

## IMAGENS DE PINA, FRIDA E MADONNA: CORPOS AFETADOS E AFETOS CORPORIFICADOS

**Odailso Berté**  
odaberte@yahoo.com.br

**Irene Tourinho**

*Faculdade de Artes Visuais - FAV/UFG*

### **Resumo:**

Este estudo busca evidenciar modos como imagens de fragmentos de trabalhos de Pina Bausch, Frida Kahlo e Madonna podem afetar corpos e corporificar afetos. A discussão sobre a relação entre as três artistas se dá por meio das categorias corpo, afeto e prazer, enfatizando como o corpo afeta e é afetado por imagens e formas culturais diversas. A partir dessas relações e reflexões o estudo aponta vias educativas protagonizando o corpo, a construção de (auto) conhecimento e de investimentos afetivos e experiências prazerosas.

**Palavras chave:** corpo, afeto, prazer, imagem, dança.

### **Abstract:**

This study seeks to demonstrate ways in which images of fragments of works by Pina Bausch, Frida Kahlo and Madonna can affect bodies and embody affects. The discussion about the relationship between the three artists is developed through the categories body, affection and pleasure, emphasizing ways in which the body affects and is affected by images and other cultural forms. Based on these relations and reflections, the study proposes educational ways in which the body is viewed as protagonist, reinforcing the construction of self-knowledge, affective investments and pleasurable experiences.

**Key words:** body, affection, pleasure, image, dance.

Neste texto reunimos pensamentos e sentimentos para buscar entender como imagens podem afetar o corpo e como afetos se corporificam na relação com imagens. Para atravessar estes caminhos, colocamos em perspectiva experiências com imagens de trabalhos da coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009), da pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954) e da cantora norte-americana Madonna (1958). Por meio de abordagens da educação da cultura visual e das pedagogias culturais, fazemos reflexões sobre como educandos e educadores, de diferentes áreas e disciplinas, tecem compreensões acerca da importância da relação corpo-imagem e outros artefatos/produtos culturais na construção de conhecimento e nos investimentos afetivos que tais relações provocam.

Os trabalhos que Pina e Frida realizaram, bem como o trabalho que Madonna desenvolve, são distintos. Estas distinções deixam evidente que não estamos tratando de expor equivalências ou comparações entre elas. Pina fazia dança, Frida pintava quadros e Madonna produz música, vídeo clipes e shows pop.

Através das abordagens da cultura visual, damos relevância ao uso que as imagens podem atizar, delineadas a partir de um campo de estudos que enfatiza práticas cotidianas sem hierarquizar imagens, sejam elas eruditas, populares, de massa, da alta ou da baixa cultura. Entendemos as referidas artistas e seus respectivos trabalhos como imagens e artefatos que afetam nosso corpo contaminando-o e dispondo-o a contaminar na interação com tais manifestações culturais. As ações, trabalhos, imagens, produtos destas mulheres nos envolvem a ponto de seduzir, motivar e instigar para o estudo, pesquisa e entrecruzamentos com os campos da dança, da cultura visual e da educação.

Ao compor este estudo, os trabalhos das três artistas tornam-se convite para uma análise que será desenvolvida através das seguintes categorias ou conceitos: corpo, afeto e prazer. Não consideramos estes conceitos como tematizações ou particularidades que completam o que pode ser visto e interpretado quando interagimos com os referidos trabalhos. Todavia, tais conceitos nos ajudam a construir formas de (auto)conhecimento propondo vias pedagógicas que reconhecem na experiência dos corpos uma condição importante dos processos educativos, sejam eles realizados na escola, com arte, na mídia, na cultura, na vida.

### **Corpo, afetos e prazeres**

Revisitando as concepções do filósofo Espinosa (1632-1677), conforme relata Gleizer (2005), o corpo humano é um indivíduo complexo e, portanto, “apto a afetar e ser afetado de diversas maneiras pelos corpos exteriores, sendo capaz de reter essas afecções, isto é, as modificações nele causadas por essas interações” (p. 22). Associamos a ideia de Espinosa à concepção de Greiner e Katz (2001), ao proporem que o corpo é um “contínuo entre o mental, o neuronal, o carnal e o ambiental” (p. 70). O corpo se constrói e é construído nas interações estabelecidas com o ambiente, com a cultura. As autoras afirmam, ainda, que “no corpo humano estão as evidências da inevitabilidade de ser contaminado e contaminador” (2001, p. 72). O corpo é biológico e cultural ao mesmo tempo, de modo que é possível – e necessário – entendê-lo como trânsito entre natureza e cultura.

Com Damásio (2004), é possível compreender afeto como um conjunto de pulsões e motivações, emoções e sentimentos que estão em constante e inescancelável relação com o mundo externo ao corpo e com o mundo interno do próprio corpo com seus processos fisiológicos, de formação de ideias, pensamentos e racionalizações. Sentimentos e pensamentos, afetos e ideias, interagem e se suplementam constante e permanentemente sem que tenhamos uma percepção ou consciência direta dessas operações. As afecções – mudanças nos estados do corpo em função de seus processos internos ou da relação com o mundo

externo – fornecem à mente substrato para a construção de ideias, representações, imagens. Por meio das afecções, ou afetos, a potência de agir do corpo é aumentada ou diminuída.

De acordo com Gleizer (2005, p. 35) um “afeto é uma afecção que faz variar positiva ou negativamente a potência de agir” do corpo. A variação positiva da potência de agir constitui alegria, força de existir. Sua variação negativa constitui tristeza, diminuição da vitalidade. Alegria e tristeza junto ao desejo são, para Espinosa, afetos primários, básicos, dos quais derivam muitos outros. Assim, afeto pode então ser entendido como uma experiência vivida de uma transição – aumento ou diminuição da vitalidade do corpo. Conforme comenta Greiner (2010), existem algumas divergências nas traduções dos termos usados por Espinosa. Autores como Amélie Rorty, em vez de compreender o termo latino *Laetitia* como alegria e exaltação, preferem traduzi-lo por prazer.

Com essa abordagem e em correlação com o sentido espinosano de alegria, entendemos 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 experiências do corpo. Conforme Damásio (2004), quando experimentamos uma sensação prazerosa, a mente 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, outro corpo, uma ideia, imagem, memória, e esta relação, por sua vez, modifica de modo benéfico sua vitalidade, seu entusiasmo.

Gleizer (2005) destaca que afetos podem ser alegres ou tristes, prazerosos ou dolorosos em função da compatibilidade, ou não, entre os objetos, corpos e situações. Os afetos podem evidenciar passividade, ou seja, receptividade, abertura, necessidade de relação com o outro, com a cultura, com produtos e objetos diversificados. Revelam nossa capacidade de aproximação, de envolvimento, de paixão. Podem, ainda, apontar dependências, sujeições, alienações ou, também, nossos fechamentos, autossuficiências, controle e autoproteção. Conforme a noção espinosana, a afetividade não é controlada pela razão. Gleizer (2005) evidencia que, para Espinosa, um afeto somente pode ser atenuado por outro afeto contrário ou mais intenso que ele. E, ainda, que a razão é dotada de uma afetividade, não havendo, portanto, dicotomias entre razão e afetividade.

Ao comentar sobre aspectos da obra intitulada “Ética” (1677), de Espinosa, Damásio (2004) elucida que o corpo pode ser “afetado, agradavelmente ou dolorosamente, pela imagem de uma coisa passada ou futura, como pela imagem de

uma coisa presente” (p. 65). Gleizer (2005) destaca que o mesmo objeto poderá motivar, de maneira eficiente, afetos numerosos e contrários nos indivíduos.

Neste estudo compreendemos as imagens como objetos, artefatos, produtos que afetam o corpo provocando e (co)movendo experiências dolorosas ou prazerosas, agradáveis ou agressoras. Por meio das categorias corpo, afeto e prazer, conforme exposto, olharemos para experiências com Pina Bausch, Frida Kahlo e Madonna: mulheres, artistas, imagens pelas quais fomos impactados, somos afeiçoados e com as quais buscamos produzir interpretações, reflexões e proposições.

### **Pina, corpos dançando afetos**

O interesse e a curiosidade pela dança de Pina Bausch aportaram em um de nós, por volta do ano de 2002, na cidade de Santo Ângelo/RS, quando uma professora de dança falou, com certo ar de desdém, a seguinte frase: “Acho linda a dança de Pina Bausch, mas não é o que eu gosto de fazer”. A professora em questão, naquela época, era afeita a coreografias estruturadas por movimentos virtuosos, sensuais e com apelo romântico. Sua fala inicialmente criou indignação, sentida quando foi ouvida e, depois, alargada quando repetida para construirmos este texto. Ao mesmo tempo, aquele desdém nos impulsionou a querer saber mais sobre Pina Bausch transformando este desejo em meta que nos estimulou e levou um de nós a elaborar coreografias, escritos e uma pesquisa de mestrado.

Vimos Pina Bausch pela primeira vez como imagem, por meio da cena inicial do filme “Fale com Ela” (2002) de Pedro Almodóvar. Entre mesas e cadeiras, duas mulheres corriam de olhos fechados por um ambiente escurecido. Um homem arredava mesas e cadeiras deixando a passagem livre para as mulheres que iam de encontro a uma parede. As duas mulheres eram Malou Airaud e a própria Pina Bausch em cena do espetáculo *Café Müller* (1978) da Cia Wuppertal Tanztheater, dirigida por Pina entre os anos de 1973 a 2009, quando veio a falecer.

Observando e analisando os processos de trabalho da artista, percebemos que em seus procedimentos de criação, Pina Bausch fazia uma série de perguntas que remetiam os dançarinos às suas experiências de vida (BERTÉ, 2011). Mergulhados em seus afetos, eles deveriam responder as perguntas com movimentos. Conforme destacam Hoghe e Weiss (1989), o papel de Pina, enquanto coreógrafa, consistia em questionar os dançarinos, acompanhá-los nesse processo de pesquisa afetiva e depois recortar, colar, juntar, editar e organizar o espetáculo com as criações de cada um.

O primeiro espetáculo dela que assistimos foi “Para crianças de ontem, hoje e amanhã” (2002), no ano de 2006, em Porto Alegre/RS. Pina encantou-nos pela fragilidade e, ao mesmo tempo, pela complexidade de sua dança. Um modo de

dançar que, aparentemente, qualquer corpo consegue fazer. Um modo de criar que exige encarar situações da vida, reconhecer certos afetos e transformá-los em dança. Dançar medos, gozos, problemas, raivas, amores, saudades... Algo que nem sempre conseguimos ou estamos dispostos a fazer. Uma das últimas imagens (imagem 1) dos trabalhos de Pina que teve um impacto peculiar em nós e que nos segue pelos labirintos da memória, é esta:



Imagem 1 - Espetáculo "...como el mosquito en la piedra, ay si, si, si..." (2009)  
Cia Wuppertal Tanztheater Pina Bausch. Foto de Stephanie Berger. <<http://pinterest.com/pin/439241769876858595/>> Acesso em 07 abr. 2013

A imagem acima é parte do filme "Pina" (2011) de Wim Wenders e é uma cena do último espetáculo assinado por Pina Bausch com a Cia Wuppertal Tanztheater, "...como el mosquito en la piedra, ay si, si, si..." (2009). Na imagem, uma mulher carrega uma árvore bem mais alta que ela. O fundo escuro realça o verde das folhas, o acinzentado do caule, o rosado da pele, o vermelho do vestido. O corpo está se prostrando, talvez pelo peso que exige descanso. A imagem pode sugerir diferentes ideias e sentidos: uma atitude intimista de ter uma árvore própria para sozinha usufruir de sua sombra e frutos; um ato de preservação da natureza; uma representação da relação corpo – ambiente, suas necessidades, trocas, complementaridades.

Outros significados ou camadas de sentidos podem ainda ser vistos e interpretados na interação com esta imagem. Conforme Cypriano (2005), Pina



trabalhava dessa forma porque, para ela, não importava como os corpos se moviam, mas sim, o que movia os corpos. Por meio dos afetos dos dançarinos, ela construía os espetáculos no intuito de que se mostrassem como relatos abertos, como histórias para serem editadas, criadas ou (re)significadas por meio das identificações afetivas que os espectadores pudessem criar.

### **Frida, imagens pintando afetos**

Frida Kahlo e suas imagens instigaram-nos, primeiramente, com o filme “Frida” (EUA, 2002). Em seguida, com os estudos de Deifelt (2004) sobre corpo, identidade e gênero, no campo da teologia feminista. É impactante a intensidade da vida e das criações desta mulher sofrida. Tinha uma perna mais curta em consequência da poliomielite e sofreu um acidente de bonde no qual uma barra de ferro atravessou-lhe as costas, vindo a sair pela vagina. Entre seus amores, talvez o de maior destaque tenha sido o pintor mexicano Diego Rivera (1886-1957). Inquietada por dores e amores, Frida mostrava-se destemida, bem vestida, colorida e exuberante, um misto de prazer e agonia, delícia e infortúnio.

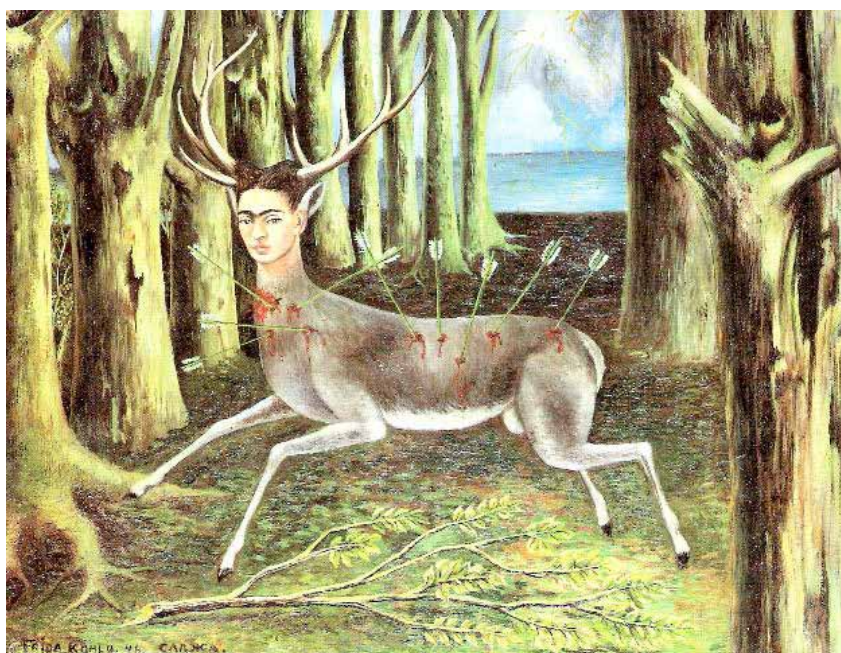


Imagem 2 - “O veado ferido” (1946), de Frida Kahlo.

<http://foros.elsiglodetorreon.com.mx/cultura/420838-la+pintura+m%C3%A1s+cotizada+el+arte+de+frida.html>

Acesso em 12 jul. 2012.

Entre as imagens pintadas por Frida, que se entrecruzam fortemente com afetos e experiências, está “O veado ferido” (1946) (Imagem 2). Nesta imagem Frida se representa transformada num veado. De acordo com Musskopf (2008) ela “se mistura, se mescla, se funde com o animal” (p. 107). Seu rosto se junta

ao corpo do veado. A figura mutante está sangrando, perfurada por nove flechas, numa clareira em meio a uma floresta sombria tendo ao fundo um horizonte azulado e claro. As árvores não mostram galhos, folhas, flores ou frutos. Há apenas um galho com folhas, quebrado, no chão em frente ao veado-Frida. Acompanhando Muszkopf (2008), vemos esta imagem como um “instrumento através do qual Frida Kahlo pode exprimir sua realidade, seu mundo, e ela própria dizendo-se. [...] O veado de Frida é a Frida-veado, e vice-versa” (p. 105).

Frida é conhecida por fazer autorretratos, imagens de si mesma, do seu corpo, do seu cotidiano, daquilo que compunha suas dores, afetos, prazeres. Conforme destaca Burrus (2010), a artista revela que se “pinto a mim mesma, é por ser o tema que conheço melhor” (p. 63). Em outro depoimento, relatado por Zamora (2006), Frida sublinha a relação entre os afetos e suas pinturas: “sempre trabalhei com o impulso espontâneo de meus sentimentos [...], meus temas sempre foram minhas sensações, meus estados de espírito e as reações profundas que a vida tem causado dentro de mim” (p. 105). Suas dores e prazeres, suas circunstâncias de vida e do viver tornavam-se imagens pintadas. Afetos e imagens de Frida evidenciam a relevância de narrativas pessoais, de criações com caráter autobiográfico. Suas pinturas podem ser vistas como imagens condensadas por elementos de sua história e alusivas de suas experiências no corpo, nos prazeres/desprazeres.

### **Madonna, imagens subvertendo afetos**

Por volta de 1987, Madonna se tornou um forte interesse para um de nós. Filho de descendentes italianos conhecidos pela veemência de gestos e vozes e vorazes nas lidas da roça, por volta dos oito anos, lembro-me de certos “palavrões” que meu pai usava quando esbravejava enfurecido com alguma coisa que o incomodava: “Porco Dio” (Deus porco) e “Porca Madona” (Nossa Senhora porca). Na dúvida de criança ficava imaginando porque aquela cantora tinha como nome uma das blasfêmias usadas por meu pai.

Essa curiosa associação me fez interessar por Madonna. Ainda me lembro da primeira canção dela que ouvia e gostava de dançar em frente ao rádio, mesmo não entendo o sentido da letra: “Papa don’t preach”, do disco “True Blue” (1986). Creio que meu pai também não entendia o sentido da letra da música, no entanto, armava alguns sermões ao ver-me dançando a música da cantora, talvez porque soubesse que ela tinha como nome uma das blasfêmias que ele usava.

Enquanto acompanhávamos a carreira de Madonna, percebíamos o quanto suas ações, performances, canções e vídeo clipes incomodavam a igreja, alguns políticos e outros artistas. Entre as polêmicas por ela levantadas lembramo-nos

do vídeo clipe da canção “Like a prayer” (1989) onde ela beija um Jesus negro. Lembramo-nos, ainda, do lançamento do livro “Sex” (ensaio erótico) paralelo ao disco “Erotica” (1992). Um comentário de Cohen (2008) desvela uma importante característica do trabalho de Madonna. Para o autor, a façanha da artista consiste em modelar, transformar e propagar imagens. Ela “lançou moda com imagens que fazem referência às Escrituras, imagens que reverenciam a cultura junkie e imagens que fazem referência a outras imagens – e essa é sua verdadeira genialidade” (p. 76). Uma das últimas imagens de Madonna que têm nos impactado e sobre a qual nos detemos agora é esta (imagem 3):



Imagem 3 - Performance de “Girl Gone Wild”, MDNA Tour (2012). Foto de Rêmulo Brandão.  
<<http://madonnaonline.mtv.uol.com.br/2012/09/14/fotos-exclusivas-do-primeiro-show-da-mdna-tour-em-nova-york/>>  
Acesso em 08 abr. 2013.

A imagem refere-se à coreografia da canção “Girl Gone Wild” (garota ensandecida, que perdeu o juízo), hit do disco “MDNA” que compõe o show MDNA Tour (2012). Nessa coreografia, o cenário é uma grande catedral feita por imagens projetadas e onde Madonna aparece seguida por dançarinos vestidos de monges. Aos poucos, os monges vão abrindo e tirando suas túnicas a ponto de ficarem vestidos apenas com calças *legging* pretas. Longos rosários adornam seus peitos desnudos, delineados e másculos. Sapatos de salto alto complementam a silhueta humana, mística e esguia. A movimentação coreográfica flui através de deslocamentos e gestualidades gay. Madonna aparece sentada no colo, ou entre



as pernas de um dos dançarinos que a acolhe de olhos fechados, encostando o rosto nas suas costas e segurando-a pelo ventre. Com ar soberano, Madonna parece fazer desse homem, antes monge, uma espécie de trono para seu deleite, ao mesmo tempo em que ignora outro homem, também, antes monge, caído aos seus pés, projetando um olhar intenso e fulminante para fora da cena. Ao fundo, a imagem mostra os relevos e contornos da catedral, ambiente incomum para abrigar tanto coreografia que encena a força expressiva de corpos, afetos e prazer, como atitudes que desvelam a potência e poder vindos de uma mulher.

Nas imagens contraditórias projetadas por Madonna, podemos ver uma mulher assumindo postura de poder enquanto sacerdotes, usando salto alto, se movem numa encenação que a reverencia. Sugerindo ironia e transgressão, as imagens suscitam reflexões acerca de relações de poder e gênero, orientação sexual, masculinidade, corpo, repressão religiosa, etc. De maneira contraditória e perspicaz, as imagens se tornam foco de convergência de embates socioculturais, religiosos e de gênero que fazem parte das experiências, afetos, dores e prazeres dos indivíduos na contemporaneidade. Misturando sensualidade e ironia, as imagens envolvem corpos 'performers' e corpos 'espectadores', ao vivo ou através da projeção de artefatos visuais. Imagens de inversões e subversões que envolvem o corpo em suas relações de afeto, prazer, desejo e poder. Dessa maneira, Madonna cria e configura imagens que subvertem o olhar, modos de ver e ser visto.

### **Uma pedagogia de afetos, prazeres e corpos**

Pina, Frida e Madonna são corpos, imagens e artefatos que atraem e seduzem ao mesmo tempo em que jogam com possibilidades de resistência e intimidação. Os investimentos afetivos em relação a essas imagens produzem uma escala de nuances positivas e negativas (Espinosa) que interpelam corpos e movimentam suas energias. Elas, corpos mulheres, podem ser motivo de prazer, entusiasmo e estímulo. De forma menos sistemática, porém marcante, estas imagens educam ao dialogar com subjetividades, conformando identidades dinâmicas, até mesmo mutantes, mas, flexíveis e multifacetadas.

Enfatizando que a escola é o lugar das artes clássicas e sérias enquanto a rua é o lugar da música pop, do rap, dos grafites, artefatos e produtos prazerosos de se usar e consumir, a reflexão de Aguirre (2009), tomando como referência Kincheloe e Steinberg (1997), centra-se na 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). O autor destaca que esses conteúdos, produtos, imagens, diferentemente da escola e da universidade, também formam valores éticos e estéticos nos sujeitos, jovens, educandos.

Madonna, mais que Frida e Pina, é um alvo claro das pedagogias culturais. Entretanto, enfrentando categorias/conceitos como os que indicamos neste texto - corpo, afeto, prazer -, as três artistas provocam e desafiam professores e estudantes para interagir com “produtos prazerosos de se usar e consumir”.

Nesta perspectiva das pedagogias culturais, Giroux (1999) também nos desafia a, diante das formas culturais que os educandos consomem e que conformam seus sentidos de identidade/identificação, política e cultura, articular uma pedagogia sensível às tessituras de seus investimentos afetivos e semânticos usados para articular suas identificações e dar significado às suas vidas. Esta perspectiva diz respeito à construção de uma prática educativa que possibilite a transformação de condições ideológicas em práticas socioculturais de empoderamento habilitando os sujeitos a intervirem na sua formação se reconhecendo e se dando conta dos modos como investem afetos e experimentam relações prazerosas com imagens e artefatos culturais.

Prosseguindo, Giroux (1999) acrescenta que esta é uma tentativa de enfatizar as maneiras como o corpo tem sido ausentado, silenciado, de pretensas teorizações sobre a educação e, também, uma tentativa de destacar a importância do corpo para uma pedagogia crítica. Este autor afirma, ainda, que o prazer deve ser visto, pensado e experimentado politicamente, para que assim se possa tecer uma profunda análise crítica de “como o corpo se torna não somente o objeto do [seu] prazer [patriarcal], mas também o sujeito do prazer. Nesse caso, o prazer torna-se o consentimento da vida no corpo” (p. 228). Corpo, afeto e prazer se tornam categorias importantes para compreendermos as relações que educandos constroem com, e a partir de diversas manifestações culturais.

Conforme o intuito da educação da cultura visual (MARTINS; TOURINHO, 2011), essas abordagens não tem como propósito ou meta “substituir conceitos, abordagens curriculares ou práticas do ensino de arte, mas inserir e incorporar no fazer artístico a discussão do lugar/espço das imagens [...] e seu potencial educativo na experiência humana” (p. 57). As imagens, enquanto artefatos culturais não catalogados como belas artes, com seu poder de sedução, alusão, ilusão, suscitam interações onde o corpo pode se aventurar nesta rede de sentidos/significados e se questionar acerca de seus modos de ver e ser visto.

O campo de estudos da “cultura visual discute e trata a imagem não apenas pelo seu valor estético, mas, principalmente, buscando compreender o papel social da imagem na vida da cultura” (MARTINS, 2007, p. 26). Para este autor, tratar a imagem como algo já definido configura uma insuficiência interpretativa, pois a imagem se abre a interações dialógicas, a experiências múltiplas, complexas e, por vezes, contraditórias. Nas relações onde corpos e imagens se confrontam, instau-

ram-se possibilidades interpretativas e de construção de significados constituídos por condições e referentes situacionais, identitários, etários, étnicos, afetivos, etc.

Pina nos afeta no sentido de pensar-fazer dança por meio de experiências que vivenciamos no cotidiano e que modificam corpos; Frida nos convoca a deflagrar um caráter autobiográfico entrecruzado com aquilo que criamos, percebendo que afetos estão implicados no que dizemos fazemos, comunicamos; Madonna nos instiga a posturas de afirmação identitária, a modos de ver, pensar e fazer do corpo uma imagem que interpela.

A educação da cultura visual busca criar espaços e dar oportunidades para que educandos, em diferentes áreas ou disciplinas, expressem como se relacionam com certos produtos, imagens, artistas e personagens, manifestando suas subjetividades e os significados dessas interações. Esta perspectiva pedagógica pode apontar vias educativas afeitas aos modos como o corpo pode construir (auto)conhecimentos através de – e com – investimentos afetivos e experiências prazerosas, seja na relação com imagens, produtos, outros artefatos e formas culturais.

#### Referências:

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: UFSM, 2009.

BERTÉ, O. S. *Filosofazendo dança com Pina Bausch: bricolagem entre experiências, imagens e conceitos em processos criativos e pedagógicos*. 2011. 171 f. Dissertação de Mestrado em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

BURRUS, C. *Frida Kahlo: pinto a minha realidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

COHEN, R. O Evangelho de Madonna. In: *Rolling Stone*. Brasil, São Paulo, nov. 2008. n. 26, p. 70-80.

CYPRIANO, F. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

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

GLEIZER, M. A. *Espinosa & a afetividade humana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

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

GREINER, C.; KATZ, H. Corpo e processos de comunicação. In: *Revista Fronteiras: estudos midiáticos*. São Leopoldo: UNISINOS, Vol. 3, n. 2, p. 65-75, dez. 2001.

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

HOGHE, R.; WEISS, U. *Bandoneon: em que um tango pode ser bom para tudo?* São Paulo: Attar Editorial, 1989.

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

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

MUSSKOPF, A. Veadagens teológicas. In: EGGERT, E. *(Re)Leituras de Frida Kahlo: por uma ética estética da diversidade machucada*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008.

ZAMORA, M. *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

---

## Minicurrículos

Odailso Berté é doutorando em Arte e Cultura Visual – FAV/UFG, Mestre em Dança – UFBA, Coreógrafo e Pesquisador em Dança Contemporânea.

Irene Tourinho é Professora Titular da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, Pós-Doutora pela Universidade de Barcelona (Espanha), Doutora pela Universidade de Wisconsin-Madison (EUA) e Mestre pela Universidade de Iowa (EUA). Foi professora das Universidades de Brasília (UnB) e de São Paulo, onde atuou como Vice-Diretora do Museu de Arte Contemporânea (MAC/USP). Foi professora visitante nas Universidades de Barcelona, Espanha e Ambedkar, Nova Delhi, Índia. É membro da International Society for Education Through Art, da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas e da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação. É membro do Conselho Científico da Revista Invisibilidades (Rede Ibero-Americana de Educação Artística), do Conselho Editorial da Revista Comunicação & Educação (ECA/USP) e da Revista Digital do LAV (UFSM). Publicou recentemente (c/ Raimundo Martins): *Educação da Cultura Visual: Narrativas de Ensino e Pesquisa* (2009), e *Cultura Visual e Infância: quando as imagens invadem a escola* (2010), ambos pela Editora da UFSM.