

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP
Curso de Especialização em Comunicação Jornalística – Jornalismo Cultural

A comunicação entre dança e público:
O papel do coreógrafo e do jornalismo cultural na construção da
relação obra-espectador

Igor Gasparini

Orientadora: Profa. Dra. Helena Katz

Especialização

2012

Dedico essa pesquisa a todas as pessoas que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste estudo:

Primeiramente, minha mãe, Tania Ferreira, uma grande incentivadora na minha vida, alguém que me espelha e que me mostrou dois caminhos que quis, igualmente, seguir: a dança e a área acadêmica;

Helena Katz, minha orientadora, que permitiu, auxiliou e contribuiu para que o estudo enriquecesse na teoria e na densidade das reflexões;

T.F.Style Cia de Dança (e meus bailarinos), companhia profissional que dirijo e coreógrafo há mais de dez anos, e que me faz ter a experiência prática para transformar aqui em reflexão teórica;

Isis Gasparini, Frank Tavanti, amigos, família... Pessoas que estiveram ao meu lado por esses anos de estudo dando suporte e fazendo parte integralmente da minha vida.

A todos vocês, muito obrigado!

Igor Gasparini

Sumário

Introdução.....	4
Capítulo 1: A relação entre comunicação, espectador e obra	7
1.1 O espectador como questão	19
1.2 Falando de dança contemporânea	25
Capítulo 2: Jornalismo cultural como mediador entre obra e público	31
Capítulo 3: Estudo de Caso – Estratégias de comunicação do <i>Toda Terça Tem Espetáculo</i>	37
Capítulo 4: Reflexões para seguir adiante.....	49
Bibliografia	51

Introdução

Todo espetáculo comunica algo. Nem sempre está na forma de uma mensagem clara, mas há sempre algo sendo comunicado ao público. Seja verbal ou não verbal, essa comunicação se inicia antes mesmo do espectador chegar ao teatro, pois, ao sentar-se na plateia, já conhece o nome do espetáculo, possivelmente já leu o texto do programa, viu alguma foto e/ou ouviu algum comentário sobre o que vai assistir. Durante o espetáculo, a comunicação continua por elementos que constroem a cena: movimentação cênica, imagens coreográficas criadas, gestos, posturas, maquiagem, adereços cênicos, iluminação, música, entre outras formas de comunicação. E o diálogo continua após a apresentação, pois é inevitável a conversa e os comentários que se sucedem a partir do que foi assistido.

O problema que motiva esta pesquisa pode ser sintetizado em uma pergunta que se repete, cada vez com mais frequência: quais são as possíveis relações a serem estabelecidas entre o espectador e aquilo que ele assiste, de modo a promover uma comunicação capaz de manter o seu interesse? E, a partir dela, segue-se outra: o que o jornalismo cultural tem feito para promover esse tipo de comunicação do espectador com o que vê?

Quando se trata de arte, a comunicação constitui um tema de muita complexidade. Aqui, o objetivo é refletir sobre o papel do jornalismo cultural na construção de uma forma de comunicação entre o espectador e a obra a partir da hipótese de que sempre acontece comunicação, mesmo quando o espectador não entende o que vê. Dentre todas as artes, o foco será a dança.

Como uma obra se faz entender? De que forma comunica? Qual é a natureza da comunicação que a linguagem corporal, que se utiliza de movimentos, tem capacidade de promover? É possível escapar da tirania do entendimento de que toda e qualquer comunicação precisa produzir significado no modelo da linguagem verbal? Como o jornalismo cultural atua na mediação entre obra e público?

Para lidar com a dança, o público continua em busca do mesmo entendimento com que lida com as formas de comunicação apoiadas na linguagem verbal: dedica-se a desvendar o significado da sua mensagem. Entende que o seu papel é o de conseguir identificar qual foi a intenção do artista criador e, na maioria das vezes, não consegue

formular uma legenda explicativa para o que assiste. Essa tentativa frustrada de grande parte do público que entra em contato com a arte contemporânea, de modo geral, pode ser explicada por Susanne Langer em *Ensaaios Filosóficos* “uma vez que o símbolo de arte não é discurso, a palavra mensagem é enganosa” (LANGER, 1980, p. 409). Esse é o traço que caracteriza, no caso da dança, a relação do público com os espetáculos que assiste, e configura a ignição que move esta pesquisa.

Mesmo que o propósito dos envolvidos com a dança não seja o de buscar esse tipo de significado, há que manter uma postura cuidadosa com relação à criação, pois defendo a necessidade de zelar para o que aqui estou nomeando de “vontade comunicativa”. Uma obra que apenas massageia o ego artístico de cada intérprete ou coreógrafo, sem levar em conta seu compromisso com o outro, a quem deveria propor um diálogo estético de interesse coletivo, deve ser repensada para abrigar essa preocupação, sem que isso signifique desistir de seus propósitos artísticos. Na mesma linha de defesa, Hegel, em *O belo artístico ou o ideal*, defende que “deva haver um acordo entre a subjetividade e o contexto, pois a obra deve dialogar com o público”. (HEGEL apud SIQUEIRA, 2006, p. 86).

Partindo, então, da premissa que todo espetáculo comunica algo (mesmo que seja o interesse egóico de seu criador) e que esse algo está sempre chegando ao público de alguma forma – sendo essa a razão que sustenta a necessidade do criador manter uma atenção sobre a forma de comunicar as suas propostas artísticas – vale lembrar que há muitas instâncias participando da comunicação entre obra e público e que, dentre elas, o jornalismo cultural tem um papel de destaque. A reflexão que aqui se constrói almeja contribuir para que, em médio prazo, o público de dança possa aumentar e tornar-se mais diversificado.

O ideal seria que a ida ao teatro se transformasse em verdadeira experiência estética para, assim, possibilitar que algo aconteça, tocando, de fato, a sensibilidade de cada um. Mesmo com a dificuldade de termos experiências na atualidade, conforme defende Jorge Larrosa Bondía no texto *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*, acredito que esse ideal deva fazer parte do processo criativo envolvendo bailarinos e coreógrafos. Para Bondía,

“a experiência requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço”. (BONDÍA, 2002, p. 24).

As artes enfrentam hoje essa dificuldade suplementar, que é a de conseguir fazer com que um possível interessado naquilo que cada uma delas propõe consiga abrir esse tipo de espaço e de tempo em sua vida; pois se vive o mundo da aceleração constante e do deletar tudo o que desagrada ou não capta a atenção instantaneamente. A plateia dos espetáculos de dança se forma, atualmente, com os que vivem essa realidade; daí a necessidade de se compreender a dificuldade em conseguir criar esse momento de pausa no dia a dia, que dificulta a possibilidade de se viver o encontro com a dança como uma experiência transformadora. Isso reflete diretamente na dificuldade de atingir um público maior e mais diversificado para a dança, algo a ser considerado pelos artistas e coreógrafos.

Capítulo 1: A relação entre comunicação, espectador e obra

A dança possui uma história e, como toda história, pode e está sempre sendo reescrita, uma vez que não se apoia em definições dicionarizadas e consensuais sobre como devem ser relatados cada um de seus acontecimentos. Um exemplo: em 2011, Jennifer Homans lançou *Apollo's Angel*, pela editora Random House, livro sobre a história do balé que se tornou polêmico por profetizar a sua extinção, dadas as circunstâncias atuais de sua produção. Ou seja, a comunicação do balé com o seu público enfrenta um risco tão sério que ameaça a sua permanência, segundo a autora – o que deixa claro que nenhuma forma de comunicação fica assegurada para sempre, nem o balé, sempre apresentado, na dança, como uma referência perene.

Esse dado importa bastante quando se leva em conta a tendência de atribuir dificuldade de comunicação somente para as linguagens artísticas da arte contemporânea. Parece mais complicado lidar com a produção contemporânea porque nela ocorre uma grande liberdade de criação, que produz uma diversidade enorme de propostas convivendo nas suas diferentes abordagens. Todavia, mesmo variando muito, todas elas ficam reunidas sob uma mesma denominação - no caso da dança, a de dança contemporânea. O que importa salientar aqui é que existe uma pluralidade de manifestações distintas que se reúne debaixo do mesmo nome, e isso já se constitui um aspecto da dificuldade da sua comunicação.

Denise da Costa Oliveira Siqueira, professora e pesquisadora da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em seu livro *Corpo, comunicação e cultura – a dança contemporânea em cena*, defende que a dança cênica, especificamente, por seu caráter organizado, se estabelece como código não-verbal que, através de movimentos, gestos, e recursos como figurino, cenário e iluminação, transmite mensagens ao espectador, sem necessariamente fazer o uso de palavras.

“Faz-se necessário entender que, como arte, a dança pode usar o ruído como recurso de transgressão. Em arte, uma ‘falha de comunicação’ pode significar comunicação também, transcendendo o aparente ‘erro’. Pode ser intenção do artista inviabilizar ou dificultar o entendimento

para mexer com a plateia, para fazer o público refletir ou sair de sua posição de assistência para uma posição mais participativa. O trabalho artístico não precisa necessariamente se fazer compreender totalmente – pode ser ambíguo, passível de variadas interpretações, inacabado como um *work in progress*. Nesse sentido, paradoxalmente, a não-comunicação é também comunicação” (SIQUEIRA, 2006, p. 31 e 32).

Aqui existe algo importante a ser destacado: o fato de que o que parece não ser comunicação, ainda o é, mesmo diferenciando-se do que habitualmente se consagra como comunicação. Dependendo da intenção do coreógrafo, uma pausa, a ausência coreográfica, o silêncio, pode significar distintas “vontades comunicativas”, incluindo o incômodo que isso pode causar no próprio público.

Hohlfeldt, Martino, e França, na obra *Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências* (2001), traçam um panorama sobre as principais teorias da comunicação. Vera Veiga França, no capítulo *O objeto da comunicação / A comunicação como objeto* afirma que já entre os gregos, há mais de dois mil anos, os sofistas exercitavam o uso da palavra e ensinavam a arte do discurso. “Os filósofos, por sua vez, reivindicavam a discussão organizada de homens racionais; Platão realça a importância do discurso que busca a verdade, distinguindo-o da retórica; Aristóteles conceitua a retórica como busca de todos os meios possíveis de persuasão; classifica e organiza suas técnicas” (FRANÇA, 2001, p. 52). A comunicação já estava em pauta, mas é apenas no século XX que se torna objeto de estudo sistemático, a partir de diversas teorias.

Francisco Rüdiger, em sua obra *Introdução à Teoria da Comunicação: problemas, correntes e autores* (2004), afirma que os autores Karl Marx e Friedrich Engels, mesmo não sendo teóricos da comunicação, defenderam que a sociedade é resultado do processo de transformação da natureza pelo homem.

“O trabalho é o fator responsável pela socialização dos seres humanos e a criação das bases materiais de seu modo de vida. Os indivíduos trabalham cooperativamente para satisfazer suas necessidades,

estabelecendo relações sociais que, ao mesmo tempo, se transformam em condições do próprio trabalho” (RÜDIGER, 2004, p. 73).

Explica que, para eles, a comunicação deve ser estudada como processo de generalização simbólica da práxis humana, enquanto mediação mais ou menos universal do modo de produção. Por essa ótica, a comunicação nasce e é, em última instância, a medição do trabalho. O autor ainda defende que a sociedade se divide em classes, mas compartilha necessariamente a mesma linguagem – não fosse deste modo, não poderia haver comunicação.

Rudolf von Laban, um dos principais teóricos da dança e que se dedicou à sistematização da linguagem do movimento, defende:

“a dança como composição de movimento pode ser comparada à linguagem oral. Assim como as palavras são formadas por letras, os movimentos são formados por elementos; assim como as orações são compostas de palavras, as frases da dança são compostas de movimento. Esta linguagem de movimento, de acordo com seu conteúdo, estimula a atividade mental de maneira semelhante, e talvez até mais complexa que a da palavra falada” (LABAN, 1990, p. 31).

Há que tomar cuidado com a leitura do que Laban propõe. Sua comparação entre dança e linguagem oral não pressupõe que ambas compartilhem a mesma forma de comunicação, pois indica somente que ambas comunicam. Vale se deter ao trecho final da citação em que diz que a dança (“linguagem de movimento”) estimula “a atividade mental de maneira semelhante, e talvez até mais complexa que a da palavra falada”.

Ao tratar do contexto do espetáculo de dança, haveria a necessidade de existir uma linguagem compartilhada entre artista e público para garantir a comunicação? Em arte, e mais especificamente na dança, de qual comunicação se trata? A realidade é que ao lidar com linguagens artísticas, não se sucede o mesmo tipo de comunicação referente à linguagem verbal. Linguagens de naturezas distintas implicam em comunicação de natureza distinta. Na comunicação entre obra e público, algo é

comunicado, mas o entendimento não é da mesma ordem do entendimento que se espera da linguagem verbal. Em arte, um mesmo objeto pode suscitar possibilidades distintas de entendimento. “A linguagem não é uma mera convenção, mas sim, um produto da prática social, que surge e se desenvolve historicamente no contexto da práxis vital de uma comunidade”, afirma Rüdiger (2004, p. 83).

Se toda linguagem nasce de convenções e práticas sociais, como lidar com uma linguagem artística como a da dança, sem contextualizar as suas convenções e práticas sociais? Isso significa que também a comunicação na dança vai depender do contexto no qual se dá e das práticas sociais vigentes nesse contexto. É natural, portanto, que se parta da compreensão de que alguém com familiaridade com a linguagem artística com a qual entra em contato e aquele sem familiaridade manterão diferentes formas de comunicação com o mesmo objeto, pois estão em contextos diferentes.

Ainda segundo Rüdiger, o homem é um ser comunicativo e, por conseguinte, as forças comunicativas devem ser vistas como o fator responsável pela própria civilização. São muitas as teorias da comunicação e não é objetivo da presente pesquisa explorá-las aprofundadamente. Entretanto, faz-se necessário, ao menos, apresentar as principais correntes para contextualização e discussão das possíveis conexões com a dança.

Além da visão marxista, no final dos 1920 e início dos 1930, a principal corrente de estudos da comunicação foi a *Teoria Crítica* ou *Escola de Frankfurt*, que habitou o terreno da contraposição à presença pragmática e positivista norte-americana, com forte crítica à manipulação mediática. Na França, criou-se o *Instituto Francês de Imprensa*, no qual se iniciaram análises morfológicas dos jornais, que resultaram posteriormente em reflexões sobre a cultura de massas. Na Inglaterra, os estudos surgem no âmbito das análises sobre a dinâmica de produção cultural na sociedade contemporânea. Buscaram analisar a produção cultural e os meios de comunicação inseridos no contexto das práticas sociais cotidianas. Por fim, na América Latina, sob fortes influências norte-americanas, intelectuais de formação marxista desenvolveram a *Teoria da Dependência*, na qual se propunha uma nova ordem internacional da comunicação e lutava-se pela democratização dos meios.

Nos Estados Unidos, houve diferentes tradições de estudo da comunicação. Antonio Hohlfeldt et. al., na mesma obra *Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e*

tendências, apresentam a *Escola de Chicago* dos anos 1920, com enfoque microsociológico de processos comunicativos, tendo a cidade como local privilegiado de observação. No fim dos anos 1940, pesquisadores de áreas distintas da Escola de Palo Alto propõem uma compreensão da comunicação como processo social permanente, que deve ser estudado a partir de um modelo circular. Todas as pesquisas só ganharam notoriedade a partir dos anos 1960 e passaram a influenciar o resto do mundo.

Apesar da variedade de correntes, segundo Antonio Hohlfeldt et. al., baseados no *Mass Communication Research*, esse grande campo de estudos pode ser dividido em três: “O primeiro deles é a *Teoria Matemática da Comunicação* também conhecida como *Teoria da Informação*, elaborada por Shannon e Weaver. Consiste em uma sistematização do processo comunicativo a partir de uma perspectiva puramente técnica, com ênfase nos aspectos técnicos”. (HOHLFELDT ET. AL., 2001, p. 121).

Por esta corrente, e já fazendo a relação com a dança, haveria:

<i>Fonte de informação</i>	- Espetáculo de Dança
<i>Transmissor</i>	- Bailarino(s)
<i>Canal</i>	- Corpo
<i>Receptor e Destino</i>	- Público

A comunicação é então entendida como um processo de transmissão de uma mensagem por uma fonte de informação, por meio de um canal, a um destinatário. Diferentemente do que discutimos até aqui, a *Teoria da Informação* não está preocupada com a inserção social da comunicação, mas na definição de um modelo comunicacional.

“O segundo grande grupo é a *Corrente Funcionalista*. Originada a partir dos estudos de Lasswell, essa corrente tem sua motivação da pesquisa nas funções exercidas pela comunicação de massa na sociedade; aborda assim as possíveis relações entre os indivíduos, a sociedade e os meios de comunicação de massa” (HOHLFELDT ET. AL., 2001, p. 122).

Já não é a dinâmica interna da comunicação que define o campo de interesse, mas a dinâmica do sistema social, aproximando-se mais da visão marxista.

O terceiro grupo é a corrente voltada para os efeitos da comunicação. Originada na década de 1920, é uma junção de diferentes estudos pontuais com características em comum: estudos sobre efeitos de campanhas políticas e propagandas, audiências, encomendas por entidades diretamente interessadas na maximização destes efeitos. Aqui, a preocupação está nos indivíduos, vistos como “seres indiferenciados e totalmente passivos, expostos ao estímulo vindo dos meios”. (HOHLFELDT ET. AL., 2001, p. 126).

O entendimento de público como um conjunto de seres indiferenciados continua sendo usado e pode ser identificado, por exemplo, nos programas de “formação de público”. Tais programas são entendidos, de modo geral, como uma ação de apresentar obras a quem não tem acesso a elas – a esse “público” que precisa ser “formado”. Não à toa, não surtem o efeito desejado. Ainda assim, acredito que possam suscitar efeitos positivos quanto ao acesso à arte e ao entretenimento, o que é válido pensando na realidade de exclusão que muitos estão inseridos.

No século XX, Bertolt Brecht (1898-1956) postulou que o público não deveria assistir passivamente a uma obra no teatro, mas deveria participar desse processo ativa e politicamente, conforme será abordado nos capítulos subsequentes. Atualmente, é bastante comum assistir a um espetáculo de dança no qual o público é retirado da posição confortável de observador e passa a interagir com bailarinos, objetos cênicos, dentre outras situações.

A linguagem artística é sempre formada por muitos símbolos. Nela, uma cor, o silêncio, um figurino, um objeto, não estão sendo usados do mesmo modo como eles existem na vida cotidiana. Na arte, estão em uma função simbólica, isto é, estão representando algo. O silêncio, por exemplo, deixa de ser a ausência de ruídos e sons e pode passar a indicar uma incomunicabilidade, ou a representar uma ausência, ou um momento de extrema tensão. Evidentemente, o fato das linguagens artísticas se estruturarem com símbolos dificulta aquele desejo de traduzi-las como se faz com a linguagem verbal. Como garantir um sinônimo para um símbolo?

Seja na dança ou em qualquer outra linguagem artística, como conseguir um consenso para o significado de um símbolo, quando se sabe que cada cultura produz as

suas simbolizações e elas não são universais? Essa compreensão vai na direção do objeto que aqui se pesquisa: como comunicar quando os envolvidos no processo de comunicação lidam de maneiras distintas com os símbolos?

Em toda comunicação, segundo Rüdiger (2004), verifica-se a ocorrência de processos interpretativos, bastante distintos da simples decodificação dos significados existentes, na medida em que dependem da reelaboração, por parte de quem entra em contato com a linguagem, daquilo que ela traz. Dessa forma, no caso da dança, como no de qualquer outra linguagem artística, não será através da decodificação dos símbolos na busca de um entendimento na forma de um sinônimo (tal qual praticamos com a linguagem verbal) que a comunicação ocorrerá, pois toda comunicação nasce de processos interpretativos. Evidentemente, também a linguagem verbal não escapa disso, pois mesmo quando não sabemos “o que significa” algo, alguma forma de comunicação está sendo estabelecida. Não podemos esquecer que a não-comunicação também se constitui como uma forma de comunicação.

Neste mesmo período das correntes norte-americanas, na Europa, a *Teoria Crítica* (também chamada por alguns de *Escola de Frankfurt*) nasce em contraposição às perspectivas positivistas e pragmáticas norte-americanas, com uma forte crítica à mercantilização da cultura e à manipulação ideológica realizada pelos meios de comunicação de massa. Reunindo um conjunto de pensadores e cientistas sociais alemães, que contou, dentre outros, com Theodor Adorno (1903 a 1969), Max Horkheimer (1895 a 1973), Erich Fromm (1900 a 1980) e Hebert Marcuse (1898 a 1979), e são responsáveis pelo conceito de *indústria cultural*. Walter Benjamin (1892 a 1940) e Siegfried Kracauer (1889 a 1966) não menos importantes, junto com os demais, são responsáveis pela criação da pesquisa crítica em comunicação. E Jürgen Habermas (1929), segunda geração da Escola, também deve ser lembrado pelo seu esforço em criar uma teoria geral da ação comunicativa.

Para este último, segundo Francisco Rüdiger, a comunicação social desempenha três funções coletivas: em primeiro lugar, a comunicação representa um processo de entendimento recíproco entre as pessoas, que serve para transmitir e renovar o conhecimento comum gerado no passado; constitui também um mecanismo de integração, que possibilita às pessoas se relacionarem socialmente, conforme

determinados princípios de legitimidade; e, por fim, em terceiro lugar, constitui um mecanismo de socialização, pois possibilita às pessoas tomarem parte de processos de compreensão mútua e formarem sua própria singularização nestes contextos de interação.

“As pessoas se comunicam sempre tendo como pano de fundo um conjunto de conhecimentos, significados e convicções culturais mais ou menos difuso, uma espécie de acervo cultural de que os agentes se servem durante a ação comunicativa, mas ao mesmo colaboram para produzir, toda a vez que se põem em comunicação” (RÜDIGER, 2004, p. 96).

O mesmo autor, no capítulo *A Escola de Frankfurt*, afirma que Benjamin e Kracauer manifestaram repúdio pela ideia de cultura burguesa e simpatia pelas novas formas de arte tecnológicas. “As experiências soviéticas feitas no cinema, rádio e artes gráficas em seguida à revolução, levaram-nos a entender que as tecnologias de comunicação em surgimento estavam promovendo uma transformação no modo de produção e consumo da arte.” (RÜDIGER, 2004, p. 135).

Walter Benjamin, em um de seus mais famosos textos da área da comunicação, *A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução* (1936), apresenta a sua tese sobre a perda da aura da obra de arte. Para ele, após a fotografia, as tecnologias da comunicação resumiam-se à reprodução. O filme, o vídeo, ao contrário da pintura ou de uma peça teatral, não seriam mais obras do mesmo tipo de arte de que elas fazem parte, por conta da sua existência se vincular a uma íntima relação com os aparatos técnicos da reprodução. Pensando na questão da reprodutibilidade técnica em relação à arte, o espetáculo de dança seria, então, do mesmo tipo de arte da pintura, por exemplo, no momento enquanto ocorre, mantendo-se, assim, ainda atado à relação da obra de arte com a sua aura. Já o registro em vídeo do mesmo, por sua vez, como não possui as mesmas características de acontecimento único e ao vivo, se enquadra na referência da reprodutibilidade benjaminiana. Ainda para o mesmo autor, a consequência da reprodução é a perda da aura da obra de arte, que na sua

manifestação única e em tempo real, possui caráter artesanal – o que a distingue de todas as formas de reprodução que permitem escala industrial.

Segundo Walter Benjamin, em *Teoria da Cultura de Massa*, organizado por Luiz Costa Lima (2005), afirma:

“Com a fotografia, pela primeira vez a mão se liberou das tarefas artísticas essenciais, no que toca à reprodução das imagens, as quais, doravante, foram reservadas ao olho fixado sobre a objetiva. Todavia, como o olho aprende mais rápido do que a mão desenha, a reprodução das imagens pode ser feita, a partir de então, num ritmo tão acelerado que consegue acompanhar a própria cadência das palavras. Poder-se-ia dizer, de modo geral, que as técnicas de reprodução destacam o objeto reproduzido do domínio da tradição. Multiplicando-lhe os exemplares, elas substituem por um fenômeno de massa um evento que não se produziu senão uma vez” (LIMA, 2004, p. 225).

O registro de um espetáculo é um bom exemplo. Além de poder ser reproduzido em escala, ele mesmo não passa de um recorte da obra à qual se refere. Foi direcionado pelo olhar de quem usou o equipamento e pelas condições técnicas desse equipamento.

O público também faz isso, pois também “edita” o que está assistindo, vendo, escutando, lendo, de acordo com a sua percepção daquilo com o que está entrando em contato. Mas, nesse caso, a edição do seu olhar, quando em contato direto com a obra, não tem qualquer reprodutibilidade técnica. Apenas edita, selecionando, com a sua atenção, algo dentro do que está sendo apresentado. Ao assistir um registro da obra, faz suas escolhas sobre uma outra escolha, já feita pelo autor daquele registro, que transformou a obra em imagem da obra. No caso da dança, não há como deixar de atentar para a relevância dessa situação, especialmente no mundo atual, quando a disponibilização da informação sobre dança se faz, na sua maioria, na forma de imagens sobre as obras de dança que são continuamente postadas na internet. A comunicação, que começa no processo de percepção que nos liga ao mundo, acontece atualmente, sobretudo a partir dessas imagens – assunto que merece uma pesquisa exclusiva, e que não será aqui desenvolvido.

Em dança, quando o bailarino não apresenta a obra ao vivo, não tem a possibilidade de ir ajustando, enquanto está dançando, a partir do que percebe como reação dos espectadores, ou seja, também ao bailarino cabe um pequeno espaço de “edição” do material que ensaiou. No vídeo, um certo modo de realizar está congelado e passa a servir de referência como sendo “o” modo de ser feito – o que traz consequências sobre as quais se vale atentar.

Comunicar a dança

Não se deve perder de vista a ideia de que “comunicar significa estabelecer ou ter coisa em comum” (SFEZ, 1994, p. 38), e assim, não se pode esquecer que coreógrafos se comunicam e devem levar essa proposta em consideração. A comunicação funcionará quando cada um for continuando, na forma da sua interpretação, aquilo que encontrou na obra, sem a preocupação de fechar um único entendimento. Estabelecer o que é certo e errado/verdade e mentira é ainda mais complexo quando o assunto é arte. Não cabe aquilo que o verbal pratica na forma de um acordo com relação a uma compreensibilidade aproximada da mensagem. Segundo Rüdiger (2004), ninguém entra em comunicação com outras pessoas se não tiver a pretensão de se fazer compreender ou ser compreendido.

Denise da Costa Oliveira Siqueira, ainda em seu livro *Corpo, comunicação e cultura – a dança contemporânea em cena*, concorda com tal posicionamento, pois defende que o processo de comunicação envolve a construção de sentido, já que a troca de mensagens traz signos os quais os enunciadores dão os mesmos significados, fazendo nascer esse sentido.

Ainda na mesma linha de pensamento, para Lucien Sfez (1994, p. 39), a mensagem deve sempre dizer alguma coisa. “Não se fala para não se dizer nada ou para não ser entendido. Embora não se ocupe do estado dos sujeitos situados nas duas extremidades da cadeia, a semiologia estrutural presume que os dois sujeitos falam e desejam comunicar alguma coisa”.

O mesmo autor ainda defende a representação como a primeira definição da comunicação. Nesse sentido, a comunicação é a mensagem que um emissor envia a um receptor por meio de um canal, conforme as teorias clássicas da comunicação.

Para ele, a teoria da representação distingue o mundo objetivo a representar e o mundo efetivamente representado unidos por um mediador.

Os diversos elementos comunicados serão percebidos diferentemente pelo público e esta percepção, como defende Adolfo Sánchez Vázquez, é um ato particular, que não se reduz a uma atividade sensorial, mas estabelece uma experiência psíquica mais complexa. Em sua obra *Convite à estética* (1999), defende que é um processo que combina recordações, elabora imagens e desperta reações afetivas. Perceber é, assim, um processo complexo, no qual também se pensa, se sente, se recorda. Apesar de individual, a percepção é um ato intrínseco à qualidade social, por estar contextualizada na sociedade (com todos os elementos culturais envolvidos) em que o indivíduo está inserido.

Lucien Sfez também amplia a discussão e define a comunicação como expressão, abandonando o envio, por parte de um sujeito emissor, de uma mensagem calculável a um receptor. Não havendo emissor, canal e receptor, no modelo expressivo, a comunicação é inserção de um sujeito complexo em um ambiente igualmente complexo. Este faz parte do meio, e o meio faz parte do sujeito, ambos praticando trocas constantes. A realidade não é mais objetiva (no sentido de completamente fora do sujeito que a observa), mas faz parte do próprio sujeito. Por essa ótica, bailarino e espetáculo, obra e espectador estão em um mesmo meio, um se valendo do outro, na construção da comunicação.

Por essa linha de entendimento das relações em troca, Nicolas Bourriaud defende a obra de arte como interstício social em *Estética relacional*.

“A possibilidade de uma arte *relacional* (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*) atesta uma versão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna.” (BOURRIAUD, 2011, p. 19/20).

Bourriaud defende que a arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, fator de socialidade e fundadora de diálogo. Isso porque propicia o “estar-juntos”, um encontro entre a obra artística e a elaboração coletiva do sentido, mais

uma vez ratificando a existência de comunicação entre arte e espectador, espetáculo e público. É através da arte que o artista inicia o diálogo e a prática artística residiria na invenção de relações entre sujeitos. “Cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito.” (BOURRIAUD, 2011, p. 31). O autor ainda cita Michel Maffesoli, concordando que a arte, além da comunicação, cria empatia e compartilhamento, gerando vínculo.

Asa Briggs e Peter Burke (2004) afirmam que a comunicação mais efetiva é a que apela simultaneamente para os olhos e os ouvidos, combinando mensagens verbais com não-verbais, musicais e visuais. Ora, pode parecer a descrição de um espetáculo de dança, mas os exemplos dos autores remontam aos iconotextos das imagens religiosas ou às procissões. Ainda assim, pensar que a dança se utiliza desses elementos é acreditar no potencial comunicativo inerente a ela.

E é nessas múltiplas relações entre espetáculo e público que a comunicação acontece, nas inter-relações entre artistas e quem o assiste que a presente pesquisa está interessada, defendendo que tudo isso deva ser considerado na criação de um espetáculo, já que se apresentará a um público.

Por fim, as diferentes abordagens da comunicação aqui trazidas tem como propósito revelar as diversas possibilidades de se abordar a comunicação, de modo a impedir a produção de um discurso empobrecido para a comunicação entre dança e público, empobrecido pelo preconceito que a desinformação produz.

1.1 O espectador como questão

Para Gombrich (1909-2001), o papel do espectador é extremamente ativo, trata-se de uma construção visual pelo “reconhecimento” ou “rememoração”, na qual, opõe estas duas formas principais de investimento psicológico, em que a segunda é colocada como mais profunda e mais importante; para ele, o espectador faz a imagem, e acrescento, faz a obra acontecer. O olhar fortuito é, então, um mito. Mais que isso, o público percebe o espetáculo podendo transcender o que é encenado no palco. “A identificação do observador com o artista deve encontrar sua contrapartida na identificação do artista com o observador” (GOMBRICH, 2007, p. 196). Para ele, é o espectador o responsável pela obra. Ou como defende Charles Baudelaire, “que o artista aja sobre o público, e que o público reaja sobre o artista, é uma lei incontestável e irresistível” (BAUDELAIRE apud ENTLER, 2007, p. 4).

Gombrich ainda reforça o poder da interpretação. O observador não passa ileso após entrar em contato com uma obra de arte; naturalmente, a mesma o convida a realizar uma leitura; e o espectador tem, assim “a capacidade de colaborar com o artista e transformar um pedaço de tela pintada numa semelhança com o mundo visível” (GOMBRICH, 2007, p. 246). Penso que o mesmo ocorre na dança: o artista faz uma primeira interpretação do mundo e o seu público dará continuidade a esse esquema de interpretações subjacentes.

Jacques Aumont, em sua obra *O olho interminável – cinema e pintura*, reflete sobre o tempo do espectador. De que forma ocorrerá essas interpretações subjacentes e como organizá-las em distintas manifestações artísticas, sejam elas dinâmicas, como o teatro e a dança, ou estáticas, como a pintura e a escultura? Aumont questiona “como é que o tempo é entregue ao espectador? O que é o tempo de um quadro para seu espectador? (...) Como o espectador se comporta diante desse quadro?” (AUMONT, 2004, p. 83). O autor levanta tais questionamentos para refletir sobre a diferença do tempo de contemplação da pintura quando comparado ao tempo do cinema.

A mesma diferença de tempo de contemplação ocorre também na dança, visto que nos trabalhos estáticos, como a pintura ou a escultura, há espaço para o observador refletir sobre a obra de acordo com a sua disposição daquele momento;

enquanto que na representação teatral, no cinema ou na dança existe uma fruição constante de acontecimentos em cadeia. Em ambos, porém, a reflexão perdura não só durante o olhar de uma obra estática ou pela apresentação do espetáculo, mas também posteriormente a eles. Para Laban,

“a plateia de um teatro, de uma mímica ou de um balé não tem oportunidade para contemplação. A mente do espectador vê-se inexoravelmente subjugada pela fluência de acontecimentos que mudam a todo instante os quais, dada uma verdadeira participação interna de sua parte, não deixam tempo disponível para a cogitação e meditação elaboradas, ambas naturais e possíveis quando se aprecia, por exemplo, um quadro ou alguma cena de beleza natural” (LABAN, 1978, p. 31)

O filósofo Roger Garaudy vê a dança como forma de expressão, “através de movimentos do corpo organizados em sequências significativas, de experiências que transcendem o poder das palavras e da mímica” (GARAUDY, 1994, p. 13). Para ele, o gesto do dançarino é projetivo e não é como a mímica, pois induz a experiência não conceitualizável, não redutível à palavra.

“Se pudéssemos dizer uma certa coisa, não precisaríamos dançá-la. Entre a mímica e a dança, existe a mesma diferença que entre o conceito, que resume o que já existe e o mito, que excede o que existe para sugerir um possível. A dança não conta uma história. Ela não é uma duplicação da literatura, nem aquele jogo infantil em que a mímica permite adivinhar a palavra escolhida. Como o mito, a dança é um indicador de transcendência” (GARAUDY, 1994, p. 22)

Na mesma linha de pensamento do corpo comunicativo, o filósofo Merleau-Ponty apresenta o potencial expressivo que há no corpo por meio dos gestos. Defende que há um universo perceptível, interpretativo e individual, a partir de tudo o que há no mundo, universo sensível, o que é captado pelos órgãos do sentido. Assim, artistas

e público estão constantemente captando sensações e transformando-as em percepção, o que leva a uma interpretação reflexiva e, conseqüentemente, firmando a comunicação existente entre eles. O público sente os diversos elementos de um espetáculo, percebe parte deles, interpretando-os, enquanto que os artistas recebem de volta as percepções do público em uma comunicação mútua. É possível, muitas vezes, perceber se o público está atento ou disperso, a intensidade dos aplausos, entre outros elementos que chegam naturalmente àqueles que estão no palco.

“Lembremos a magia do teatro ou da dança – essa estrutura em movimento –, em que a linguagem gestual faz com que o corpo do ator ou do bailarino deixe de ser coisa, para ampliar sua capacidade expressiva e comunicativa.” (CARMO, 2002, p. 87)

Ao pensar na relação espetáculo-público, devemos evitar o conceito de *público* no sentido de um agente coletivo inespecífico, uma massa “inexpressiva” diante de um espetáculo, e, talvez, optar pelo conceito de *espectador* que considera o indivíduo como ser único e singular, com suas vivências e experiências também únicas e singulares.

Para a artista plástica Isis Ferreira Gasparini, por razões acima de tudo poéticas, o termo mais instigante na relação com a obra de arte é espectador.

“Usado na maioria das vezes para definir um sujeito particular relacionado às artes, surge também para definir aquele que assiste a um espetáculo de qualquer natureza. A origem latina de espectador, *spectator*, remete a outras derivações como *spectabilis*, que é o visível; e *spectaculum*, a festa pública que se oferece ao *spectator*, aquele que vê, o espectador. Essa visão pode alcançar ainda algo que está fora do campo das aparências óbvias: o *spectrum*, que é a aparição de algo invisível, às vezes, literalmente um fantasma. O verbo *spectare* (ver, observar) também está ainda na raiz de outro, *expectare*: um ver que manifesta uma vontade, um desejo, uma busca. Um “expectador” seria então alguém que, além de observar, projeta expectativas sobre aquilo

que está vendo. Mesmo que essas palavras sejam distintas, tal derivação sugere uma concepção de visão que se abre a uma possibilidade de interação com o que é visto, deixando de ser, portanto, apenas um ato passivo” (GASPARINI, 2011, p. 55).

Ela ainda defende que o espectador relaciona o que está diante de si, somando representações subjetivas aos estímulos externos. “A experiência de cada espectador é um tipo de recriação da obra do artista. A obra de arte é, portanto, a somatória do ponto de vista do artista com aquele construído pelo espectador” (GASPARINI, 2011, p. 57).

Jacques Rancière¹, na obra *O Espectador Emancipado* (2010), afirma que não existe teatro sem espectadores, mesmo que seja apenas um, único e escondido. Ele defende que

“a condição do espectador é uma coisa ruim. Ser um espectador significa olhar para um espetáculo. E olhar é uma coisa ruim, por duas razões. Primeiro, olhar é considerado o oposto de conhecer. Olhar significa estar diante de uma aparência sem conhecer as condições que produziram aquela aparência ou a realidade que está por trás dela. Segundo, olhar é considerado o oposto de agir. Aquele que olha para o espetáculo permanece imóvel na sua cadeira, desprovido de qualquer poder de intervenção. Ser um espectador significa ser passivo. O espectador está separado da capacidade de conhecer, assim como ele está separado da possibilidade de agir”. (RANCÈRE, 2010²).

¹ Jacques Rancière (1940) é professor de filosofia na European Graduate School em Saas-Fee, Switzerland, onde leciona seminários intensivos. É também professor emérito na Université de Paris (St. Denis). Seus livros abordam pedagogia, história, filosofia, estética, cinema e arte contemporânea. Sua crítica o coloca em posição de destaque como filósofo, crítico literário e teórico sobre arte e Marxismo.

² Disponível em: <http://www.antropofagia-interculturalismo.blogspot.com.br/2010/03/o-espectador-emancipado-artigo-de_12.html> Acesso em: 31 de julho de 2011.

Se o espectador está separado da capacidade de conhecer e agir porque apenas “olha” passivamente, existe uma outra possibilidade para lidar com o que assiste? Para Rancière, existe sim, e se trata de tornar-se um espectador emancipado³.

O autor defende que existe a necessidade de um novo teatro, sem a “condição de espectador”; pois esse espectador emancipado estaria subordinado a outra relação, implícita no termo *drama*, que significa, por sua vez, ação. Esses indivíduos irão “aprender coisas em vez de ser capturados por imagens, onde vão se tornar participantes ativos numa ação coletiva em vez de continuarem como observadores passivos” (RANCÈRE, 2010²). Dessa forma, ele ainda defende que o espectador deve ser liberado da passividade de observador que fica fascinado pela aparência à sua frente e se identifica com as personagens no palco, para ser confrontado com o espetáculo que cause estranhamento; para lidar com um enigma e com a demanda de investigar esse estranhamento. Por fim, esse espectador emancipado será impelido a abandonar seu antigo papel para assumir o de cientista que observa fenômenos e procura suas causas.

O artista deve, então, se questionar: a quem se destina este espetáculo? O que desejo com ele? Qual é a minha intenção? Novamente, é importante ressaltar que tal intenção não necessariamente será lida pelo espectador, mas caminhos serão apresentados a fim de sugerir possibilidades de leitura, questionamento e reflexão.

Diferentes fatores favorecem a identificação do público e, segundo Edgar Morin, é necessário que

“as personagens vivam com mais intensidade, mais amor, mais riqueza afetiva do que o comum dos mortais. É preciso, também, que as situações imaginárias correspondam a interesses profundos, que os problemas tratados digam respeito intimamente a necessidades e aspirações dos leitores ou espectadores” (MORIN, 1977, p. 86).

³ No seu texto “O espectador emancipado” (2010), Rancière trata dessa questão. O artigo, publicado na internet:

<http://www.antropofagia-interculturalismo.blogspot.com.br/2010/03/o-espectador-emancipado-artigo-de_12.html> - tornou-se uma referência nesse tema.

Não defendo que a comunicação deva ser tratada como uma responsabilidade unidirecional, do artista para o público. No fazer artístico, o que o espetáculo propõe não pode mesmo ser interpretado de “forma correta” pelos espectadores, mas, assim como ocorre na comunicação verbal, pode abrir possibilidades de interpretação, suscitar diferentes opiniões e reflexões. Cada um que compõe o que se chama de “público de dança” irá interpretar o espetáculo de acordo com a sua percepção, que pode não coincidir com o caminho sugerido pelo autor da obra. Como diz Rancière,

“os espectadores vêem, sentem e entendem algo na medida em que fazem os seus poemas como o poeta o fez, como os atores, dançarinos ou performers o fizeram. O dramaturgo gostaria que eles vissem esta coisa, sentissem este sentimento, entendessem esta lição a partir do que eles vêem, e que partam para esta ação em consequência do que viram, sentiram ou entenderam” (RANCIÈRE, 2010²).

Ainda no mesmo livro, o autor defende que há uma distância entre ator e o espectador. Mas há também a distância inerente à própria performance, visto que ela é um “espetáculo” mediático, que se encontra entre a ideia do artista e a leitura do espectador. O espetáculo é um terceiro termo, a que os outros dois podem se referir, mas que impede qualquer forma de transmissão “igual” ou “não-distorcida”. Independentemente dessa distância, a comunicação entre espectador e obra se faz presente.

Por fim, Rancière ainda defende a ideia de que o *teatro* deva ser sinônimo para “comunidade de corpo vivo”, em oposição à ilusão da mimesis, o que significa ter múltiplos agentes no fazer teatral, incluindo o espectador emancipado, participativo e atuante na obra. Dessa forma, critica o “espetáculo” pela sua externalidade, essência da teoria de Guy Debord, pois o espetáculo estaria totalmente relacionado à visão e esta, significa externalidade. “Quanto mais um homem contempla, menos ele é” (DEBORD apud RANCIÈRE, 2010²).

1.2 Falando de dança contemporânea

Siqueira (2006) também defende a dança como fenômeno estético, cultural e simbólico que expressa e constrói sentidos através de movimentos corporais.

“Além de expressão da sociedade e da cultura, a dança cênica é arte, portanto, simbólica, e porta significações que transcendem o valor estético espetacular. Movimentos construídos coreograficamente e repetidos em cena contam histórias, revelam problemas ancestrais ou contemporâneos. São uma forma de expressão e comunicação complexa, pois envolvem valores e preconceitos, refletem o contexto histórico, econômico, cultural e educativo e podem suscitar discussão. Assim, o espetáculo de dança pode ser compreendido como parte de um sistema cultural e social maior, com o qual troca informações, modificando-se, transformando-se.” (SIQUEIRA, 2006, p. 5).

Para Kathya Maria Ayres de Godoy, professora e pesquisadora da Unesp, bailarina desde a infância⁴, a dança contemporânea não é livre, não pode ser tudo, uma vez que sendo arte, possui uma linguagem estruturada e codificada.

“A questão é que sendo uma dança da contemporaneidade, está em um período em que ainda há descobertas de formas de fazer dança e isso pode ser livre, mas essa liberdade deve ser consciente no sentido de que a dança não pode deixar de comunicar por meio de movimentos corporais” (GODOY⁵, 2008, p. 4).

⁴ Bailarina e coreógrafa formada pela Escola Municipal de Bailados e Royal Academy of London, atuou no Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo. Graduada em Educação Física, Pós-Graduada em Ginástica e Dança; Mestre em Psicologia da Educação (PUC/SP); Doutora em Educação (PUC/SP). Leciona no Instituto de Artes da UNESP. É líder do Grupo de pesquisa Dança: Estética e Educação. (Fonte: <http://unesp.br/crh/mostra_arq_multi.php?arquivo=6877>).

⁵ Entrevista realizada por Igor Gasparini para o *Jornal da Dança* – RJ – Edição 110 – Junho de 2008.

Segundo a pesquisadora, a dança contemporânea está em constante descoberta com o objetivo de agregar linguagens, está em aberto, e se trata de uma comunicação viva e em transformação.

Milton Coatti⁶, bailarino da São Paulo Companhia de Dança⁷, possui opinião convergente: “Se eu disser que tudo pode, estarei mentindo, mas se eu disser que não, também”. Para ele, deve haver responsabilidade de quem trabalha, além de bom senso coreográfico. Mesmo que para o criador certos movimentos tenham sentido, esses devem ser contextualizados. “A microdança, as pausas demasiadamente longas, as falas ou o nu, por exemplo, precisam estar dentro desse contexto”, defende. Assim, é notável a defesa de que o trabalho no palco deve fazer parte de um todo previamente estabelecido entre coreógrafo e bailarinos. Entretanto, o quanto este contexto pode ser percebido por cada uma das pessoas que constitui o público é que se mostra intrigante.

Ainda para Milton “a diferença emerge de como cada profissional caracterizará o seu trabalho e, independentemente do espaço, é preciso saber o que tirar de cada movimento, como será cada movimentação, preocupando-se com o sentido e com a conversa entre as ideias”.

Henrique Rodovalho, coreógrafo da Quasar Cia de Dança, em entrevista ao jornal *O Estado de S.Paulo*, opinou sobre a relação da dança com o seu público: “precisava sair um pouco dessa coisa quase inatingível que está se tornando a dança, muito conceitual, e ir ao encontro do público”. Rodovalho justificou suas intenções

⁶ É natural de São Paulo e iniciou sua formação aos 16 anos com Nilson Rodrigues. Já integrou a Cisne Negro Cia. de Dança, a Siameses, a J.Garcia & Cia. e a Companhia de Danças de Diadema, além de estagiar na Cia. Deborah Colker. Atua desde 2004 como artista independente e já recebeu prêmios como bailarino e como coreógrafo. (Fonte: <<http://www.saopaulocompanhiadedanca.art.br/>>).

⁷ A São Paulo Companhia de Dança, criada em janeiro de 2008, pela Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Estado de São Paulo é uma Companhia de repertório, que abarca desde coreografias de referência da dança até coreografias inéditas criadas por diferentes artistas especificamente para o seu corpo de dança. Dirigida por Inês Bogéa, a companhia tem a difusão da dança – produção e circulação de espetáculos – como o núcleo principal de seu trabalho. (Fonte: <<http://www.saopaulocompanhiadedanca.art.br/>>).

com o mais recente trabalho da companhia, “*No singular*”, que estreou no ano de 2012⁸.

Andréa Pivatto⁹, diretora do grupo Divinadança¹⁰ defende: “existe a verdade do criador, mas eu acredito que deva haver definições em cena, o processo de criação pode ser rico, mas é o público que faz o artista”, afirma ela. A singularidade da dança está na ação corporal. Para Andréa, é uma arte visual, estética, mas principalmente atrelada ao movimento que, mesmo sutil, deve acontecer. Segundo ela, a dança contemporânea pode ser entendida pelo processo de construção da cena, não apenas nas finalizações, mas pela ligação entre as ideias, o que trará densidade.

Definir e instituir signos na dança não é tarefa fácil, porém cabe ao artista criador a tarefa de fazê-los existir. Conversando com o que propõe Rancière, Brecht, já defendia, em 1972, que o público precisava manter-se ativo na recepção de um espetáculo e não apenas assisti-lo passivamente. Ele afirma que, se quiser chegar à fruição artística, nunca basta querer consumir confortavelmente e sem muito trabalho o resultado da produção artística; é necessário assumir parte da própria produção, estar num certo grau produtivo, ‘permitir certo dispêndio de imaginação’, associar sua experiência pessoal à do artista ou opor-se à ela.

⁸ Henrique Rodovalho concedeu entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em 10 de outubro de 2012, sobre a estreia de *No singular*, na Plataforma Internacional de Dança. O texto de Maria Eugênia de Menezes está disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,espetaculo-questiona-limites-da-arte-e-ensina-publico-a-dancar--,943410,0.htm>>.

⁹ Psicóloga, cursa Pós Graduação em Gestão Cultural. Sua formação inclui dança clássica, moderna e contemporânea. Foi professora convidada na Distrito Cia de Dança de Ribeirão Preto, Cia de Danças de Diadema, Cia de Dança de São José dos Campos e São Paulo Cia de Dança, onde também foi assistente de coreografia. Medalha de ouro de Revelação do Festival de Dança de Joinville como coreógrafa em 2001. Diretora do Grupo Divinadança, em 2011, recebeu o Grand Prix na cidade de Paulínia e foi contemplada com Bolsa para Residência Artística em Stuttgart na Alemanha para o ano de 2012. (Fonte: <<http://divinadanca.blogspot.com.br/>>).

¹⁰ O Grupo Divinadança nasceu em outubro de 2007 para participar do Projeto Curadores Associados no Teatro da Dança em São Paulo. Com o processo e incentivo, passou a contar com a criação de outros coreógrafos como Luis Arrieta, Milton Coatti, Carlos dos Santos Junior (N.Y.), Gleidson Vigne, James Nunes, Ray Costa, Willy Helm. Com tendência a ampliar o universo de seu repertório e dimensionar o alcance da sua busca através de seus diferentes coreógrafos, o Grupo Divinadança percorre um caminho que objetiva aproximar público e elenco permitindo um diálogo entre as partes elevando a dança a um contexto amplo de comunicação. O intuito é levar a dança a um maior número possível de pessoas e fazê-las ingressar neste mundo paralelo de plasticidade e sonho. (Fonte: <<http://divinadanca.blogspot.com.br/>>).

A relação entre espectador e obra de arte também é descrita por Mannoni, que define o local do espectador:

“o teatro é, a primeira vista, o lugar da exterioridade onde se contempla impunemente uma cena, mantendo-se a si mesmo à distância. É, segundo Hegel, o lugar da objetividade e também aquele do confronto entre palco e plateia; logo, aparentemente, é um espaço exterior, visível e objetivo. Mas o teatro é também o local no qual o espectador deve projetar-se (*catarse, identificação*). A partir de então, como que por osmose, o teatro se torna espaço interior, ‘a extensão do ego com todas as suas possibilidades” (MANNONI apud PAVIS, 2007, p. 136).

Assim, tudo o que é levado à cena repercutirá de alguma forma na interpretação do espectador - situação que deve ser levada em conta pelos artistas nela envolvidos. “O efeito de uma performance artística sobre o espectador, observa Brecht, não é independente do efeito do espectador sobre o artista. No teatro, o público regula a representação” (BRECHT, 1976, p. 265).

Ainda para o autor, o olhar e o desejo dos espectadores dão sentido à cena, pois lida por uma multiplicidade variável de enunciadores. O prazer do espectador, face a essas instâncias da enunciação, é variado: ser enganado pela ilusão, acreditar e não acreditar, regressar a uma situação infantil onde o corpo imóvel experimenta, sem demasiados riscos, situações perigosas, situações aterrorizantes ou valorizantes. O espectador está consciente das convenções (quarta parede, personagem, concentração dos efeitos e da dramaturgia). Ele poderia (em teoria) intervir no palco, pode aplaudir ou vaiar, mas não é isso que geralmente ocorre.

“A mediação teatral torna a plateia atenta à situação social em que o próprio teatro se encontra, dando a deixa para a plateia agir conseqüentemente. Ou, de acordo com o esquema artaudiano, faz com que eles abandonem a condição de espectador: eles não estão mais sentados diante do espetáculo, estão cercados pela cena, arrastados

pelo círculo da ação, o que devolve a eles sua energia coletiva” (RANCIÈRE, 2012²).

Por outra linha de pensamento, Michael Kirby, estudioso que lecionou na Universidade de Nova York, afirma que, consciente ou inconscientemente, existe comunicação entre obra e público, pois mesmo que não haja a intenção real do artista em passar determinada mensagem, se o público a interpreta de tal forma, a comunicação está presente. E ainda acrescenta que a criação de uma performance não é, na maioria dos casos, um ato espontâneo, mas sim, envolve ensaios; logo, não é aleatório. “Uma peça, ou qualquer obra de arte, pode ter várias interpretações sem ter uma ‘correta’; ‘mensagens’ contraditórias podem ser igualmente corretas” (KIRBY, 2011¹¹).

O coreógrafo Paulo Caldas, da Staccato Companhia de Dança, em entrevista a Siqueira (2006), afirma que pensa no termo “expressão” ao referir-se à relação com o público, já que “o libera para conteúdos mais fluidos, mais claros, mais plurais”. A abertura a leituras diferentes, a possíveis interpretações, a produção de significações diferentes, movem a relação com o público e, segundo ele, essa relação da dramaturgia

“acaba se dando mais como um efeito colateral do que como uma preocupação. Uma vez colocada essa questão na obra, as consequências de visibilidade, de legibilidade, de expressão, de comunicação são quase um efeito colateral. Isso não significa que o espetáculo não esteja comunicando. Está. Independentemente da vontade do criador”. (SIQUEIRA, 2006, p. 161).

Outra coreógrafa que defende semelhante opinião é Márcia Milhazes que afirma se preocupar com o público com intenção de tocá-lo. Ela afirma que “quer que ele (o público) possa ter a chance de entrar naquele universo pelo qual passei, naquele processo árduo e precioso pelo qual passei. A obra não está sendo feita para mim, não tem esse sentido egoísta” (SIQUEIRA, 2006, p. 187). Assim, Milhazes dedica seus espetáculos a essa plateia e quer que seu público esteja junto com ela, dialogando, os

instigando a cada momento, algo bastante semelhante ao que venho defendendo desde o início da presente monografia.

Deborah Colker concorda com tais pensamentos, explica que realmente tem a intenção de comunicar, e apresenta sua opinião de maneira bastante radical:

“É, não tenho pouca, tenho muita. Tenho totalmente a intenção. [...] Existem pessoas por aí que acham que fazer um espetáculo difícil para o público é mais inteligente, mais sofisticado. Será que fazer um espetáculo que se comunique mais rápido, mais facilmente, não é muito mais difícil, muito mais difícil? [...] Acho que um espetáculo acontece quando a comunicação se estabelece. [...] Sou mais radical, acho que quem diz que não tem a intenção de comunicar está sendo ingênuo ou, digamos assim, ignorante” (SIQUEIRA, 2006, p. 204 e 205).

Capítulo 2: Jornalismo cultural como mediador entre obra e público

Não há como dissociar comunicação de cultura. Para Harry Pross (1923-2010)¹¹, o corpo é um meio de comunicação e gestos e expressões revelam uma cultura local. A cultura configura o corpo e o comportamento, comunicando valores. Segundo este autor, citado por Francisco Rüdiger em *A teoria da Comunicação* (2004, p. 49), os meios de comunicação podem ser divididos em três categorias: primários, quando a comunicação ocorre entre as pessoas sem instrumentos, como acontece na dança; secundários, na medida em que há o emprego de várias tecnologias na produção da mensagem, como nos vários tipos de impressos; e os terciários, constituídos por sistemas tecnológicos que necessitam de instrumentos tanto do lado do comunicador quanto do lado do receptor, como ocorre no rádio ou televisão. Nestas duas últimas classificações é que habita o jornalismo cultural, fazendo a ligação entre o espetáculo e seu potencial público.

O Jornalismo Cultural agrega diversos gêneros jornalísticos, que variam desde a informação sobre um espetáculo, como ocorre nos *Guias Culturais* na forma de um serviço prestado ao leitor para uma consulta mais ligeira, com suas avaliações rasas entre estrelas, bolinhas, e etc., passando pelas resenhas e até os textos mais densos como as críticas.

A *resenha* corresponde, segundo José Marques de Melo (1985), a uma apreciação das obras-de-arte ou dos produtos culturais, com a finalidade de orientar a ação dos fruidores ou consumidores. Neste caso, a resenha tem por objetivo indicar qual espetáculo escolher, dentre tantas opções de uma grande metrópole. Essa característica é a principal diferença da crítica, que busca uma apreciação completa do autor/obra.

Para Daniel Piza, a boa resenha é aquela que ainda em pouco espaço, busca uma combinação de atributos como sinceridade, objetividade, preocupação com o autor e o tema. “Deve ser em si uma ‘peça cultural’, um texto que traga novidade e

¹¹ Jornalista, cientista político e cientista das comunicações, Harry Pross possui mais de 25 livros publicados e foi um dos pensadores da comunicação de maior destaque dos últimos anos. Foi professor e diretor do Instituto de Ciências da Comunicação da Freie Universität Berlin. Morreu em 2010. (Fonte: <http://es.wikipedia.org/wiki/Harry_Pross>).

reflexão para o leitor, que seja prazeroso ler por sua argúcia, humor e/ou beleza” (PIZA, 2007, p. 71 e 72).

A crítica, por sua vez, faz uma apreciação de outra natureza do autor e da obra. Ela apresenta o contexto histórico, e uma reflexão que necessita de tempo e conhecimento do objeto para ser elaborada. Não à toa, a resenha enquadra-se mais ao jornalismo que se pratica atualmente.

Por outro lado, “a crítica exige diferentes métodos e critérios que tornam o seu resultado incompatível com o exercício periódico e regular em jornal, e mais incompatível com o próprio espírito do jornalismo, que é informação, ocasional e leve”, afirma Marques de Melo em *A opinião no jornalismo brasileiro* (1985, p. 99). Os críticos tentam manter seu espaço, oferecer julgamento estético, aprofundar uma análise, entrar na abordagem do bem cultural, porém, o espaço para esse tipo de texto vem diminuindo progressivamente na mídia brasileira. Em todos os cadernos culturais, a figura do crítico profissional das linguagens artísticas (dança, teatro, ópera, música erudita...) está desaparecendo.

“Mas o que deve ser um bom texto crítico? Primeiro, todas as características de um bom texto jornalístico: clareza, coerência, agilidade. Segundo, deve informar ao leitor o que é a obra ou o tema em debate, resumindo a história, suas linhas gerais, quem é o autor, etc. Terceiro, deve analisar a obra de modo sintético mas sutil, esclarecendo o peso relativo de qualidades e defeitos, evitando o tom de ‘balanço contábil’ ou a mera atribuição de adjetivos. Até aqui, tem-se uma boa resenha. Mas há um quarto requisito, mais comum nos grandes críticos, que é a capacidade de ir além do objeto analisado, de usá-lo para uma leitura de algum aspecto da realidade, de ser ele mesmo, o crítico, um autor, um intérprete do mundo” (PIZA, 2007, p. 70).

E ainda há quem discorde do papel dos críticos, como Afrânio Coutinho, citado por Melo (1985), que afirma que estes “são apontados como jornalistas que se improvisaram e se converteram rapidamente em juízes; ou então, frustrados que buscaram abrigo nos meios de comunicação para criticar com veemência os que

obtiveram êxito na produção cultural”. O quanto uma crítica, quando existente, pode influenciar a ida do público a um espetáculo de dança é desconhecida e merece melhor atenção. No caso da dança, deve-se ponderar também que, por conta da breve duração das suas temporadas (uma média de três dias), raramente a crítica consegue ser publicada com o espetáculo ainda em cena.

Existem ainda, além da *crítica* e da *resenha*, outros textos culturais com objetivos distintos. Na *coluna de opinião*, as características são semelhantes, mas o autor assume seu posicionamento em tom pessoal; a *reportagem* tem objetivo de levar uma novidade ao leitor e, por vezes, relaciona com fatos do dia a dia, por exemplo, reportando alguma política pública cultural; e *perfis* e *entrevistas* relatando vida e carreira de personagens de destaque nacional ou internacionalmente.

Para Nicolas Bourriaud, em *Estética relacional*, “a atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais. A tarefa do crítico consiste em estudá-la no presente” (2011, p. 15). Assim, apresentar as relações entre contexto histórico e atualidade é uma atividade que demanda tempo de pesquisa, realização de entrevistas, vivência entre jornalista e artistas, o que não se faz na mesma agilidade exigida pelo jornalismo diário. E, como observa Daniel Piza, “o jornalismo cultural brasileiro já não é como antes” (2007, p. 7), comparando os textos dos autores do passado com os poucos equivalentes do presente. O autor ainda defende que:

“há muito o que fazer pelo jornalismo cultural no gênero da reportagem, inclusive no chamado ‘hard news’ (as notícias mais quentes, inadiáveis), mas isso não pode ser feito à custa da análise, da crítica, do debate de ideias – vocações características do jornalismo cultural e carências fortes do leitor contemporâneo” (PIZA, 2007, p. 8).

Ele exemplifica que são muitas as oposições, de polarizações, que contaminam o jornalismo cultural diariamente: entretenimento *versus* erudição; nacional *versus* internacional; regional *versus* central; jornalista *versus* acadêmico; reportagem *versus* crítica; entre outros, que fazem com que a realidade atual deste segmento jornalístico seja bastante obscura até mesmo para os próprios jornalistas que o fazem dia a dia.

Daniel Piza defende que há muitas pessoas que associam “cultura” a algo inatingível, “exclusivo dos que lêem muitos livros e acumularam muitas informações, algo sério, complicado, sem a leveza de um filme-passatempo” (2007, p. 46). Dessa forma, tanto jornalistas quanto veículos tendem a traçar caminhos exclusivos que enfoquem apenas um lado, ou grupo específico de pessoas. Resenhar o último filme hollywoodiano ou o cinquentenário de algum clássico do cinema? Há espaço para ambos no mesmo veículo? Para ele,

“jornalismo é dosagem. Temas ditos eruditos podem ser tratados com leveza, sem populismo; e temas ditos de entretenimento podem ser tratados com sutileza, sem elitismo. Suplementos semanais podem ganhar vibração jornalística, mantendo a densidade crítica; cadernos diários, o inverso. Não há propriamente um método” (PIZA, 2007, p. 58).

Ainda segundo o autor, “cada publicação da imprensa tem um público-alvo e deve se concentrar em falar com ele, sem abrir mão de tentar contribuir com sua formação, com a melhoria do seu repertório” (2007, p. 47). Aqui acrescento uma reflexão: qual seria então o público-leitor de um texto de dança, seja resenha ou crítica? Para quem estamos falando? O que interessa a essas pessoas? Acredito se tratar de um assunto que ainda merece maior atenção e pesquisa.

Depois que a associação entre cultura e entretenimento se estabeleceu como prática no jornalismo cultural, houve uma consequente diminuição de espaço para as linguagens artísticas que permanecem fora do grande espetáculo das mídias. Assim, o que ganha espaço se fortalece e continua a ganhar cada vez mais espaço, e o que não está na mídia, está cada vez menos. A consequência desse aparente beco sem saída vai resultar também no tipo de produção. Soma-se a isso, o fato de que muitas reportagens apenas ecoam o momento descartável do sucesso momentâneo daquela obra/artista.

Segundo José Arbex Jr., para a atividade jornalística, a velocidade é cada vez mais importante. “A notícia é, por sua própria natureza, uma mercadoria altamente perecível, torna-se antiga no instante mesmo de sua divulgação, especialmente em um mundo interconectado por satélites e bombardeado, a cada segundo, por uma imensa

montanha de novos dados” (2001, p. 88). A análise aprofundada de um espetáculo, contextualizando-o, como preconiza uma boa crítica, torna-se uma atividade cada vez mais rara. Arbex Jr. ainda afirma que essa prática também produz uma “amnésia permanente”, abandonando qualquer reflexão sobre determinado evento.

“Apenas e somente no processo de interlocução com o outro, no exercício cada vez mais difícil de saber identificar e escutar outras vozes, o crítico pode resgatar a memória dos fatos para além de sua representação estereotipada e manipulada, encontrando as perguntas certas para orientar seu trabalho de investigação e compreensão dos fatos. (...) A memória tende a ser ‘encurtada’ – ou obliterada – pelo ritmo frenético da vida condicionada pelo ‘mercado’, pelas imagens televisivas mostradas em ritmo de vídeo-espço público, com a atomização do indivíduo que se retira para manter relação com as máquinas” (ARBEX JR., 2001, p. 270).

Neste paradoxo entre velocidade e reflexão, experiência e tecnologia, a relação entre jornalismo e espetáculo de dança necessita encontrar seu espaço. Local este em que o jornalista cultural pode descobrir saídas textuais que complementem e contribuam para a continuidade do processo de comunicação entre espetáculo e público, ou ainda, que faça com que mais pessoas se interessem pela possibilidade de assistir a um trabalho de dança.

“O fundamental no jornalista cultural é que saiba ao mesmo tempo convidar e provocar o leitor, notando ainda que essas duas ações não raro se tornam a mesma: o leitor que se sente provocado por uma opinião diferente (no conteúdo ou mesmo na formulação) está também sendo convidado a conhecer um repertório novo, a ganhar informação e reflexão sobre um assunto que tendia a encarar de outra forma” (PIZA, 2007, p. 68).

Seria esse então um caminho para fazer com que as pessoas se sentissem “provocadas” a assistir dança? E, com o tempo, o resultado fosse um público maior e mais diversificado neste segmento artístico?

Em minha opinião, acredito que mais do que anunciar uma obra artística ou tecer comentários sobre ela, é papel do jornalista cultural refletir o comportamento, indicar tendências, contextualizar historicamente e ser um veículo entre obra e público, complementando a comunicação inerentemente presente na relação entre eles. Além, de alguma forma, tentar direcionar a reflexão deste público para algo diferente do que salta aos olhos, do óbvio, o fazendo pensar inclusive sobre a cultura na qual ele próprio é parte integrante. Concordo com Octavio Paz¹², quando defende que “ser culto é pertencer a todos os tempos e lugares sem deixar de pertencer a seu tempo e lugar” (PAZ apud PIZA, 2007, p. 62).

Há ainda outra relação entre espetáculo e mídia que cada vez mais se faz presente nas artes contemporâneas: a inserção da tecnologia como mais um instrumento comunicativo. A ideia é justamente a de utilizar os recursos tecnológicos como instrumentos de comunicação, bem como são utilizados os demais recursos sejam textuais, coreográficos, cênicos ou interpretativos. Com auxílio de tantos elementos comunicativos e, como consequência, atingindo de diversas formas seu público, quando começar a olhar para si mesma com maior complexidade – com maior grandeza – , a dança brasileira vai dar um salto, salto esse que não se trata de um passo qualquer de uma coreografia.

¹² Poeta, ensaísta, tradutor e diplomata mexicano, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1990.

Capítulo 3: Estudo de Caso

Estratégias de Comunicação do *Toda Terça Tem Espetáculo*

Para exemplificar uma iniciativa que se preocupa com a comunicação entre dança e público, apresentam-se, como estudo de caso, neste capítulo, as estratégias de comunicação do *Toda Terça tem Espetáculo*, do *Programa Vocacional*.

O Programa Vocacional foi implantado, em 2001, como política pública para atender e incentivar a linguagem do teatro, alcançando 25 pontos da cidade, na ocasião. Para atender a demanda da sociedade pela continuidade da ação, nos anos seguintes foram implantados o Dança Vocacional (2007) e o Música Vocacional (2008). Atualmente, atinge 101 pontos de atuação na cidade de São Paulo.

“O subprojeto *Vocacional Apresenta* funciona como espaço destinado para apresentações públicas dos grupos assistidos pelo Programa Vocacional. Iniciou em 2006 nos Teatros Alfredo Mesquita, Cacilda Becker, Martins Penna e Paulo Eiró, com quatro apresentações mensais, uma por semana.” (ARAÚJO, 2008, p. 20).

Nos anos seguintes, outros Teatros foram adicionados à Programação, bem como o Centro Cultural da Juventude e alguns Centros Educacionais Unificados (CEUs). O projeto ***Toda Terça Tem Espetáculo (TTTE)***, dentro do *Vocacional Apresenta*, no ano de 2011, aconteceu em nove equipamentos, promovendo cerca de nove espetáculos por semana e uma média de quarenta e cinco espetáculos por mês - uma conquista que valida o programa em seus 10 anos de atuação na cidade de São Paulo.

Toda terça-feira, às 20h, e com entrada gratuita, os espaços são abertos para a apresentação de espetáculos e para o diálogo entre grupos e espectadores. Segundo Renata Ferraz, em artigo do livro *Núcleo Vocacional – criação e trajetória* (2008), o *Vocacional Apresenta – Toda terça tem Espetáculo*

“oferece para grupos atendidos ou não pelo Vocacional, orientação técnica, espaço de apresentação de espetáculos, além de estimular a formação de plateias. Neste ano, o *Vocacional Apresenta* abriu espaço

para apresentações de turmas iniciantes e cenas em processo, **o que aproxima, ainda mais, o espectador da construção do fazer artístico** (negrito adicionado por mim). Quando entra em contato com as regras do jogo, o espectador intensifica sua relação com o objeto artístico, podendo construir, dessa maneira, novas formas de diálogo com a produção cultural da cidade”. (FERRAZ apud ARAÚJO, 2008, p. 141).

Sabendo-se que na cidade há escassez de espaços para essa prática, o TTTE torna-se um projeto privilegiado e disputado, que está ao alcance de todos os grupos, coletivos e turmas deste Programa. Uma das práticas do Projeto é a **apreciação** que acontece depois das apresentações. Conduzida pelo Artista-Orientador do Projeto, essa prática busca proporcionar a troca sensível entre artista e plateia, não através do julgamento ou gosto pessoal, mas como espaço de reflexão das percepções vividas durante as noites do TTTE.

Paco Abreu explica no artigo *Toda terça tem teatro? Tem sim senhor!*, do livro *Núcleo Vocacional – criação e trajetória* (2008), que a presença assídua do espectador é percebida durante todo o ano. Abreu relata que, à princípio, temeroso em partilhar seus pensamentos, passivo diante do evento teatral, o espectador torna-se, em seu próprio processo de aprendizagem, sujeito criativo e reflexivo. E ainda

“passa a refletir sobre as dramaturgias que compõem um espetáculo: texto, luz, som, figurino, cenário e composição expressiva dos autores. Contribui à reflexão dos grupos com sínteses e olhares reveladores de sensibilidade e experiência acumulada, que vai sendo construída ao longo da escuta, entrega e troca com tantos grupos e espetáculos assistidos”. (ABREU apud ARAÚJO, 2008, p. 153).

Os grupos também se beneficiam da iniciativa e são orientados pela equipe do *Vocacional Apresenta* a não trazerem em seus discursos apenas “as mensagens” do espetáculo, já que a ideia é a de pensar o espectador como parceiro da criação. “Aumentar a escuta, reconhecer no espectador alguém que como ele está em

formação, que precisa de seu tempo, que precisa de afetividade e acolhimento. Os grupos tem papel fundamental nesta troca” (ABREU apud ARAÚJO, 2008, p. 153).

Os ideais de participação do público propostos pelo *Vocacional Apresenta* são similares aos de Jacques Rancière, que propõe

“que o espectador deve abster-se do papel de mero observador que permanece parado e impassível diante de um espetáculo distante. Ele deve ser arrancado de seu domínio delirante, trazido para o poder mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio de fazer às vezes de observador racional pela experiência de possuir as verdadeiras energias vitais do teatro”. (RANCIÈRE, 2010²)

Rancière reconhece essas atitudes paradigmáticas sintetizadas apenas no teatro épico de Brecht e no teatro da crueldade de Artaud. Dessa forma, é notável que poucos são aqueles que tomam essas iniciativas.

No *Programa Vocacional* existe também um ideal de aumentar a participação do público, inclusive alterando o local de onde se assiste ao espetáculo, por vezes, até mesmo levando o espectador para o próprio palco, diminuindo a distância física entre artista e seu público. Essa iniciativa não garante melhor compreensão do espetáculo, mas faz com que certas barreiras sejam quebradas e haja uma tentativa de interação maior entre artistas e público.

Flávio Desgranges, no artigo *O ato do espectador: anotações sobre a teatralidade recente*, em *Núcleo Vocacional – criação e trajetória* (2008), afirma que a relação do espectador com a cena teatral se vê caracterizada por forte envolvimento emocional, marcada por identificação irrestrita com o protagonista. Segundo ele,

“As peripécias do protagonista são cuidadosamente concebidas de maneira a produzirem importantes lições para o público. O espectador se vê convidado a vivenciar com o herói não apenas suas falhas, mas, e principalmente, as reprimendas que lhe são impostas no decorrer da trama. O palco dramático se apresenta como uma representação

sintética da vida social, como um universo fechado concebido diante do espectador, que observa esse pequeno mundo de esgelha, como se não estivesse ali. Impelido a se lançar na corrente da ação dramática, a mergulhar por inteiro no ambiente ilusório cuidadosamente criado pelo autor (que se faz ausente), o leitor da cena observa esse mundo fictício sob o ponto de vista do protagonista.” (DESGRANGES apud ARAÚJO, 2008, p. 69).

O mesmo autor ainda defende que o espectador desempenha o ato de leitura valendo-se, tanto da análise de elementos de significação oriundos da proposta cênica do autor, quanto de conteúdos outros, percebidos, lembrados e criados durante seu percurso de leitura. O que o espectador concebe, ainda que se dê em relação com o texto cênico, “se constitui em face da impossibilidade de executar a tarefa de entender o que o autor quer dizer, pois não há uma síntese a ser desvendada, mas lances sensoriais, afetivos, imaginativos e analíticos a serem desempenhados”. (DESGRANGES apud ARAÚJO, 2008, p. 71). Dessa forma, a leitura da obra depende de cada espectador, que é convidado pelo autor a refletir, mas dentre tantas possibilidades, o caminho só pode ser traçado a partir das próprias experiências individuais, o que se refletirá em entendimentos distintos de um mesmo espetáculo.

O *Vocacional Apresenta* caminha na mesma direção de outras iniciativas, já que a mesma proposta de apreciação realizada pelo Programa – às vezes chamada em outros locais por outros nomes como bate-papo –, é encontrada, atualmente, nos espetáculos de companhias ou em eventos e mostras de dança com ou sem incentivo público, o que sugere uma preocupação na área em aproximar o público do espetáculo e dos artistas.

Para verificar a relação público-artista, proposta pelo *Programa Vocacional*, foram aplicados dois questionários diferentes, um para artistas-orientadores do projeto e outro para o público de seus espetáculos, conforme segue abaixo:

Questionário para Artistas-Orientadores:

- Você se preocupa com a percepção do público?
- A estratégia da apreciação, realizada no *Programa Vocacional*, tem qual objetivo?
- Existe uma forma de avaliar se essa conversa é produtiva?
- A partir das avaliações, o que muda? O que levam em consideração a partir do que o público levanta?
- Por que ela ocorre ao final e não no início?
- A partir da sua experiência, como você vê o *Programa Vocacional* e suas estratégias?

Questionário para o Público:

- O que você entendeu do espetáculo?
- Você se baseia em algo para ajudá-lo na sua percepção do espetáculo? (release, foto, reportagem, etc.)
- O que você pensa sobre o “bate-papo” sugerido pelo Programa?
- Você gostaria que a conversa ocorresse também no início? Ajudaria na relação com o espetáculo?
- Depois da apreciação, alguma coisa se altera na sua percepção? Você passa a perceber diferente?

Todas as entrevistas foram gravadas em vídeo¹³ - com exceção de uma artista-orientadora – Cleide Fayad – que respondeu por escrito - para que, neste momento, sejam transcritos e analisados os discursos. Foram acompanhados eventos do *Vocacional Apresenta*, no ano de 2011, em dois Teatros Distritais: Teatro Zanon Ferrite, localizado na zona leste; e Teatro João Caetano, na zona sul da cidade de São Paulo. O resultado desse material coletado em vídeo segue anexo à monografia para consulta, editado como reportagem. Vale ressaltar que o material bruto encontra-se arquivado e que o mesmo não tinha pretensões de ser veiculado, logo, não foi realizado com rigor profissional com qualidade de som e imagem, mas apenas para transcrição posterior que se segue.

¹³ Os relatos que seguem, seja dos artistas-orientadores, seja do público, estão contidos no vídeo anexo à monografia e foram realizados, em 2011, após as apresentações de dança nos Teatros Zanon Ferrite e João Caetano.

O público das apresentações do *Vocacional Apresenta* manifestou grande aprovação pela estratégia da apreciação. Muitos foram aqueles que disseram terem gostado da iniciativa, já que a mesma contribuiu para o esclarecimento de dúvidas e questionamentos sobre o que fora apresentado. Em um dos eventos, os artistas-orientadores convidaram o público para subir ao palco e dançar junto com os grupos, desmistificando a distância imposta pela “quarta parede”. Avelino Aparecido Alves, que esteve presente neste dia, ao término da iniciativa relatou:

“O palco é o local onde as pessoas se expõem. Elas trabalham seus medos e suas inseguranças. E superam esses medos e essas inseguranças. E a gente sentado ali... Temos em geral uma zona de conforto, em que nós não estamos correndo riscos. Termina o espetáculo, nós vamos para casa, enquanto a moçada vai tirar a *máscara* do ator. Eu estava pensando que a maior provocação que eu já recebi na minha vida foi hoje: ser chamado para o palco, porque é a hora em que você vê o quanto você é limitado, o quanto você é travado, o quanto você tem dificuldade de soltar-se. A coisa mais perigosa do palco vocês ensinaram hoje para a gente: que é um lugar perigosamente libertador. E é tão sagrado, tão sagrado que a pessoa não sabe o que fazer quando ela é chamada para estar aqui.”

Rafael Batista concorda com Avelino Alves e manifesta que “quebrou essa ideia de a gente estar na nossa proteção, no nosso ambiente de conforto, para estar também do outro lado”, afirmando ter gostado bastante da iniciativa. Essa proposta de aproximar o artista do público e de fazê-lo participar da obra não é exclusiva do *Vocacional* e, vale que se diga, trata-se de algo que a arte contemporânea, em geral, tem buscado há algumas décadas. Porém, na dança, as iniciativas ainda são muito raras.

O coordenador do Projeto Pedagógico do Vocacional Dança, Fabio Villardi, afirma que a proposta de levar o público para o palco não deixa de ser uma apreciação, pois, segundo ele, é uma manifestação da emoção que se expande na

pessoa que assistiu. E acrescenta que é necessário pensar na estratégia da apreciação fora do senso comum

“sem o julgamento, sem o gostei ou não gostei, e ir trabalhando isso até chegar a um senso crítico. Quando a apreciação não sai do senso comum, isso não é errado, ou bom, ou mal, mas é um lugar a ser trabalhado, a ser repensado, a ser investigado”.

Para Villardi, o objetivo é justamente o de dar continuidade ao processo tanto para o artista, quanto para o público, já que o ponto principal do *Vocacional*, segundo ele, “é o processo criativo emancipatório, que só acontece em conjunto”. Conforme já debatido na presente monografia, tal ideal converge com as propostas de Rancière e Brecht, reafirmando o papel do artista e de seu público dentro e fora do *Programa*.

Cleide Fayad, artista-orientadora do *Programa Vocacional Teatro e Encenação* desde 2005, complementa a explicação da apreciação e defende que

“as estratégias são variáveis, elaboradas pelo artista-orientador em conjunto com o grupo que se apresenta. Em geral, procuramos que se relacione com formas e conceitos presentes no espetáculo – ou no processo de criação – compartilhado com a plateia. De forma geral, objetiva que a plateia se aproprie da experiência da fruição efetivamente. Por meio do diálogo, da troca de ideias, de perguntas, tentamos deslocar o espectador para uma posição consciente e mais participativa, em relação ao que assiste”.

Daniela Dini, coordenadora de Ação do *Vocacional Dança*, explica que existe um princípio da “reflexão continuada” nos processos criativos. Assim,

“a gente pensa como que o público acompanha esse pensamento dança, esse pensamento corpo, e como isso se dá nas apreciações. No *Vocacional*, na verdade não é apenas a apreciação, mas uma tríade: apreciação, reflexão, contemplação. Isso então, com o objetivo de trazer

à consciência, esses processos que estão acontecendo. A apreciação, que não é aleatória, o artista-orientador pensa na mesma previamente, está completamente relacionada ao processo e à coerência deste todo.”

Para Telmo Rocha, artista-orientador do *Vocacional Dança*, a estratégia da apreciação é boa desde que não seja ditada pelo artista-orientador e afirma que é positivo você terminar um processo e já ter esse “aconchego com o público”. Quando a apreciação ocorre, tudo é muito recente, e o retorno do público é imediato. Ele salienta, porém, que não necessariamente deva ocorrer ao final:

“às vezes, a gente pode sentar e conversar sobre o que vai acontecer e, aí, o público vai ter então um outro olhar. Ter a apreciação é gratificante. Agora, a ordem, eu acho que não precisa ser no final, ou no começo; de repente no meio...”

Telmo Rocha conta que chegou a experimentar realizar uma apreciação no meio do espetáculo e relatou ter sido bastante produtiva, pois o público participou e devolveu suas impressões aos artistas durante a apresentação. Os artistas, por sua vez, deram então continuidade ao espetáculo levando as impressões em consideração.

Já Cleide Fayad defende que o melhor momento é mesmo após as apresentações:

“para que a recepção seja mais aberta e a leitura da obra se dê de forma mais genuína; a partir do olhar sobre a obra e não do olhar do artista-orientador, ou mesmo do grupo que se apresenta; eu, pessoalmente, tento evitar a informação prévia, por acreditar que deságue na condução do olhar do público – e prefiro colher, após, as suas primeiras impressões, as mais frescas.”

Questionados sobre o que pensam do “bate-papo” proposto pelo *Programa Vocacional*, o público, unanimemente, manifestou-se a favor da apreciação conforme seguem abaixo os relatos transcritos. Para diversos entrevistados, a conversa foi muito

esclarecedora e gostaram, já que puderam entender melhor muitas de suas dúvidas. Como já discutido anteriormente na presente monografia, essa é uma questão comum ao público das artes em geral, quando procura realizar uma “leitura correta” sobre o que está sendo apresentado. Quando não consegue fazê-la ou não entende muito bem do que se trata, isso os incomoda e, muitas vezes, até os frustra, pois voltam para suas casas sem tais esclarecimentos. Não defendo aqui qual seja o melhor caminho, mas de acordo com os relatos do público que segue, nota-se uma vontade comum por uma explicação quando vão assistir a um espetáculo:

“Não entendi. Confesso que não entendi. O bate-papo auxiliou muito até para o entendimento. Porque de início, apenas fitas, material, marcações no chão... Para mim, foi um pouco confuso, pois não sou uma pessoa que tem o costume de vir ao teatro.” – Edgar Eugênio.

“Eu gostei mesmo é do bate-papo. Da apresentação, mais ou menos. Eu achei o bate-papo mais dinâmico e mais produtivo.” – Lucas Ferreira.

“Da forma como foi feito eu achei legal, porque mesmo que você tenha assistido alguma coisa e tenha ficado alguma dúvida na sua cabeça, esclarecendo isso depois, eu achei que foi uma forma muito bacana.” – Rafael Batista.

“Porque ele me perguntou: - Mãe, o que é aquilo? O que eles estão fazendo? Aí, depois que a gente entendeu que era uma representação do dia-a-dia de cada um.” – Helena Lopes da Silva.

“No início eu não consegui entender bem, mas depois, com a explicação, ficou muito mais tranquilo. Eu só consegui visualizar aqui, após, no bate-papo. Eu não sei se é uma forma moderna de trabalhar o teatro, a arte... Na música, por exemplo, por mais que ela não consiga ser expressada suficientemente, ela tem elementos: você tem a melodia

e tem que ter a palavra em si... Para mim, é a mesma coisa aqui – os movimentos seria a melodia e o bate-papo – a voz.” – Wiliam Ramos.

“Cada um interpreta de uma forma, não é? É muito subjetivo. Então, independentemente do bate-papo, cada um já tem a sua opinião.” – Regina Aguiar Pimentel.

“O legal também é que não haja o bate-papo de início porque se não eu acho que você perde um pouco o brilho, a aquela sensação de ‘o que será que isso significa’. Então, eu acho que é interessante ter o bate-papo no final para o entendimento das pessoas que não tem muito o costume, como eu, de frequentar o teatro. Se não houvesse o bate-papo, eu iria procurar de alguma forma esse entendimento, nem que fosse procurando alguma pessoa que fez parte do projeto.” – Edgar Eugênio.

Fabio Villardi destaca a importância dessa comunicação entre artista, espetáculo e quem o assiste, pois afirma

“é tudo uma coisa só: obra, meio e público; o emissor, o meio e o receptor. É um triângulo indissociável. Eu só faço uma obra, nunca para o próprio ego, mas para dialogar com o outro. É o outro que está me complementando; e ele também se complementa na hora de estar me olhando”.

Cleide Fayad concorda com Fábio Villardi e afirma que, “aliás, a percepção do público é a matéria-prima com a qual o artista-orientador do *Vocacional Apresenta* trabalha, essencialmente, no momento que consideramos culminante do trabalho, que é a apreciação”.

Daniela Dini afirma que pensa, antes de tudo, na comunicação; em várias formas do espetáculo chegar ao público. Mas ressalta que não acha

“que ele vá entender tudo, já que a dança não é tão literal assim. De qualquer forma, eu penso em como chega nesse público, o que não quer dizer chegar racionalmente. Penso, por exemplo, em como colocar esse público dentro da obra, comigo, como eu levo ele para viajar comigo... Além disso, penso também na coerência dos elementos, mas esse pensar no público não é tão direto. O processo vai me mostrando e eu vou pensando junto em como é que esse público vai receber, como é que esses elementos podem chegar até ele... ou não...”.

Telmo Rocha concorda com seus parceiros do *Programa* e também afirma se preocupar com a recepção do público. Para ele, ao pensar na criação de uma obra, você já deve pensar em quem assiste, “porque a ideia da criação já é uma ideia da sua visão enquanto criador, que vai passar por um filtro, e chegar ao público. E, assim, quando chega a ele, eu penso que essa criação deva estar transparente aos olhos desse público”.

Fabio Villardi ainda ressalta que, muitas vezes, a apreciação ou contemplação pode ocupar o lugar do “silêncio”. Não necessariamente o público necessita verbalizar para participar do processo, “mas pode, em silêncio, refletir sobre a obra, remetendo a diversos universos que ele possa dialogar ou não. Muito embora, considero muito importante trabalhar a verbalização inclusive entre os próprios artistas e bailarinos”.

Cleide Fayad avalia como produtivas as estratégias do *Programa* e acrescenta algumas sugestões para que tais iniciativas perdurem e possam atingir ainda mais os envolvidos: artistas e público.

“Vejo que há um caminho ainda a percorrer no que diz respeito a conquistar uma orientação pedagógica que contribua para garantir o respeito à identidade artística e técnica dos grupos inscritos; à adequação dos equipamentos designados para a implantação do projeto; das condições estruturais para a consequente formação e fidelização de público; e especialmente em relação à autonomia dos artistas-orientadores, que tem na apreciação o seu momento de autoria, dentro de um trabalho que inevitavelmente envolve curadoria e

atenção às questões de produção e de relação com o espaço público. O que vale dizer que se revela um trabalho político, além de artístico-pedagógico”.

Capítulo 4: Reflexões para seguir adiante

A presente monografia buscou apresentar a comunicação como questão. Tal iniciativa já é objeto de estudo de diversos pesquisadores nas mais diferentes áreas e, assim, fez-se necessário, primeiramente, contextualizar a comunicação, para então focar na relação existente entre espetáculo de dança e seu público. O objetivo foi o de construir abordagens possíveis do fenômeno da comunicação antes de se deter especificamente na relação com o espetáculo de dança.

A partir disso, a metodologia utilizada foi a de conjugar entrevistas e revisão bibliográfica sobre a relação comunicativa existente entre obra e público, levantando questionamentos sobre o fazer artístico, com consequente preocupação, ou não, de como a obra poderia chegar a esse público. Os depoimentos dos entrevistados e a revisão bibliográfica permitiram indicar pontos de confluência em relação a uma existente comunicação entre espetáculo de dança e quem o assiste. Dentre os entrevistados, a maioria dos artistas se posiciona a favor de uma preocupação com aquilo que é levado à cena, não buscando o entendimento, a leitura completa da obra, mas indicando possíveis caminhos para interpretações, reflexões e posicionamentos do que se propõe apresentar como espetáculo.

É importante ressaltar que na presente pesquisa ficou comprovada a relação entre espetáculo de dança e público, apresentando uma comunicação sempre presente. Esse público pode se manifestar de diversas formas, seja aplaudindo, ou até mesmo indo embora no meio da apresentação. Enquanto ele assiste, um fluxo de informações é trocado com o que está assistindo e esse fluxo pode ser nomeado como comunicação. O entendimento ou não do espetáculo, as reflexões ou as incompreensões suscitadas, os comentários feitos anterior e posteriormente, cada um deles é indicativo das diferentes formas de comunicação que ocorrem.

O mais importante é sublinhar a natureza distinta da comunicação dança-público da outra comunicação, aquela que se baseia no verbal. E não esquecer que mesmo quando se pensa que não está acontecendo nenhuma comunicação porque não se está “entendendo”, a comunicação está lá, sim, se realizando. Porque reconhecer uma dificuldade em lidar com qualquer objeto já revela a comunicação com esse objeto.

Assim, já que a comunicação acontece em qualquer espetáculo de dança, foi defendido na presente monografia que coreógrafos e intérpretes necessitam levar isso em consideração. E mais, que tenham uma “vontade comunicativa” a fim de estabelecer possíveis relações com o público, fazendo-o sair da posição passiva de mero receptor para a de uma postura mais ativa diante da obra apresentada.

São várias as possibilidades de interação com a obra ocorrer e, mesmo que não haja uma proposta de diálogo entre público e artista, no sentido da apreciação proposta no estudo de caso, esse espectador estará realizando outras formas de diálogo, seja com suas próprias experiências, seja refletindo, seja conversando com outras pessoas.

E como a relação entre obra e público é viva, ela segue se desenvolvendo. Quando alguém assiste a um espetáculo, por ter entrado em contato com tal experiência cognitiva, ela passa a fazer parte do seu corpo. O espectador pode passá-la adiante, em cadeia, para outros potenciais espectadores. Mas mesmo que não fale dela explicitamente para alguém, como ela o modificou de alguma maneira, na experiência do seu contato, também será "passada adiante" no seu modo de agir, pensar e se comunicar, ainda que não de forma consciente e intencional. Uma vez que a comunicação entre obra e público sempre acontece, a importância de favorecer o encontro das pessoas com a arte se torna ainda mais importante.

Bibliografia

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **A dialética da razão**. 5. ed. [S.l.]: Paz e Terra, 2009.
- ARAÚJO, E. **Núcleo Vocacional - Criação e Trajetória**. 1a Edição. ed. São Paulo: Departamento de Expansão Cultural, 2008.
- ARBEX JR., J. **Showrnlismo: a notícia como espetáculo**. 4. ed. São Paulo: Casa Amarela, 2001.
- AUMONT, J. **O olho interminável – cinema e pintura**. 1.ed. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, n. 19, 2002.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. [S.l.]: Martins Fontes, 2001.
- BRIGGS, A.; BURKE, P. **Uma história Social da Mídia: de Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- CARMO, P. S. D. **Merleau-Ponty Uma introdução**. [S.l.]: Editora EDUC, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. 1. Ed. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ENTLER, R. **O público moderno e a fotografia**. Trad.: Carta ao Sr. Diretor da Reveue française sobre o Salão de 1859, de Charles Baudelaire. Revista FACOM n.17. São Paulo: Faculdade de Comunicação da FAAP, 2007.
- FERREIRA, T. **Dança Flamenca - Expressividade e Cotidiano**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2007.
- GARAUDY, R. **Dançar a vida**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- GASPARINI, I. **Olhar outro**. 102F. Trabalho de Graduação Interdisciplinar – Fundação Armando Álvares Penteado. São Paulo: FAAP, 2011.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica**. 4a. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- HOHLFELDT, A.; MARTINO, L. C.; FRANÇA, V. V. **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- KIRBY, M. **Performance Não-Semiótica**. 11. Ed. Vol. 11. Sala Aberta – Artigo 3, 2011.

LABAN, R. V. **Domínio do Movimento**. 5. ed. Organizada por Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, R. V. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LANGER, S. K. **Sentimento e forma - Uma Teoria da Arte Desenvolvida a Partir de Filosofia em Nova Chave**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LIMA, L. C. (). **Teoria da Cultura de Massa**. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

MACHADO, A. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

MELO, J. M. D. **A opinião no Jornalismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985.

MELO, J. M. D. **Jornalismo Opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro**. 3. ed. Campos de Jordão, RJ: Mantiqueira, 2003.

MORIN, E. **Cultura de Massas no século XX - O espírito do tempo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

PAVIS, P. **A análise dos espetáculos - Teatro, Mímica, Dança, Dança-Teatro, Cinema**. [S.l.]: Editora Perspectiva, 2003.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. Editora Perspectiva: [s.n.], 2007.

PIZA, D. **Jornalismo Cultural**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. [S.l.]: Olho Negro, 2010.

RÜDIGER, F. **Introdução à Teoria da Comunicação: problemas, correntes e autores**. 2a. ed. São Paulo: Edicon, 2004.

SFEZ, L. **Crítica da comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

SIQUEIRA, D. D. C. O. **Corpo, Comunicação e Cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.

VÁZQUEZ, A. S. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.