Por isso, a atualidade de Oswald de Andrade a nos conclamar a promover deglutições para impedir que nos tornemos escravizadores uns dos outros. Uma das tarefas de Oswald de Andrade foi a de nos mostrar que o Brasil não pode ser compreendido como um aprendiz em dívida com um modelo idealizado. A sua filosofia da devoração retirou o Brasil de uma relação pendurada na Europa. Diz ele que “tudo se prende à existência de dois hemisférios culturais que dividiram a história em Matriarcado e Patriarcado. Aquele é o mundo do homem primitivo. Este, o do civilizado. Aquele, produziu uma cultura antropofágica; este, uma cultura messiânica” (Andrade, 1995: 102). A cultura messiânica é hierarquizante e tem um poder centralizador. Nela, o senhor é diferente e superior ao escravo, e o mesmo se dá entre o espírito e a matéria, entre o adulto e a criança, entre o homem e a mulher. Na cultura antropofágica, o inimigo é uma ameaça e deve ser atacado porque tem um valor próprio. “A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizá-lo” (Andrade, 1995: 101). Na mestiçagem, vige a ambivalência, pois ela “é a liberdade dos que não têm poder” (Bauman, 1999: 190). Floresta e escola se encontram na riqueza da mestiçagem – uma insurgência contra a intolerância monopolista que caracteriza a sociedade de hoje, “que prioriza o consumo, a mudança rápida, episódica e inconseqüente, e o desfrute individual” (Bauman, 1999: 296). Nós que somos misturas finas de etnias, migrações internas e levas de imigrantes, existimos na e pela miscigenação. O samba reúne o bandolim, o piano e a guitarra flamenca (o nosso violão). O tropicalismo nasce do cruzamento do samba tradicional com a bossa nova, o jazz, o rock e a música pop internacional. Tudo começou na troca de olhares entre nativos e colonizadores, quando nativos expressavam seu desejo de se tornarem colonos. A posse do lugar do Outro como ignição e já se confundindo com a construção da identidade – que não se constitui como um pré-dado a ser autorealizado, mas sim como algo a ser encarnado de acordo com as trocas possíveis com o ambiente, ou seja, sendo sempre parcial, circunstancial, condicionado. Nessa perspectiva, cai a noção de identidade como a de uma imagem totalizante. A enunciação de uma dança brasileira, se ainda se fizesse necessária, deveria partir daí, da compreensão de que se está em um lugar institucionalmente proposto e pautado pelo estereótipo. E o estereótipo bloqueia a proposta de que as culturas são ambíguas, co-existent, co-evolutivas, vívificas, simultaneamente contaminadas e contaminadoras. Talvez aquilo que Gilberto Freyre descrevia como o precário equilíbrio de antagonismos seja hoje mais pertinentemente apresentado como um quadro altamente dominado pela ambivalência. A identidade precisa ser conquistada individualmente, mas não prescinde da aprovação social. Ficar à deriva se constitui como situação altamente ameaçadora, pois é como ter a identidade negada por quem se organizou – os outros. A dimensão étnica da identidade garante exatamente isso, a exclusão do outro, do forasteiro. Propor, no lugar da exclusão, a deglutição antropofágica como atividade lúdica e artística de invenção, que evita a violência geradora dos antagonismos sociais. Há muitas danças em circulação entre nós, tantas quantas o processo de contaminação consegue produzir. E como essa é a tônica de um processo que nos distingue, mas que não pode sair do controle do colonizador, faz com que os vistos de entrada possam cair em desuso, o que não inclui o controle de nossos passaportes. A resposta possível a esse controle, nós já a praticamos: chama-se mestiçagem. Em 1946, Oswald de Andrade escreveu o seguinte poema em epígrafe:

Venceu o sistema de Babilônia
E o garção de costeleta

É uma síntese debochada, segundo Roberto Schwarz (2003) do registro de uma decepção. A esperança trazida pela derrota da ditadura Vargas e do nazifascismo não havia produzido uma sociedade melhor. Haviam dois vencedores: o ‘sistema de Babilônia’, ou seja, o capitalismo, e o garção de costeleta, isto é, a estética kitsch. São exatamente esses dois vencedores que ainda espreitam a dança brasileira e a fazem se posicionar politicamente, dizendo NÃO aos protocolos do Império e NÃO ao kitsch que o colonizador insiste em imputar a nós, como se fora nossa identidade, montando um espelho, no qual distorce o que a natureza da nossa dança aqui produz. (nesse momento, a palestra termina, quando eu ligo o Papai Noel da 25 de Março que encerra o espetáculo Outras Formas, de Angelo Madureira e Ana Catarina Vieira, que fica dançando frevo, de sombrinha, de costas).

Bibliografia

- AHMAD, Aijaz (202). Linhagens do Presente. São Paulo: Editorial Boitempo.
- ANDRADE, Oswald de (1990). A Utopia Antropofágica. São Paulo: Editora Globo.
- (1972). Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira/MEC.
- BAUMAN, Zygmunt (1999). Globalização, As conseqüências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- BAUMAN, Zygmunt (1995). Modernidade e Ambivalência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- BAUMAN, Zygmunt (2003). Amor Líquido. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Grande Enciclopédia Larousse Cultural, vol.18, São Paulo: Nova Cultural, 1998.
- GREINER, Christine e KATZ, Helena (2001). Corpo e Processo de Comunicação, in Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos, Vol. III, número 2, dezembro de 2001. São Leopoldo (RS): Editora Unisinos.
- KATZ, Helena e GREINER, Christine (2004). Corpomídia: a questão epistemológica do corpo na área da comunicação. Revista Húmus, no 1. Caxias do Sul: Secretaria Municipal de Cultura.
- KATZ, Helena e GREINER, Christine (2003). O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação. Revista Compós
- NUNES, Benedito (1972). Prefácio, Do Pau-Brasil à Antropofagia, de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira/MEC.
- OLIVEIRA, Francisco de (2003). Crítica à Razão Dualista, O Ornitórrinco. São Paulo: Editorial Boitempo.
- SANTOS, Douglas (2004). Uma Cartografia para o Imperialismo, in Revista PUC Viva, pgs.7-13. São Paulo: Editora Apropuc.
- SEVCENKO, Nicolau (2000). Pindorama Revisitada. Cultura e Sociedade em Tempos de Virada. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis.