UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

SOFIA FRANCO GUILHERME

CORPOS BRASILEIROS EM CENA:
A Dança Contemporânea apresentada pelo jornalismo audiovisual
especializado na Série Corpos

SÃO PAULO

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

SOFIA FRANCO GUILHERME

CORPOS BRASILEIROS EM CENA:
A Dança Contemporânea apresentada pelo jornalismo audiovisual
especializado na Série Corpos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA), Linha de Pesquisa Cultura Audiovisual e Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais, sob orientação da Profa. Dra. Rosana de Lima Soares.

SÃO PAULO

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

GUILHERME, SOFIA FRANCO

Corpos brasileiros em cena: A dança contemporânea
apresentada pelo jornalismo audiovisual especializado na
Série Corpos / SOFIA FRANCO GUILHERME ; orientadora, ROSANA
DE LIMA SOARES. -- São Paulo, 2018.
150 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. COMUNICAÇÃO 2. JORNALISMO 3. DANÇA 4. ANÁLISE DO
DISCURSO 5. NARRATIVAS AUDIOVISUAIS I. SOARES, ROSANA DE
LIMA II. Título.

CDD 21.ed. - 070

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

A dissertação de mestrado *Corpos brasileiros em cena: a dança contemporânea apresentada pelo jornalismo audiovisual especializado na Série Corpos*, realizada pela aluna Sofia Franco Guilherme sob orientação da Profa. Dra. Rosana de Lima Soares, foi _____ no dia ____/____/____, pela banca composta pelos professores doutores:

Profa. Dra. Rosana de Lima Soares (orientadora)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Rosana, orientadora desta pesquisa, pela generosidade, carinho e colaboração ao longo deste processo, com a escuta compreensiva e o olhar atento.

À minha família, mãe, pai e Ítalo pelo apoio constante, pelas conversas intermináveis de perto e de longe. Também aos meus avós, tios e primos, pela alegria de estarmos juntos.

Aos professores de dança e colegas bailarinos, minha fonte de inspiração, especialmente às equipes do Uai Q Dança e do Emovere por abrirem espaço para o exercício criativo e colaborativo. A Fernanda Bevilaqua, que me ensinou que corpo e mente trabalham juntos, e que pesquisar e dançar estavam bem mais próximos do que imaginei.

Aos colegas e amigos do grupo de pesquisa MidiAto, pelos debates construtivos, as oportunidades de colaboração e a gentileza de ouvir o desenvolvimento deste trabalho.

Por fim, às professoras doutoras Mônica Rodrigues Nunes e Laura Canepa por aceitarem compartilhar leituras comigo e oferecerem, generosamente, críticas e perspectivas valiosas à pesquisa.

RESUMO

O presente trabalho pretende investigar as concepções da dança contemporânea brasileira apresentadas no jornalismo audiovisual especializado, através da análise da Série Corpos exibida pelo programa Starte, no canal jornalístico GloboNews, em abril de 2014 em comemoração ao Dia Internacional da Dança. Entendemos a mídia como uma instituição fundamental na formação da opinião pública a respeito de produções culturais e, portanto, legitimadora da dança enquanto forma de expressão, e representativa de uma identidade cultural nacional. Consideramos a individualidade de cada um dos quatro episódios e também a série enquanto um conjunto coeso, observando as relações estabelecidas entre suas partes. Ao mesmo tempo, analisamos as possibilidades de construção narrativa do telejornalismo e sua capacidade de aprofundamento crítico ao discorrer sobre produções artísticas.

Palavras-chave: comunicação, jornalismo, televisão, dança, análise de discurso, narrativas audiovisuais

ABSTRACT

The present work intends to investigate the notions of Brazilian contemporary dance presented in specialized audiovisual journalism, through the analysis of the *Corpos Series* exhibited by the *Starte* program, on the thematic channel *GloboNews*, in April 2014 in celebration of International Dance Day. We understand the media as a fundamental institution in the formation of public opinion regarding cultural productions and, therefore, legitimating dance as a form of expression, and representative of a national cultural identity. We consider the individuality of each of the four episodes and the series as a cohesive set, observing the relations established between its parts. Moreover, we analyze the possibilities of narrative construction of journalism on television and its capacity for critical depth when discussing artistic productions.

Keywords: communication, journalism, television, dance, discourse analysis, audiovisual narratives

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Clipes do primeiro momento da Introdução do primeiro episódio da Série Corpos.....	52
Figura 2: “Desenhar com o corpo no espaço”	53
Figura 3: “Desafiando as leis da gravidade”	53
Figura 4: “Equilíbrio e flexibilidade”	53
Figura 5: “Força e delicadeza”	54
Figura 6: “Preenchendo cada gesto com a alma”	54
Figura 7: Espetáculo 21 do Grupo Corpo no programa Starte	55
Figura 8: Clipes de dança do terceiro momento da introdução da Série Corpos, em ordem de apresentação.....	55
Figura 9: Décio Otero e Márka Gidali do Ballet Stagium.....	58
Figura 10: Espetáculo Kuarup do Ballet Stagium	59
Figura 11: Lennie Dale no palco do Fantástico em 1973	60
Figura 12: Lennie Dale no Teatro Hebertot, em 1975.....	61
Figura 13 Velox no programa Starte	63
Figura 14 Deborah Colker em entrevista para Starte	63
Figura 15: GC sobre cenas de Velox	64
Figura 16: Cenários dos espetáculos Nó (2005), Casa (1999), Cruel (2008) e Tatyana (2011)	65
Figura 17: Espetáculo 4 por 4 (2002)	66
Figura 18: Ensaio na sede da Cia Deborah Colker	67
Figura 19: Rota no programa Starte	68
Figura 20: Introdução da terceira reportagem	70
Figura 21: Cena de Samwaad (2004), com palco cheio de bailarinos.....	71
Figura 22: Ivaldo dando aula na Escola do Movimento	72
Figura 23: Marika Gidali, Ruth Rachou e Klauss Vianna.....	73
Figura 24: Cenas do documentário "A alma da gente" no Starte	75
Figura 25: Cena de Samwaad - Rua do encontro (2004).....	78
Figura 26: Cena de Milágrimas onde os bailarinos cantam em zulu.....	78
Figura 27: Espetáculo Mar de Gente (2007)	79

Figura 28: Grupo Corpo em ensaio filmado para o Starte.....	80
Figura 29: Rodrigo Pederneiras entrevistado por Bianca Ramoneda.....	81
Figura 30: Cartazes de espetáculos na sede do Grupo Corpo.....	82
Figura 31: Nazareth (1993) no Starte	83
Figura 32: Detalhes de posições da técnica de balé clássico.....	84
Figura 33: Ensaio de coreografia para espetáculo	84
Figura 34: 21 (1992) no Starte.....	85
Figura 35: Cassi Abranches no espetáculo Sem Mim (2011)	87
Figura 36: Vinheta de abertura da Série Corpos	90
Figura 38: Nuvem de palavras do primeiro episódio	100
Figura 39: Nuvem de palavras do segundo episódio.....	101
Figura 40: Nuvem de palavras do terceiro episódio	102
Figura 41: Nuvem de palavras do quarto episódio	103

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I – SOBRE TELEJORNALISMO E CULTURA	22
1. Formatos e gêneros televisuais	22
2. Jornalismo audiovisual especializado em cultura	36
3. Discurso das mídias e narrativas audiovisuais	45
CAPÍTULO II – AS DANÇAS CONTEMPORÂNEAS DA SÉRIE CORPOS	50
1. Expressão da alma pelo movimento	50
2. Irreverências no espaço cênico	62
3. Qualquer um pode dançar	70
4. Fusão entre o clássico e o popular	80
CAPÍTULO III – A CAPACIDADE CRÍTICA DO TELEJORNALISMO	89
1. A Série Corps como um conjunto coeso	89
2. Concepções de dança contemporânea brasileira na Série Corps	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120
ANEXOS	124

INTRODUÇÃO

Exibição: 10 ago. 2018 no Jornal das 10 da GloboNews.

Heraldo Pereira (apresentador): *O Grupo Corpo está em cartaz em São Paulo até domingo e depois segue em turnê pelo país. Nos palcos as duas coreografias que ficaram mais famosas nas quatro décadas da companhia mineira. Quem mostra é a Bete Pacheco.*

Elisabete Pacheco (repórter): *Corpo de 43 anos. Só quem chega à maturidade pode apresentar numa mesma turnê duas peças que têm entre si 25 anos de intervalo. Criada em 1992 a coreografia com nome de número, 21, é mais velha que muitos bailarinos em cena.*

Carol Rasslan (bailarina): *Eu assisti esse espetáculo, na verdade, quando eu tinha uns 13 anos. Então é bem legal, porque eu lembro de algumas cenas que hoje em dia eu to fazendo. É bem emocionante, assim.*

EP: *Quantos anos você tem?*

Ágata Faro (bailarina): 25.

EP: *E a coreografia?*

AF: 26 (risos).

EP: *Antiga sim, mas ainda moderna. imagina então há duas décadas.*

Paulo Pederneiras (fundador e diretor artístico)¹: *Foi onde a gente começou a fazer todas as trilhas, a partir dele, especialmente compostas, né, convidar todos os compositores pra criar as trilhas. Foi onde a gente começou a buscar exatamente essa movimentação partindo da bacia, partindo dos movimentos de pélvis, do quadril e tudo mais.*

EP: 21 *foi decisivo também para mudar o método de trabalho de criação do grupo. Desde então tudo começa com a música. Coreografia, cenário, figurinos, todo o espetáculo é elaborado a partir da trilha sonora. Que aliás é composta sob encomenda.*

Em Gira, a peça mais recente, de 2017, quem dá o tom é a banda paulistana Metá Metá. Uma melodia africana que conta com letras do artista plástico Nuno Ramos e com a voz da cantora Elza Soares.

Dois espetáculos que mesmo separados pelo tempo são emblemáticos. Prova que um corpo inquieto não conhece limites.

RP: *Eu acho isso muito legal porque é um corpo de 43 anos e continua inquieto. Então isso é um sinal de muita vitalidade, a gente ter conseguido manter esse frescor da companhia apesar da idade.*

¹ A reportagem escreve no GC que o entrevistado é Paulo Pederneiras, mas, na verdade, quem fala é Rodrigo Pederneiras, coreógrafo e fundador do Grupo Corpo.

A dança contemporânea foi tema da reportagem “Grupo Corpo: 43 anos de movimento e expressão no palco”, exibida em 10 de agosto de 2018 no canal de TV por assinatura GloboNews. Parece uma ocorrência rara, que surge apenas quando a agenda cultural dos grandes centros urbanos, Rio de Janeiro e São Paulo, contam com espetáculos de companhias renomadas. Este é o caso da reportagem acima, que com pouco menos de três minutos contextualiza rapidamente as duas obras que estão em turnê nacional e estariam nos palcos paulistanos até o domingo seguinte.

Essa tem sido a regra para a editoria de cultura no telejornalismo, com presença pouco marcante, dissolvida ao longo da programação e vinculada à agenda de eventos dos grandes mercados. Quando falamos de dança então, as notícias são ainda mais infrequentes. Existe espaço na grade das emissoras temáticas para que o jornalismo cultural audiovisual possa se aprofundar nos temas abordados? Podem as reportagens explorar as possibilidades da dança como forma de expressão artística? Estas indagações, que norteiam a pesquisa, têm origem na trajetória pessoal com a dança enquanto expressão amadora e no estudo das mídias, em particular nos meios audiovisuais.

Minhas primeiras memórias de experiência pessoal com a dança são vagas e confusas, baseadas na narrativa que minha família me conta de quem eu era quando tinha apenas três ou quatro anos de idade. Fui fazer aulas de balé, quase um rito de passagem para meninas, não é mesmo? Mas não foi amor à primeira vista. Logo que surgiram os rumores da primeira apresentação pedi para sair, guiada pela timidez que era um traço forte na minha personalidade.

Anos mais tarde, em 2002, decidi começar a fazer jazz. Talvez porque a música sempre foi constante em minha vida, talvez porque eu quisesse alguma forma de movimentar o corpo que fosse mais divertida do que as aulas de educação física, onde nunca me encaixei. Jazz porque o clássico parecia algo tão engessado e técnico, povoado por meninas de pernas longas, coques e tutus cor de rosa, um grupo onde eu não me enxergava. Então entrei no Studio Uai Q Dança e minha primeira apresentação foi com uma coreografia criada com colegas numa mostra de alunos.

As aulas de jazz viraram aulas de moderno, onde a criatividade era estimulada e as formas de expressão corporal desenvolvidas conscientemente. E finalmente, aos 14 anos, voltei ao balé clássico, primeiro com a intenção de melhorar tecnicamente e aplicar estes conhecimentos ao moderno, mas com o tempo percebi que por trás de toda a técnica existia uma forma de contar histórias com o corpo ali também, e que as meninas perfeitas e engessadas eram bem mais parecidas comigo do que eu tinha pensado.

Os últimos anos no Uai Q Dança, de 2008 a 2010, foram quando mergulhei no universo da dança contemporânea, não só na prática, mas também na teoria. Além da diretora da escola, Fernanda Bevilaqua, incentivar a participação das bailarinas no processo coreográfico, ela também nos ensinava a pensar na dança, conhecer algumas companhias e coreógrafos e suas diferentes formas de trabalho artístico. Mesmo depois de mudar de cidade e começar a graduação em jornalismo, este interesse em unir teoria e prática continuou como uma inquietação.

Como ávida consumidora de TV e de arte, senti certa ausência do jornalismo cultural nesta mídia. Surge então o projeto de iniciação científica, “Reportagens Televisivas e Estigmas Sociais: As Representações da Arte em Questão” (inserir data e “bolsista CNPq”), que analisava a presença da editoria de cultura no telejornalismo de canais abertos e deu origem a monografia de conclusão de curso, “As Representações da Arte no Telejornalismo Brasileiro” (inserir data). Ao observar que a cultura se encontra em constante disputa por espaço na divisão temática que o telejornalismo opera sobre o espaço público, sugiram questões sobre o lugar do jornalismo especializado nas emissoras temática por assinatura, o que nos traz ao trabalho desta dissertação.

A presente pesquisa pretende investigar as concepções da dança contemporânea brasileira apresentadas pelo jornalismo audiovisual especializado, voltado especificamente às pautas culturais e direcionado a um público presumidamente interessado nas produções artísticas do país. Para tal, analisaremos a Série *Corpos* exibida pelo programa *Starte*, no canal jornalístico *GloboNews*, em abril de 2014 em comemoração ao Dia Internacional da Dança. Consideraremos a individualidade de cada um dos quatro episódios e também a série enquanto um conjunto fechado, observando as relações estabelecidas entre suas partes.

Entendemos a mídia como uma instituição de papel fundamental na formação da opinião pública que, portanto, tem função legitimadora no que diz respeito às produções artísticas. Assim, a visibilidade dada a certas companhias, coreógrafos e bailarinos do cenário da dança contemporânea brasileira contribui para a formação deste campo artístico (BOURDIEU, 2001) e para o consumo destas produções pelo público.

Escolhemos trabalhar com uma série de reportagens exibida na TV fechada brasileira, pois o objetivo é compreender como a dança é apresentada para uma audiência que possui conhecimento prévio ou procura se informar sobre este tema especificamente, como é o caso do público de um programa especializado. Pressupõe-se, dessa forma, que

a produção midiática do jornalismo especializado possui um tratamento mais aprofundado e crítico das produções selecionadas em cada reportagem.

Os canais de TV fechada estão disponíveis para um público restrito, com poder aquisitivo mais alto, pois é preciso ser assinante de alguma operadora de televisão. A oferta de um número maior de emissoras gera uma gama bastante diversificada de temáticas, gêneros e formatos de programação para que o espectador escolha o que prefere assistir. Desta forma, cada canal pode definir um nicho no qual se especializar para atrair uma audiência deliberada.

Adotaremos como aporte teórico-metodológico a análise do discurso (CHARAUDEAU, 2012) e teorias de análise do audiovisual (MACHADO, 2000) e do jornalismo cultural (PIZA, 2011), e conceitos de formatos e gêneros em televisão (SOUZA, 2004; DUARTE e CASTRO, 2007) e dos mundos da TV (JOST, 2004). Ao mesmo tempo, analisaremos as possibilidades de construção narrativa do telejornalismo e sua capacidade de aprofundamento crítico ao discorrer sobre produções artísticas partindo de discussões teóricas sobre crítica de mídia (FOLLAIN DE FIGUEIREDO, 2016) e sobre a relação do audiovisual com a documentação de processos criativos (SALLES, 2010).

Quanto a sua relevância, esta pesquisa se justifica, primeiramente, pelo importante papel que os discursos disseminados pela mídia exercem na formação de uma opinião pública e, conseqüentemente, sua capacidade de incluir ou excluir formas de produção artística no gosto popular. A presença da dança contemporânea brasileira em programas de televisão, como os que compõem a amostragem, acarreta em maior visibilidade e mais poder de legitimação e representação a esta produção artística: “É por conta da visibilidade que as mídias assumem um papel crucial como disciplina e controle, portanto, como promotoras/mantenedoras de escalas de valores, como vigilantes” (GOMES, 2003, p. 77).

Conforme o conceito de *agenda setting* proposto por Charaudeau (2012), as mídias fundamentam os comentários que os sujeitos participantes da vida social tecem sobre o espaço público. Desta forma funcionam como um filtro para os acontecimentos que chegam ao público, incluindo o tratamento dado a estes acontecimentos.

Esta questão se torna mais relevante quando, através de estudos que realizaram o levantamento de dados dos principais jornais da TV aberta brasileira no ano de 2012, percebeu-se que as reportagens que formariam uma editoria de cultura no telejornalismo diário estão espalhadas na programação e possuem um número pouco representativo se

comparadas com as demais editorias. A cultura enquanto editoria ainda não conseguiu estabelecer a sua identidade e se encontra em constante disputa por espaço na divisão temática que o telejornalismo opera sobre o espaço público (GUILHERME, 2015, p. 14). E dentro da editoria de cultura e nas bibliografias dedicadas ao estudo da dança, esta é vista como a “prima pobre das artes” (CAMARGO, 2014, p. 13), tendo seu espaço de representação bastante reduzido, sendo muitas vezes diluído em programas de variedades.

Ao mesmo tempo, existe uma ausência de autores que discutam a representação da dança pelo jornalismo nos meios audiovisuais. A maioria das pesquisas está focada na presença dessa forma de produção artística em revistas e jornais. “No Brasil, a dança sempre encontrou dificuldade para conquistar ampla visibilidade nas mídias televisiva e radiofônica, restando ao jornalismo cultural impresso funcionar como uma das únicas instâncias de registro e discussão dessa arte, até a década de 1990” (CAMARGO, 2014, p. 12).

Sobre o telejornalismo cultural, há uma carência de bibliografia, por isso utilizamos as questões apontadas para o impresso como guia para construir as problemáticas voltadas para o meio audiovisual. Por ter suas análises voltadas para os meios impressos, Daniel Piza destaca a diferença entre estes e a TV, por serem capazes de maior aprofundamento e argumentação. “Os telejornais só entram na área cultural quando há algum morto célebre, alguma exposição muito promovida que promete fazer filas na cidade ou mais uma vez alguma estreia chamativa no cinema para o fim de semana” (PIZA, 2011, p. 66).

Por esse motivo, é importante compreender experiências em que a TV ensaiou trabalhar com as questões culturais de forma crítica e aprofundada, deixando de lado o preconceito em torno deste meio, considerado, muitas vezes, menos sério e analítico. Como as reportagens que pretendemos analisar nesta pesquisa são parte de uma série especial dedicada à dança contemporânea brasileira, esperamos encontrar nelas espaço para abordagens aprofundadas a respeito das produções culturais de que tratam, pois há tempo no ar de mais de 20 minutos, acarretando em espaço para desenvolver os assuntos e para a contemplação das imagens e do texto apresentados.

Podemos estabelecer um paralelo entre o tom e abordagem dos assuntos apresentados nos suplementos especiais publicados semanalmente em veículos impressos e os programas jornalísticos de nicho na televisão. Como teoriza Piza (2011, p. 53), estes tendem a trazer análises mais aprofundadas, tratando de temas ligados à erudição. O

tratamento voltado para um público “iniciado” nos assuntos culturais é esperado pelos programas de televisão especialmente sobre cultura, que têm um público alvo semelhante.

Esse é o caso do *Starte*, e mais especificamente da *Série Corpos*, que se volta exclusivamente para a dança. As reportagens têm a possibilidade de explorar os processos criativos de cada coreógrafo, suas referências no mundo da dança contemporânea, as técnicas que utilizam e tantas outras facetas da produção artística. Além disso, ainda trazem uma perspectiva histórica e crítica sobre os grupos de que trata ao incluir a figura do crítico de arte em sua polifonia discursiva.

O objetivo geral da pesquisa é compreender as concepções de produtos culturais, designadamente a dança, e sua presença na mídia, especificamente, na televisão, observando como esta questão se revela no processo de seleção dos produtores desta forma de arte que ganharão visibilidade na mídia. Como objetivos específicos, verificamos quais as possibilidades críticas da editoria de cultura no telejornalismo especializado no Brasil a partir da análise das reportagens que compõem o *corpus* desta pesquisa.

Ao mesmo tempo, visamos o papel do jornalismo como formador de um público de dança, enquanto instituição participante do “campo artístico” (BOURDIEU, 2001, p. 290) capaz de instigar o interesse e desenvolver o gosto pela arte. Também pretendemos analisar as múltiplas vozes e imagens que compõem a construção de concepções sobre a dança no Brasil na mídia televisiva, e a articulação de gêneros e formatos de televisão construída pelo programa escolhido.

O trabalho busca, ainda, contribuir com as discussões a respeito do jornalismo cultural e seu fazer nos meios audiovisuais. De modo correlato, pela análise dos discursos sobre a dança contemporânea brasileira presentes nas reportagens, pretende contribuir com a construção de um olhar crítico a respeito do tema.

O *corpus* da pesquisa é constituído por quatro reportagens sobre a dança contemporânea brasileira, que compõem a *Série Corpos* no programa *Starte*, exibidas na GloboNews entre 8 e 29 de abril de 2014. A data escolhida para a exibição reforça o caráter excepcional e comemorativo da série limitada, pois no dia 29 daquele mês é comemorado o dia internacional da dança, instituído pelo CID (Comitê Internacional da Dança) da Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura) em homenagem ao nascimento do mestre francês Jean-Georges Noverre, que escreveu um conjunto de cartas no século XVIII propondo inovações na produção dos balés. Sua maior contribuição para a arte do movimento foi afirmar que “o ballet não é um pretexto

para dançar, mas a dança é um meio para se expressar uma ideia dramática” (FARO, 1986, p. 37). Essa ideia parece encontrar respaldo nas danças mostradas na série.

O programa *Starte*, apresentado pela repórter e atriz Bianca Ramoneda, foi por mais de 15 anos o lugar exclusivo da criação artística de diversas áreas dentro do canal de TV por assinatura dedicado especificamente ao jornalismo. O conjunto de quatro reportagens selecionado mergulha no universo da dança, sendo que cada episódio semanal da série tem duração de aproximadamente 20 minutos e se propõe a conversar com estudiosos de dança, críticos e coreógrafos para entender os valores atuais da produção artística nacional, seus processos de criação, bem como fazer um panorama da atividade.

O *corpus* da pesquisa foi coletado através do site da GloboNews, onde todas as reportagens estão disponíveis na íntegra para os assinantes do canal de televisão fechado. Cada uma das reportagens tem como foco central uma companhia ou coreógrafo de destaque no cenário brasileiro, exceto a primeira, exibida em 8 de abril, que faz um breve histórico da dança como forma de expressão artística no Brasil e no mundo. Os artistas selecionados pelo programa, por ordem de apresentação, foram: Deborah Colker, Ivaldo Bertazzo e Grupo Corpo. Por meio da análise do discurso disseminado a respeito dessas produções, bem como a seleção em si desses produtores, buscamos compreender as concepções da dança contemporânea feitas no jornalismo audiovisual especializado.

A parte inicial da organização conceitual da pesquisa, *Sobre jornalismo e cultura*, estabelece um quadro teórico para a análise do nosso *corpus*. Primeiramente, articulamos os conceitos de gêneros e formatos televisuais e suas inter-relações, apontando para possíveis hibridismos entre a informação e o entretenimento, e entre o real e o ficcional, operados na Série *Corpos*. Analisamos também o contexto de exibição desse produto midiático em uma emissora temática e sua inserção na grade de programação.

Posteriormente, iniciamos as discussões sobre o jornalismo cultural, apresentando os principais conceitos de arte e cultura utilizados na pesquisa e fazendo uma revisão bibliográfica de teorias sobre jornalismo cultural. Realizamos também a construção de um panorama sobre a atividade crítica da contemporaneidade e sua presença na mídia, particularmente no jornalismo, e procuramos inserir as reportagens analisadas neste contexto, apontando possibilidades críticas para elas.

Por fim, construímos um quadro teórico-metodológico a ser utilizado nas análises do objeto empírico. Para isso utilizamos a teoria de análise do discurso desenvolvida por

Patrick Charaudeau e alguns conceitos sobre estrutura e análise do audiovisual, centrados nos estudos de Arlindo Machado.

No Capítulo 2, *As danças contemporâneas da Série Corpos*, analisamos cada episódio da série individualmente, procurando identificar as principais características que emergiam na narrativa audiovisual sobre as companhias e os coreógrafos que protagonizam suas obras. A partir dos processos criativos de cada um deles coletamos elementos verbais e não verbais que constroem concepções de dança diversas, que ora se aproximam e ora se distanciam, constituindo um cenário da dança contemporânea na série jornalística. O primeiro episódio apresenta um panorama da dança contemporânea como *expressão da alma pelo movimento*; o segundo traz Deborah Colker como uma criadora de *irreverências no espaço cênico*; o terceiro introduz Ivaldo Bertazzo e sua teoria de que *qualquer pessoa pode dançar*; e, finalmente, o quarto e último episódio mostra a tradição do Grupo Corpo e sua *fusão entre clássico e popular*.

No terceiro capítulo, *A capacidade crítica do telejornalismo*, voltamo-nos à análise da Série Corpos como um conjunto. Primeiramente, identificamos as características de linguagem verbal e visual, e as estratégias de encenação midiática compartilhadas por todas as reportagens, identificando-as umas com as outras e criando uma coesão entre elas. Destacamos a prevalência de fontes especializadas, que indicam o foco nos processos criativos dos artistas, e o uso extensivo das imagens na construção da narrativa audiovisual da série.

Seguimos então para os cruzamentos entre as concepções de dança contemporânea apresentadas nas reportagens da série, apontando algumas recorrências e diferenças entre elas. Fazemos uma reflexão sobre questões centrais que emergem dos episódios, como o espaço de criação como um índice dos processos dos coreógrafos e o corpo dançante, desde suas particularidades para cada companhia até conceitos compartilhados por vários estilos de expressão corporal contemporâneos.

Finalizamos o capítulo procurando contextualizar esse objeto nos estudos das mídias, problematizar as seleções e as ausências percebidas na série, e assim colocar os reforços discursivos e os avanços no campo do jornalismo cultural que são articulados por ela. Por último, nas *Considerações finais*, procuramos inserir, além dos resultados encontrados a partir de nossas análises, alguns direcionamentos do que poderão ser os futuros caminhos desta investigação.

CAPÍTULO I – SOBRE TELEJORNALISMO E CULTURA

1. Formatos e gêneros televisuais

A discussão dos gêneros e formatos televisuais é um importante ponto de partida para o estudo de produções audiovisuais analisadas nesta pesquisa, pois nos oferece chaves para pensar como estas estão articuladas dentro da programação e a relação estabelecida por elas com o público. Os gêneros são uma forma de mediação do conteúdo apresentado entre as esferas de recepção e produção.

No contexto da produção, estes conceitos apresentam função organizadora e classificatória das obras dentro da programação da televisão dentro de cada emissora. No contexto da recepção são uma proposta de leitura da obra apresentada. Como aponta Rosário (2007), “a categorização de gênero facilita a construção de sentidos, visto que oferece algum tipo de organização e aglutinação de recursos expressivos e de linguagens” (ROSÁRIO, 2007, p. 183).

O processo de definição dos gêneros e formatos é extremamente complexo e articula diversas lógicas presentes na estrutura da televisão e que contribuem para entendermos seu funcionamento enquanto mídia audiovisual, como aponta Chambart-Hoillon (2007). Mais importante do que categorizar as produções analisadas, é compreender como elas estão inseridas neste processo e como os conceitos são mobilizados em cada programa.

Interrogando o formato atualizamos três lógicas que estruturam a mídia televisão: a produção, a programação e a recepção. Essas três perspectivas não são exclusivas; frequentemente elas interagem, embora não impliquem, como veremos, os mesmos desafios para a televisão e o público (Chambart-Houillon, 2007, p. 142).

O teórico François Jost, no livro *Seis lições sobre televisão*, propõe a observação dos gêneros enquanto “promessas”. Desta forma, o gênero anunciado pelos produtores é uma promessa de uma forma de relacionar o produto com o mundo, propondo um quadro interpretativo ao seu público. Assim, o gênero pode ser visto como uma interface, “responsável pela ligação entre emissor (televisão) e telespectador” (JOST, 2004, p. 18).

Nesta perspectiva teórica, a promessa é um ato enunciativo que pode se confirmar ou não. Para Jost (2004), esse modelo tem dois tempos, no primeiro momento a emissora propõe um gênero, e no segundo é papel do telespectador exigir que esta promessa seja cumprida e verificar se ela foi efetivada.

A divisão dos gêneros não é estática e estável, eles se deslocam sobre um terreno comum a espectadores e produtores, que lhes confere sentido. Como o processo de comunicação televisiva é dinâmico, cada produção não está necessariamente encaixada em uma classificação específica e o público escolhe como assistir aos programas. Portanto, é importante lembrar que “é difícil atribuir aos sentidos de um texto uma única interpretação” (JOST, 2004, p. 41).

Pensando, então, nos dois tempos da promessa, temos primeiramente os emissores apontando para um gênero com o objetivo pragmático de despertar o engajamento do público sobre os interesses e emoções procuradas no programa, e a garantia de encontrar elementos exemplificados e anunciados na publicidade que o acompanha. No segundo tempo, os telespectadores escolhem como se relacionar com a obra, podendo ser, na classificação de Jost (2004), críticos, crédulos ou decadentes.

Os telespectadores crédulos são aqueles que “levam ao pé da letra as promessas de sentido lançadas pela comunicação midiática do produto” (JOST, 2004, p.: 41). Os críticos, ou céticos, são aqueles que buscam confirmação para as promessas anunciadas, pois desconfiam delas. E, por fim, os decadentes são os que desfrutam do jogo dos códigos e das experiências com a linguagem articuladas nas obras.

Podemos relacionar esse ponto de vista às proposições de Arlindo Machado, em seu livro *A televisão levada a sério*, que critica as abordagens políticas a respeito dos programas de TV por presumirem que os leitores dos meios audiovisuais são ingênuos e reproduzem acriticamente a opinião dos programas. Machado afirma, citando Dominique Wolton, que “a significação no telejornal é função do contexto cognitivo ou sociocultural do processo de interpretação, razão por que ela sempre transborda de qualquer intenção” (MACHADO, 2000, p.: 100). Desta forma o mesmo telejornal pode ser interpretado diferentemente por espectadores variados, de acordo com seus valores e ideologias, além de suas estratégias perceptivas ou cognitivas. O telespectador tem autonomia suficiente para selecionar o que é apresentado no fluxo televisual.

Segundo Jost (2004), o que confere sentido aos gêneros no processo comunicacional da televisão é o terreno comum estabelecido pelos “mundos da TV”. Porém, os gêneros se deslocam sobre estes mundos e os sentidos atribuídos a eles não são estáveis, e sim variantes. Esses “mundos da TV” dizem respeito à relação estabelecida pela emissão com o mundo representado, prometida pelos gêneros, que por sua vez irão inspirar um tipo de crença e adesão do espectador a cada programa.

Os três mundos da televisão identificados por Jost são: o mundo real, o ficcional e o lúdico. O mundo real engloba os programas que pretendem representar objetos e acontecimentos do mundo concreto de forma referencial, sendo esperado deles um efeito de autenticidade. Neste mundo não estão apenas as obras audiovisuais informativas, mas qualquer programa que tenha em si um discurso de “verdade”. O espectador pode acreditar e “levar a sério” os conteúdos destes produtos por três motivos: 1) eles são signo do mundo e tem finalidade verificatória de eventos do nosso mundo, como telejornais e reportagens; 2) são signos do autor, pois expressam a verdade de indivíduos cuja autoridade não é contestada, como os testemunhos e as transmissões diretas; 3) são documentos quando trazem uma verdade incontestável, como os arquivos (JOST, 2004, p. 36).

O segundo mundo proposto por Jost é o ficcional. Este mundo se parece com o mundo concreto, mas não deve nada a ele no que diz respeito à autenticidade. Nele os programas fazem referência a um mundo inventado, mas que segue regras internas a ele mesmo, constituindo um mundo mental. Sua principal característica é a construção de um universo coerente, que não tem a obrigação de representar objetos e acontecimentos do nosso mundo.

Finalmente, Jost propõe o mundo lúdico, onde estão os jogos, e que tem a mediação como seu objeto. Neste mundo estão os programas que jogam com a linguagem audiovisual. O autor identifica quatro classes de jogos: *Ilinx*, *Alea*, *Agón* e *Mimicry*. Estas classes não compõem um mundo homogêneo, como esclarece Jost:

O primeiro e o segundo são jogos que tem como finalidade essencial atividade lúdica em si mesma e, por isso, pode-se considerar que são essencialmente reflexivos. O competidor do terceiro grupo busca, através do jogo, o reconhecimento intelectual ou físico que repercute sobre a pessoa real, distinguida por seu mérito, qualquer que ele seja. Quanto ao último, ele parece recuperar a ficção na medida em que, como ela, sua coerência se avalia em relação as regras (JOST, 2004, p. 39).

Os programas exibidos na televisão e seus gêneros circulam entre as três pontas do triângulo dos mundos da televisão desenhado por Jost. Os gêneros migram entre os três mundos e os programas encontram diferentes formas de inserção no triângulo.

O pesquisador brasileiro José Carlos Aronchi de Souza fez um extenso trabalho de identificação e classificação dos programas presentes na televisão nacional em seu livro *Gêneros e formatos na televisão brasileira* (2004). Como conceito mais amplo ao qual os gêneros correspondem, ele classifica cinco categorias de acordo com a função

exercida por cada programa, são elas: entretenimento, informação, educação, publicidade e outros. De acordo com o autor, “a categoria abrange vários gêneros e é capaz de classificar um número bastante diversificado de elementos que se constituem, na concepção de Martin-Barbero, no elo que une o espaço da produção, os anseios dos produtores culturais e os desejos do público receptor” (SOUZA, 2004, p. 37).

Enquanto os mundos da televisão e as categorias estão relacionados ao gênero de forma mais abstrata, ligado à sua manifestação concreta está o conceito de formato. José Carlos Aronchi de Souza (2004) faz uma conexão entre os dois conceitos, definindo formato como “a linguagem desenvolvida pela televisão para dar forma a um gênero de programa de televisão e transmiti-lo” (SOUZA, 2004, p. 183).

Do ponto de vista prático e econômico da televisão, os formatos são ferramentas para normatização e padronização das atividades, resultando na melhora da venda dos programas produzidos, ressalta Chambat-Houillon (2007). A autora destaca que o formato é o “regime de representação audiovisual de um conceito de emissão” (2007, p. 143), ou seja, ele é a transformação de uma ideia em uma forma televisual.

A linguagem televisual é composta por um conjunto de recursos auditivos e visuais, próprios da televisão ou tomados de outros meios, dos quais a programação se apropria para constituir seus discursos. A organização desses elementos de linguagem em formas reconhecíveis e comumente utilizadas irá estabelecer os formatos.

O formato, portanto, identifica a forma e o tipo de produção e se constitui na *ordem da realização* (DUARTE, 2004, p. 68), em nível dos recursos expressivos, articulando a estrutura dos programas de um mesmo tipo por meios das técnicas usadas no momento da pré-produção, da produção e da pós-produção (ROSÁRIO, 2007, p. 187)

É importante destacar as dificuldades encontradas, tanto no âmbito do mercado quando na esfera acadêmica, para se classificar e organizar os gêneros e formatos. A televisão é um meio onde esta classificação apresenta ainda mais desafios, visto que “essa mídia tem produtos significativamente diferenciados, além do que as classes de programas não partem necessariamente dessas duas espécies específicas (ficção e não-ficção), mas de estruturas intrincadas que se hibridizam e se multiplicam” (ROSÁRIO, 2007, p. 184).

Ressaltamos então o caráter dinâmico e fluido dos gêneros. Como coloca Machado, “por estarem inseridas na dinâmica de uma cultura as tendências que preferencialmente se manifestam no gênero não se conservam *ad infinitum*, mas estão em contínua transformação no mesmo instante em que buscam garantir uma certa

estabilização” (MACHADO, 2000, p. 69). O mesmo pode ser dito sobre os formatos, que estão em constante mutação se influenciando uns aos outros e se rearticulando, atualizando antigos formatos e contribuindo para o surgimento de novos, o que torna interessante o estudo das relações de hibridização e transformação, bem como as tendências que seguem as produções da televisão: “O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo” (MACHADO, 2000, p. 69).

Dessa forma, podemos pensar os gêneros e formatos como conceitos e estruturas que atravessam as produções televisuais e o fluxo de discursos da programação, ao invés de engessamentos dos programas em fórmulas fixas de realização. Esses conceitos compõem um quadro interpretativo que nos permite estabelecer relações entre as diferentes obras audiovisuais veiculadas e analisadas. As interações entre os diferentes formatos e gêneros podem ser uma rica fonte de análises a respeito da produção audiovisual na mídia televisiva. Como aponta Rosário:

Por fim, o que parece merecer discussão no âmbito do formato é o fenômeno de incorporação de recursos ou lógicas de outros formatos transformando o contexto original do formato primeiro. É interessante que se entenda tanto gêneros quanto formatos como processos dinâmicos e que, portanto, não são estanques, mas, ao mesmo tempo, é interessante pensar para onde se encaminham essas apropriações e hibridismos, bem como a que outras lógicas e formatos nos levam (ROSÁRIO, 2007, p. 190).

O engajamento do público e a aceitação de novos programas depende do reconhecimento de traços e marcas comuns a obras audiovisuais. Como destaca Chambat-Houillon, “para que se opere uma empatia entre o programa e o público, novos encontros e novos hábitos de recepção devem ser construídos para assentar esse gênero inédito” (CHAMBART-HOUILLO, 2007, p. 152). O formato tem, nesse aspecto, importância no processo comunicacional da TV: “Sendo um auxiliar da programação televisiva como arte do encontro, o formato contribui para especificar o tipo de relação que prende o telespectador às emissões” (CHAMBART-HOUILLO, 2007, p. 154).

Nesta pesquisa vamos focar nos gêneros e formatos jornalísticos da televisão, classificados tradicionalmente na categoria informação, e os possíveis hibridismos operados com outros gêneros e formatos de diferentes categorias. Analisamos especificamente como o programa *Starte* articula estes conceitos na estrutura das reportagens que compõem a *Série Corpos*.

O gênero telejornalismo está intimamente ligado à categoria informação, pela classificação de Aronchi de Souza (2004). Além do formato telejornal, com âncoras que

apresentam notícias, este gênero também desenvolveu outros formatos; de acordo com o autor, “são programas de debates e entrevistas, mediados pelos jornalistas da rede, e também os documentários e reportagens especiais, que ocupam os departamentos de jornalismo das emissoras” (SOUZA, 2004, p. 152).

Quando associamos esta classificação com a perspectiva dos mundos da televisão de Jost (2004), percebemos que o telejornalismo está fortemente conectado ao “mundo real”, encontrando nesta ponta sua principal inserção no triângulo. Mas não podemos nos esquecer da dinâmica dos gêneros e sua possibilidade de deslocamento entre os mundos. Sendo assim, podemos encontrar aproximações de programas jornalísticos, no caso desta pesquisa as reportagens culturais da Série Corpos, com características do mundo ficcional e os formatos geralmente associados a ele.

A série de reportagens não constitui uma narrativa de ficção, e sim uma narrativa factual ou referencial, que faz referência ao mundo histórico. A referencialidade de um discurso diz respeito aos “elementos históricos tomados de forma objetiva para compor os relatos sobre os fatos” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 74) e se opõe aos discursos ficcionais, “em que modos de fabulação são acionados na composição de suas narrativas” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 74).

O que observamos na série são “índices de ficcionalização”, ou seja, “procedimentos próprios da ficção, como referência ao estado mental de um personagem. Esses procedimentos podem ser encontrados pontualmente em uma narrativa factual” (JOST, 2007, p. 124). A construção de um universo, como o estabelecimento do cenário nacional da dança contemporânea feito em nosso objeto empírico, se dá por meio de recursos narrativos que são traços de obras ficcionais, como a apresentação de personagens e a concepção de espaços e conflitos que impulsionam a narrativa. Essas formas híbridas se tornam mais comuns nos produtos audiovisuais contemporâneos:

Os discursos audiovisuais contemporâneos se constituem a partir de hibridismos entre elementos factuais e ficcionais e, mais do que isso, a partir de uma reafirmação da possibilidade de representação fiel da realidade histórica ou, ao contrário, da problematização desta possibilidade (FREIRE; SOARES, 2013, p. 74)

Para alguns pesquisadores, esta hibridização e aproximação das formas ficcionais em um programa que deveria, na visão tradicional sobre o jornalismo, ter um compromisso com a “verdade” é preocupante, pois instaura camadas dramáticas que podem gerar um afastamento do valor de objetividade essencial à atividade jornalística. Como aponta Rosário, um exemplo desse fenômeno “é o caso das reportagens que usam

um personagem-chave para contar uma história, e para gerar sentidos de comoção usam efeito de *zoom* no rosto do sujeito que está emocionado – cai uma lágrima –, usam música instrumental de fundo, entre outros recursos” (ROSÁRIO, 2007, p. 195).

Ao mesmo tempo, outros estudos destacam a importância de reconhecer as formas de construção narrativa do discurso jornalístico e o estudo das mídias em sua materialidade discursiva para “superar com mais vigor a tradição da objetividade jornalística e da fidelidade ao texto por meio da assunção do caráter narrativo desses discursos e das marcas culturais neles presentes” (SILVA; SOARES, 2013, p. 119). As autoras Silva e Soares realizam uma correspondência entre o fazer jornalístico e a tradução, fazendo uma crítica à noção do jornalismo como uma atividade capaz de apreender o real:

Tal concepção desconsidera um postulado há muito reconhecido nos estudos literários ou cinematográficos, e só mais recentemente considerado pelos poucos estudos sobre discurso jornalístico: o de que, afinal, tudo é tradução, pois o (re)escrito nunca é original – o que vemos são camadas discursivas que se desdobram em outras, de modo infundável, a exemplo da metáfora, evocada por Barthes, da “teia de aranha” que envolve o sujeito em seu discurso, do qual aquele seria, simultaneamente, produto e produtor (SILVA; SOARES, 2013, p. 111).

Quando percebemos o jornalismo como tradução de acontecimentos em textos ou reportagens audiovisuais, colocamos em primeiro plano sua capacidade de rearticular elementos sociais e culturais em formas narrativas, que se desdobra em camadas interpretativas. Ao se sustentar na retórica de objetividade e imparcialidade, na tentativa de se afastar deste caráter tradutório, o jornalismo “perde de vista sua potência como acontecimento discursivo capaz de articular, de outros modos, elementos antes dispersos, traduzindo-os e recriando-os, dotando-os de novos sentidos sociais” (SILVA; SOARES, 2013, p. 119).

Sendo assim, não nos interessa qualificar as reportagens telejornalísticas como verdadeiras ou falsas, de acordo com seu grau de autenticidade em relação ao mundo real. Elas são construções discursivas e narrativas que recuperam vestígios dos acontecimentos que se propõem a representar. Dessa forma, “as dicotomias iniciais se desfazem, diluindo a oposição entre verdade e linguagem, realidade e fantasia, pois o que temos são fabulações narrativas tecendo imaginários sociais, especialmente se tomarmos os discursos midiáticos como lugar privilegiado para tal articulação” (SILVA; SOARES, 2013, p. 113). As autoras afirmam ainda:

E são os estudos sobre narrativa, e suas implicações na configuração do imaginário social, um dos principais investimentos para problematizar a hegemonia da referencialidade, com crítica enfática sobre o conceito de objetividade jornalística, afirmando que “o jornalismo é uma narrativa. Mesmo que narre elementos não ficcionais, ele organiza os fatos sob o formato de uma história e apresenta traços que identificam qual tipo de história está contando” (PONTES; SILVA, 2010, p. 53). Faz-se, portanto, como fabulação, conjunto de várias traduções entremeadas pelos discursos (SILVA; SOARES, 2013, p. 116).

Observamos nas reportagens que compõem o corpus desta pesquisa essa operação jornalística como tradução, na medida em que realiza a construção de um mundo mental, ou de um mundo discursivo, que representa uma parte do universo da dança contemporânea brasileira. Além desse ponto de intersecção do “mundo real” com o “mundo da ficção” (JOST, 2004), notamos na escolha da estrutura do programa (uma série de reportagens) uma aproximação ao formato seriado, muito utilizado no gênero teledramaturgia para narrativas ficcionais. De acordo com o conceito proposto por Arlindo Machado:

Chamamos de serialidade essa apresentação *descontínua e fragmentada* do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o enredo é geralmente estruturado sobre a forma de *capítulos* ou *episódios*, cada um deles apresentado em um dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por *breaks* para entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas. Muito frequentemente, esses blocos incluem, no início, uma pequena contextualização do que estava acontecendo antes (para refrescar a memória ou informar do espectador e não viu o bloco anterior) e, no final, um gancho de tensão, que visa manter o interesse do espectador até o retorno da série depois do *break* ou no dia seguinte (MACHADO, 2000, p. 83).

As quatro reportagens, transmitidas uma por semana ao longo de um mês, constroem uma narrativa temática, cada uma podendo ser assistida independentemente sem prejuízo do entendimento, e a conexão entre elas é o assunto tratado, mas seus protagonistas (cada coreógrafo e companhia de dança) são outros. A figura da repórter, enquanto personagem e narradora, e elementos audiovisuais que se repetem, criam a coesão e unidade da série, além de chamadas ao começo e ao final de cada reportagem, o que as insere no conjunto e convida o espectador a assistir as outras partes. A repetição é uma característica da serialidade, onde “cada novo episódio repete um conjunto de elementos já conhecidos e que fazem parte do repertório do receptor ao mesmo tempo em que introduz algumas variantes ou até mesmo elementos novos” (MACHADO, 2000, p. 89).

As grandes reportagens que compõem a Série *Corpos* se aproximam de outro gênero audiovisual: o documentário. Esta forma de produção também se baseia no discurso referencial, ancorado no mundo histórico, porém tem a tradição de explorar criativamente, na montagem, por exemplo, os temas abordados. Portanto, observamos no *Starte* a extensão de um dos princípios de filmes documentários ao telejornalismo: “A possibilidade de oferecer um ‘tratamento criativo’ aos elementos concretos que constituem sua narrativa, em vez de buscar oferecer evidências não mediadas da realidade” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 76).

Ambos, documentário e telejornalismo, e os produtos audiovisuais não-ficcionais de uma forma geral, não podem ser considerados objetivos, pois o olhar detrás da câmera não registra os objetos exatamente como eles se encontram no mundo histórico: “Para apreendê-lo com a ajuda desse instrumento tão especial ele deve fazer escolhas e essas escolhas jamais são inocentes, desprovidas de quaisquer intenções” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 78). Dessa forma, as produções audiovisuais “são construtos, artefatos fabricados pelas mãos e pelos olhos daqueles que empunharam o instrumento de registro chamado ‘câmera cinematográfica’ ou ‘videográfica’” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 78).

O estudioso do cinema Bill Nichols analisa as estratégias de produção em *A voz do documentário*. Ele enfatiza que o documentarista precisa ter consciência do que realmente está fazendo, e reconhece o documentário como uma construção discursiva capaz de produzir significados. Por “voz” ele não se refere às falas das personagens apresentadas, nem aos comentários narrados, mas à voz construída no interior do filme pela interação de seus códigos, “aquilo que no texto nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala e como organiza o material que nos apresenta” (NICHOLS, 2005, p. 50).

O autor identifica na história do documentário quatro principais estilos, com características formais e ideológicas distintas. O primeiro é o de discurso direto, ou “voz de Deus”, que utiliza uma narração em *off* como voz onisciente de autoridade. O segundo é o cinema direto, que por sua pretensa transparência e imediatismo prometia um “efeito verdade” ao deixar que o espectador faça suas próprias interpretações das filmagens, sem interferências. O terceiro é o documentário cujo fio condutor são as entrevistas, em que se confere legitimidade aos testemunhos, tornando a autoridade difusa. Por fim, ele aponta o surgimento do filme “auto-reflexivo”, que admite que a relação entre sujeito e o texto são socialmente construídos e devem se revelar como tal.

As reportagens do *Starte* se aproximam aos documentários de entrevistas, visto que as conversas da repórter com os coreógrafos são a base para a construção narrativa da série jornalística. A construção a partir de entrevistas é decorrente do reconhecimento de que os fatos não falam por si mesmos, e nem existe uma voz de autoridade única. No entanto, “muitas vezes os cineastas simplesmente decidem entrevistar personagens com os quais concordam” (NICHOLS, 2005, p. 61). Uma crítica possível a este estilo de documentário é o uso de entrevistas sem crítica ou contestação, o que tende a reforçar um ponto de vista, ao invés de problematizar e contrastar as perspectivas.

1.1. GloboNews: uma emissora temática/segmentada

A análise dos produtos audiovisuais exibidos na televisão deve levar em conta o contexto da emissão. Segundo Jost (2007), “não é possível uma análise não comunicacional na televisão” (JOST, 2007, p. 144). Para o autor, precisamos observar como o programa foi apresentado ao público, a qual gênero ele está associado, e sua posição na grade de programação da emissora.

Na sessão anterior, voltamos nossa discussão aos gêneros televisuais e às possíveis chaves interpretativas que estes estabelecem para os programas. Agora vamos focar na emissora em que o programa é exibido e onde ele se situa na programação desta. Jost aposta como fatores que influenciam na análise de uma obra televisiva “a natureza do difusor (emissora geralista ou temática), a faixa horária (início ou fim da noite), a posição da emissora do panorama audiovisual (líder ou outsider)” (JOST, 2007, p. 145).

Para melhor compreendermos a *Série Corpos* como um produto audiovisual é preciso fazermos algumas colocações sobre a emissora onde ela foi produzida e exibida. A série de reportagens especial faz parte do programa *Starte* da GloboNews, exibido semanalmente às terças-feiras, no horário das 23h30.

François Jost, no livro *Compreender a televisão*, indica maneiras de analisar o “porquê” e o “como” dos programas televisuais e propõe “ir além do visível para colocar em pauta a lógica que leva as emissoras a proporem uma determinada emissão em tal hora e o telespectador assistir” (JOST, 2007, p. 22). Não existe uma única forma de buscar respostas para essas questões, cada trabalho e metodologia devem depender do objeto a ser estudado e do programa escolhido para análise.

O estudo da televisão tem particularidades que a diferenciam de outros produtos audiovisuais. A análise desta mídia está ligada a uma reflexão sobre a atividade do

telespectador, e se “essa atividade tem incidências em termos de linguagem ela provoca sobretudo consequências em termos de conteúdo de programas” (JOST, 2007, p. 49). É nesse ponto que a programação se torna um quesito importante a ser considerado, pois tem como objetivo conquistar a audiência de um receptor disperso, cuja atenção está, muitas vezes, dividida. Segundo Jost, é preciso adequar os tipos de emissões ao nível de atenção esperado de seu público, de acordo com a rotina social.

Os períodos da semana ou do dia que permitem maior concentração são adequados a difusão de filmes (meio da tarde, fim de noite, domingo); nas horas de atenção dispersa são privilegiadas *emissões radiofônicas ornadas de imagens tão pouco necessárias como aquelas de um Balzac ilustrado* (Thévenot), ou seja, as emissões fazem mais apelo aos ouvidos do que aos olhos. De fato, os primeiros programas de televisão advêm diretamente dos programas de rádio (JOST, 2007, p. 49, grifo do autor).

A escolha dos programas que ocuparão a grade de cada emissora e a posição em que cada um deles se situa não é motivada apenas pelo calendário social, mas também pela concorrência por público. Assim, a programação pode organizar “uma distribuição às vezes arbitrária de emissões em função do horário, distribuição essa cujo objetivo central é atrair mais telespectadores que os outros canais” (JOST, 2007, p. 50).

Além disso, programar não é uma atividade neutra. “A seleção como a sucessão e a aproximação de programas são criadores de sentido e contribuem para forjar a identidade da emissora” (JOST, 2007, p. 52). Uma emissora de TV é uma empresa e precisa estabelecer sua marca em concorrência com as demais emissoras, e estas esferas interferem sobre a programação, pois através desse processo de seleção dos programas “a emissora afirma-se não só como responsável editorial, mas contribui para construir uma imagem de si própria como pessoa e como parceira do telespectador” (JOST, 2007, p. 53).

A lógica da marca, enfim, impulsiona as emissoras a escolherem programas coerentes com a sua imagem e, reciprocamente, a constituírem a imagem da emissora, seja ela privada ou pública, comercial ou não. Essa é, com efeito, a questão central a ser resolvida pelo programador: cada programa constitui a imagem da emissora imagem da emissora semantiza cada programa, de tal modo que assistir ao mesmo programa em duas emissoras diferentes não tem o mesmo sentido. Em tempos de globalização, essa equação é mais difícil de resolver, pois as emissoras do mundo inteiro tendem a escolher os mesmos formatos. As soluções dependem muito largamente das características da emissora: generalista vs temática; líder vs candidata a líder (JOST, 2007, p. 91).

A GloboNews é uma emissora temática de jornalismo. Ou seja, sua programação está dedicada inteiramente a programas jornalísticos. Dominique Wolton (1996) define televisão fragmentada como “uma televisão, gratuita ou paga, concebida para um público específico”, que tem como uma de suas principais características “oferecer um número muito limitado de gêneros de programas” (WOLTON, 1996, p. 103). Logo, é nesta lógica que encontramos os canais temáticos.

A televisão fragmentada se opõe à televisão geralista, numa relação que o autor compara à “oposição entre programação e edição, ou, se preferirmos, entre o menu e o à la carte” (WOLTON, 1996, p. 100). Nesse sentido, a programação remete à grade de ofertas múltiplas arquitetadas nos canais geralistas para agradar diversos públicos ao longo do dia. Já a edição remete a cada programa único que o espectador opta por assistir, sem se estabelecer ligação entre outros produtos, em que existe uma produção fragmentada em função da demanda.

É a oposição entre televisão de “menu” e televisão “à la carte”: os produtos são os mesmos a diferença vem de sua organização, de sua apresentação, em que ambas exprimem de modo definitivo uma certa relação com o público e, portanto, uma certa concepção de televisão. (WOLTON, 1996, p. 100).

Wolton aponta quatro causas para a fragmentação da televisão. A primeira é o surgimento de novas tecnologias, que propicia o aumento dos suportes, condições de produção difusão e recepção desta mídia. Em segundo lugar está a existência de um público consumidor, e principalmente de uma demanda por uma especialização não encontrada na TV geralista. “A televisão temática oferece a inovação e a liberdade individual” (WOLTON, 1996, p. 105).

O terceiro fator é a existência de um mercado audiovisual de massa, “de empresas de comunicação que não precisam ser necessariamente grandes, mas tem que ter a capacidade de produzir e oferecer esses programas diversificados” (WOLTON, 1996, p. 105). E, por fim, o desgaste da televisão geralista aos olhos da audiência, que seu movimento de diversificação se cansa dos produtos oferecidos por ela, incentiva a busca por novas formas de televisão, como temos visto não apenas com os canais a cabo, mas com as recentes ofertas de televisão sob demanda, ou por streaming.

As emissoras de televisão fragmentada ainda utilizam o princípio de programação em sua organização. Entretanto, este é “reduzido ao mínimo em torno de programas conexos ao tema central da televisão temática” (WOLTON, 1996, p. 107). Se

transpusermos este conceito para a GloboNews, o canal possui uma grade de programação que está limitada a produções jornalísticas.

O fracionamento está dividido em três etapas identificadas por Wolton (1996), sendo a primeira simplesmente a programação. A segunda, e mais importante para esta pesquisa, é a “diversificação da demanda em três domínios principais: lazer, a informação e o institucional” (WOLTON, 1996, p. 107). Este é o caso da GloboNews, que reúne espectadores dispersos embasado no desejo por informação. A terceira etapa diz respeito a interatividade, a situações de clara interação entre o público e os estúdios.

O desenvolvimento de sondagens de opinião e das pesquisas de índice de audiência são fatores externos à produção televisual, mas que favorecem a criação de emissoras temáticas pois permitem conhecer o público de massa e as diferentes unidades que o compõem. Estas sondagens revelam “a heterogeneidade dos comportamentos ao mesmo tempo que a relativa estabilidade das correntes socioculturais” (WOLTON, 1996, p. 109). Já as pesquisas de audiência estabelecem uma “correspondência entre o fracionamento sociocultural da sociedade de massa e do público da televisão sendo que o conhecimento do primeiro remete ao conhecimento do segundo quanto mais sabemos quem assiste a que a que horas” (WOLTON, 1996, p. 109).

O que diferencia as emissoras temáticas, como a GloboNews, das generalistas, como a Rede Globo, não são apenas os gêneros diferentes de programas e a quantidade e proporção com que são colocados na grade. A principal diferença é o contexto em que estes programas são apresentados ao telespectador, que lhes confere sentidos diferentes na recepção.

Quando o espectador está ligado em canais temáticos “ele sabe muito bem que está em meio a um público específico” (WOLTON, 1996, p. 113), consequentemente, o laço social formado é diferente daquele que se forma ao assistir uma emissora com público bastante diverso. Segundo Wolton, “ao assistir à televisão temática temos certamente o prazer de nos encontrarmos entre espectadores de um mesmo programa, mas com exclusão de todos os outros espectadores de outros programas” (WOLTON, 1996, p. 114).

No Brasil, a televisão fragmentada começa a se difundir com o surgimento das TV’s por assinatura, a partir do final da década de 1980. A TV por assinatura consegue atrair o público da TV aberta justamente por atender aos interesses específicos de seus assinantes. Esta forma de televisão “tem o conteúdo dirigido, trabalha programação em

formato mais suave do que a TV aberta e oferece melhor qualidade de imagem por causa do sistema de distribuição dos sinais” (PATERNOSTRO, 1999, p. 42). Como afirma:

Mesmo chegando com atraso em um país considerado desenvolvido quando o tema é televisão, a TV por assinatura provocou uma mudança no comportamento de uma determinada faixa de público. Ao longo dos últimos anos, os canais se ampliaram e, diferentes da TV aberta, na TV fechada o espectador escolhe, entre muitas opções, o que quer assistir. (PATERNOSTRO, 2006, p. 47).

A GloboNews entrou no ar em 15 de outubro de 1996 como a primeira emissora brasileira que tinha como proposta exibir 24 horas ininterruptas de jornalismo. Sua emissão inaugural foi na “terça-feira às 20:30 com programa especial que exibia as principais atrações do canal” (PATERNOSTRO, 2006, p. 47). Em 1997 já havia se tornado uma referência nacional, “se consolidava como um canal de notícias; conquistava os assinantes com jornalismo ágil, confiável, de credibilidade e inspirava respeito entre os profissionais” (PATERNOSTRO, 2006, p. 52), e, apesar de ter se inspirado no modelo da CNN, apresentava um modo brasileiro de fazer jornalismo. Além da agilidade das notícias quentes, “os comentários as análises e o aprofundamento dos assuntos se tornaram uma marca do canal” (PATERNOSTRO, 2006, p. 52). Além disso,

a GloboNews produz ainda vários programas jornalísticos para complementar e aprofundar assuntos de *hard news*. Alguns deles: Starte (arte e cultura), Arquivo N (resgate de imagens de arquivo), Sem Fronteiras (análise internacional), Milênio (entrevistas com grandes pensadores), Fatos e Versões (bastidores da política), Pelo Mundo (reportagens curiosas e divertidas) e Almanaque (entrevista sobre temas de saúde à literatura) (PATERNOSTRO, 2006, p. 54).

O Starte estreou em outubro de 1998, quando a emissora incluiu programas de conteúdo especializado na faixa das 23h, porque “pesquisas indicavam que o público sentia falta de arte e cultura” (PATERNOSTRO, 2006, p. 141). Sob o comando da repórter e atriz Bianca Ramoneda o programa foi, por pouco mais de 15 anos, “o lugar exclusivo da música, da dança, das artes plásticas e do cinema”, como descreve a sinopse no site oficial, aprofundando-se no universo das criações artísticas.

Sendo assim, podemos classificá-lo como um produto de jornalismo especializado em cultura veiculado por uma emissora temática. Seu público-alvo são pessoas interessadas em informação com aprofundamento e que, provavelmente, têm algum repertório cultural anterior, o que possibilita e encoraja uma produção mais sofisticada. O horário de exibição no fim da noite pressupõe um público mais atento, que, portanto,

tem tempo de fruir as imagens e ouvir o texto, cujo conteúdo é mais profundo e menos redundante.

Encaminhamos, então, nossas discussões ao campo do jornalismo cultural para melhor compreendermos qual a cultura abordada pelo programa e como ele articula as questões centrais desta editoria jornalística.

2. Jornalismo audiovisual especializado em cultura

A relação entre produções culturais e a mídia é um dos eixos centrais desta pesquisa. Para melhor reconhecer como esta relação está articulada nas reportagens do telejornal *Starte* é preciso fazermos algumas considerações sobre a construção dos conceitos de cultura e arte utilizados nesta pesquisa.

2.1. Cultura e dança nas mídias

Em *A Cultura no plural*, Michel de Certeau afirma que a cultura é plural, ou seja, não existe uma definição de Cultura e sim várias culturas que convivem. Ele visa o intercâmbio entre o popular e o erudito, sendo que uma forma de cultura não é superior à outra, todas elas possuem seu valor e sua função. Ele ainda destaca que a cultura tomada no singular é extremamente prejudicial para a criatividade.

Como apontado por Certeau, o termo cultura pode ser empregado em diferentes situações e em cada uma delas designar um significado. Entre aqueles selecionados pelo autor, os que mais se aproximam da abordagem utilizada nesta análise são os que seguem. Primeiramente, um patrimônio das obras que devem ser preservadas, difundidas e com relação ao qual nos situamos, e dentro disso as criações e criadores que devem ser promovidos. Também o conjunto de mitos, comportamentos e instituições que compõem um quadro de referências próprio de uma sociedade, diferenciando-a das demais. Ou ainda um sistema de comunicação, que organiza os significados e a mídia (CERTEAU, 1995, p. 194).

Mas não é porque a cultura pode ser encontrada em diversas formas e locais de uma sociedade que qualquer atividade humana pode ser reconhecida como tal. Para que sejam verdadeiramente consideradas como cultura é necessário que as práticas sociais tenham significado para o sujeito que as pratica (CERTEAU, 1995, p. 141). O que faz a arte ser considerada arte, e se diferenciar das outras produções? Sobre a questão da

legitimidade conferida às formas de expressão cultural humana e seus produtores podemos utilizar as teorias de Pierre Bourdieu a respeito da criação do campo artístico.

Segundo Bourdieu, através da Academia e de instituições que intermediam o acesso à cultura são criadas divisões das formas de representação do mundo, que são legítimas ou não. Sendo assim, cria-se um estereótipo das produções artísticas aceitas pelos produtores e consumidores de cultura:

Concretamente a produção dos produtores de que o Estado, através das instituições encarregadas de controlar o acesso ao corpo, detém o monopólio, toma forma de um processo de certificação ou, se se prefere, de consagração pelo qual os produtores são instruídos aos seus próprios olhos e aos olhos de todos os consumidores legítimos, como produtores legítimos, conhecidos e reconhecidos por todos (BOURDIEU, 2001, p. 276).

A mídia está entre as instituições com autoridade legitimadora na atualidade. Por isso, as reportagens televisionadas, ao selecionarem certas formas de produção cultural para serem apresentadas ao público, estão contribuindo para que estas sejam aceitas e, portanto, consumidas pela população.

O valor artístico de uma produção e seu sentido não estão definidos no produto em si, ou em seu produtor, mas no campo artístico que se constrói, conforme a teoria de Bourdieu. O conjunto de agentes e obras, críticos, produtores, consumidores e intermediários que se interessam por arte ou vivem dela, e que lutam por uma representação do real, colaboram para a criação de valor e sentido das obras e artistas (BOURDIEU, 2001, p. 290).

Os conceitos de beleza e outras categorias usadas para compreender e admirar diferentes formas de produções culturais estão ligados ao contexto histórico e social tanto da produção quanto da apreciação de tal obra. Essas noções estéticas tomam diferentes sentidos em diferentes períodos da história, de acordo com as revoluções artísticas que ocorrem (BOURDIEU, 2001, p. 292).

O jornalismo cultural como um todo ainda precisa definir sua posição dentro da atividade e levanta algumas questões sobre a função das reportagens de cultura e do jornalista cultural. O jornalismo cultural deve ser opinativo? Fazer o papel de serviço, disponibilizando uma agenda dos eventos do momento? Ser composto de críticas e resenhas? O que há para ser feito, além disso?

Em seu livro *Jornalismo cultural*, Daniel Piza discute algumas destas questões se voltando principalmente para as mídias impressas. No entanto, estas discussões podem

ser deslocadas também para as mídias audiovisuais, como é a nossa proposta com esta pesquisa.

Daniel Piza inicia seu livro resgatando a história do jornalismo cultural e destacando o papel central da crítica para esta atividade. “A crítica é claro continua a ser a espinha dorsal do jornalismo cultural” (PIZA, 2011, p. 28). Ele comenta que os críticos eram pessoas reconhecidas que exerciam forte influência tanto no público como nos artistas. No caso brasileiro, Paulo Francis é citado como um bom exemplo de comentarista cultural, pois contaminava seus leitores com seu gosto pela arte.

O argentino Jorge Rivera (2000) também considera a crítica como um dos gêneros textuais mais proeminentes no jornalismo cultural. O autor define esta, em uma perspectiva clássica, como uma atividade na qual “se propõe uma interpretação e uma estimativa (com todas as cautelas e precaução que impõe a subjetividade do valorativo)” (RIVERA, 2000, p. 116).

Rivera compara ainda a crítica à resenha jornalística, afirmando que ambas são serviços de grande responsabilidade com o público e com os artistas. No entanto, a crítica de uma obra de arte “supõe um aparato teórico e um aprofundamento intrínseco e extrínseco muito mais exigente” (RIVERA, 2000, p. 117). Enquanto a resenha é essencialmente uma síntese sucinta dos principais temas de uma obra acompanhada de um breve juízo de valor, seu diferencial está justamente no caráter informativo.

O perfil e a entrevista são outros dois gêneros jornalísticos explorados frequentemente na editoria de cultura associados a personagens de destaque na esfera pública. O perfil é “a apresentação rápida, esquemática e informativa, de uma figura literária, artística ou intelectual, sobre a que se deseja informar a um público não especializado” (RIVERA, 2000, p. 119), ele requer informações pontuais sobre um personagem, mas, acima de tudo, a capacidade para apresentar seus aspectos humanos e intelectuais de forma atraente.

A entrevista, para Rivera, é “um encontro combinado entre um jornalista (o entrevistador) e uma figura pública ou privada (o entrevistado) com o objetivo de obter informação desta última e comunicá-la através de um meio gráfico, radiofônico, televisivo, etc.” (RIVERA, 2000, p. 126). O entrevistado é geralmente alguém de notoriedade, um especialista em certa área do conhecimento, cujas opiniões ou ações possuem valor de “interesse público”, e que, portanto, são merecedoras de difusão midiática.

A década de 1970 foi um período de grande efervescência cultural no Brasil, e um momento onde companhias de dança como o Balé Stagium, buscavam linguagens modernas mais próximas da realidade brasileira e conseguiam atrair o público. Este novo contexto cultural cria um espaço para a crítica especializada em dança no jornalismo impresso. Profissionais mais próximos a este campo específico da arte e proficientes nas particularidades da dança começam a se dedicar a escrever análises elaboradas das produções, estabelecendo críticos renomados como “Antônio José Faro (1933-1991), Acácio Vallim, Helena Katz, Lineu Dias (1928-2002) Marcos Bragato, Sérgio Viotti (1927-2009) e Suzana Braga, entre outros que vieram depois, como Ana Francisca Ponzio e Roberto Pereira.” (CAMARGO, 2014, p.16)

Muitos nostálgicos afirmam que o jornalismo cultural não é mais o mesmo e que a prevalência de assuntos como celebridades e sucessos de audiência mostra que os críticos não possuem a mesma influência sobre o sucesso de uma obra. Nos anos 90, o peso das reportagens opinativas diminuiu e o espaço passou a ser ocupado por uma agenda passiva dos eventos culturais. No entanto, Piza acredita na possibilidade de reconquistar um pouco dessa influência atualmente:

Há espaço para recuperar parte desta influência, pois o bombardeio de dados e informações da era eletrônica criou uma carência ainda maior de análises e comentários, que suplementem argumentos, perspectivas e contextos para o cidadão desenvolver um senso crítico e conectar as disciplinas (PIZA, 2011, p. 32).

Em uma época onde os produtos culturais se tornam cada vez mais acessíveis para o público, o jornalismo desempenha uma função central na difusão destes. Por isso precisa ter um olhar sem preconceitos e fazer a seleção dos fatos reportados utilizando senso crítico. Segundo Piza, os jornalistas não têm conseguido exercer esse papel com clareza e eficácia, por estarem em crise quanto aos critérios de avaliação das obras (PIZA, 2011, p. 45).

Uma das questões enfrentadas pelo jornalismo cultural é a divisão entre o que seria cultura e o que é entretenimento. Este estigma em torno de certas formas de produção cultural, como se eles fossem menos importantes, é prejudicial. De acordo com Piza, isso ocorre porque “cultura” é associada à intelectualidade inalcançável por grande parte da população, o que faz com que temam a cultura.

O autor comenta que os jornalistas têm a capacidade de pegar uma obra de sucesso na audiência e tratá-la de forma mais profunda, mostrando que há mais nela do que os consumidores percebem inicialmente. Também podem reportar temas considerados

complexos demais de uma maneira que o público compreenda: “Temas ditos eruditos podem ser tratados com leveza, sem populismo; e temas ditos de entretenimento podem ser tratados com sutileza, sem elitismo” (PIZA, 2011, p. 58). O que os veículos devem levar em conta na hora de selecionar o que será divulgado é seu leitor ou espectador. “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 de seu repertório” (PIZA, 2011, p. 47).

O equilíbrio entre assuntos nacionais e internacionais nas edições é mais uma dificuldade enfrentada pelos jornais. No mundo globalizado de hoje é importante ver que a cultura se interpenetra para se manter viva e ativa, portanto os fatos do exterior também têm relevância no país. No entanto, não podemos olhar para a cultura de fora e virar as costas para as obras produzidas aqui no Brasil, ou tratá-las com menos prestígio.

Um tema discutido por Daniel Piza sobre os jornais impressos que pode ser transferido para o telejornalismo é a diferença no tom e abordagem dos assuntos entre os cadernos culturais publicados diariamente e os suplementos especiais que saem semanalmente. Podemos estabelecer um paralelo dessas duas modalidades com os telejornais diários e os programas de nicho, respectivamente.

Nos segundos cadernos dos jornais as matérias são mais superficiais, valorizando as celebridades, e suas reportagens se tornam cada vez mais releases dos eventos. Essa abordagem se parece com aquela dada pelos telejornais diários, que ainda possuem mais uma desvantagem por não terem uma editoria cultural obrigatória todos os dias, como o impresso ou mesmo jornais online. Já os suplementos especiais do impresso ou as revistas especializadas tendem a trazer análises mais aprofundadas, tratando de temas ligados à erudição (PIZA, 2011, p. 53). Esse tratamento voltado para um público “iniciado” nos assuntos culturais é esperado pelos programas de televisão, especialmente sobre cultura, que têm este público alvo.

As reportagens veiculadas no jornalismo cultural, diferentemente das outras editorias, não são necessariamente ligadas ao calor dos fatos, à instantaneidade da cobertura noticiosa. Mesmo assim, essas reportagens estão vinculadas a temas factuais: “O jornalismo cultural é, antes de mais nada, jornalismo. Com isso prescinde de um vínculo com a atualidade” (LOPES; FREIRE, 2007, p. 6). A agenda cultural, falecimentos de personalidades importantes, datas comemorativas, são exemplos de ganchos que podem inspirar a produção de reportagens.

A Série *Corpos*, nosso objeto de estudo, teve suas quatro reportagens exibidas originalmente em 2014, nos dias 8, 15, 22 e 29 de abril, sendo a última data a comemoração do Dia Internacional da Dança. Podemos deduzir, então, que o gancho factual para a produção foi a comemoração desta efeméride.

Por ter suas análises voltadas para os meios impressos, Daniel Piza destaca a diferença destes da TV, por serem capazes de maior aprofundamento e argumentação (PIZA, 2011, p. 47). Mas precisamos pensar em maneiras que a TV possa tentar trabalhar com as questões culturais de forma crítica e profunda também, deixando de lado o preconceito em torno deste meio, considerado menos sério e equilibrado.

2.2. As possibilidades da crítica de arte no jornalismo

A crítica, como vimos, ocupa um espaço de destaque no jornalismo cultural, pois já teve papel importante na formação de gostos artísticos e, na contemporaneidade, encontra-se em crise em relação a seu espaço e função dentro do campo da arte. Um programa especializado que tem pretensão de realizar uma cobertura mais aprofundada sobre produções artísticas, como é o caso do *Starte*, encaminha as possibilidades críticas para um dos focos da análise. Por isso, é importante para nossa pesquisa pensar no contexto da crítica em que se insere o programa estudado.

No fim do século XIX e início do século XX, os ideais modernos de estabelecer uma autonomia do campo que permeavam as produções de arte influenciaram também a perspectiva do que seria a função dos críticos destas produções. A crítica se torna uma ponte, uma mediadora entre público e obra, “encarregando-se de garantir a comunicabilidade da experiência estética segundo determinados padrões, em tensão com a tendência também moderna de subjetivação do gosto” (FOLLAIN, 2016, p. 3).

A atividade crítica realizada no âmbito do jornalismo cultural nesse período se tornou um lugar de prestígio, e os críticos eram figuras com autoridade legitimadora das obras de arte sobre as quais escreviam. Desta forma, a crítica se estabeleceu “como farol orientador para o público, pois pretendia educar os gostos e nortear a opinião, e para o artista, notadamente aqueles mais jovens, que seriam guiados por valores e tendências estéticas” (SERELLE, 2012, p. 51).

Esta perspectiva crítica se apoia na ideia da obra de arte como um objeto opaco, que necessita de exercício interpretativo, “como uma espécie de mediação ou tradução, que transforma ‘o mesmo em outro código’, reativando o que seria expresso na obra e

procurando delimitar e propor o sentido que emerge de sua forma” (SERELLE, 2012, p. 52). Ao mesmo tempo, essa noção de crítica pretende inserir seus objetos analisados no contexto histórico de sua produção, estabelecendo relações com outras obras e estilos. Como aponta Serelle:

A ideia moderna de crítica é, portanto, ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva (NUNES, 2009). Retrospectiva porque atenta às perspectivas históricas e tons genéricos, buscando as condições sociais, estéticas e psicológicas que motivaram a produção artística; prospectiva porque oferece um sentido, uma chave de leitura para sua compreensão (SERELLE, 2012, p. 52).

Nesse momento a crítica se instaura no jornalismo cultural com duas funções essenciais, a judicativa e a interpretativa (SERELLE, 2012, p. 53). A primeira diz respeito ao papel avaliador da crítica, que se faz “a partir de determinada grade de valores relativamente estáveis, colocando-a em face da história de arte e das correntes coevas, em operação seletiva e hierarquizante” (SERELLE, 2012, p. 53). A segunda função serve como mediação entre obras e público e parte do pressuposto que a arte é um objeto “complexo e lacunar, para desentranhar dela sentidos, formulados numa escrita da compreensão, mediadora entre arte e público” (SERELLE, 2012, p. 53).

Na contemporaneidade, a crítica entra em crise quanto a sua função dentro do campo artístico, acompanhando as novas inquietações do próprio campo e das definições, ou indefinições, do que é arte contemporânea. Como assinala Follain, essa crise é consequência de tensões inerentes à modernidade, e se trata de um desequilíbrio, uma rearticulação das forças que demarcavam esta cultura. Surge então um novo quadro, no qual se problematiza a exterioridade em relação ao objeto, própria do ofício do crítico, colocando-se em dúvida a neutralidade do conhecimento do especialista (FOLLAIN, 2016, p. 9). Nas palavras da autora:

Em síntese, pode-se dizer que o mal-estar da crítica de arte, hoje, acompanha o mal-estar do próprio campo artístico em função da redefinição de suas relações com a cultura em geral, indissociável do declínio dos valores que deram sustentação ao ideal de autonomia. A crítica profissional se ressentida da relativização dos critérios de competência que põe em xeque a noção de autoria e, conseqüentemente a noção de obra, embaralhando os papéis do criador e do receptor (FOLLAIN, 2016, p. 12).

A crítica é vista, portanto, como um lugar obsoleto dentro do jornalismo cultural por alguns analistas, principalmente no que diz respeito aos produtos do entretenimento, baseando-se na antiga divisão entre o “erudito” e o “massivo”. Um dos fatores principais,

em que esta obsolescência se fundamenta, como indica Serelle (2012), é que a posição prestigiada e legitimadora da crítica enquanto mediadora da arte não se sustenta mais. Esse fator é desencadeado pela crise da atividade jornalística, a partir do novo paradigma criado com a emergência das mídias digitais, em que o “público converteu-se num híbrido de produtor e consumidor” (SERELLE, 2012, p. 54).

Nessa nova organização comunicacional, em específico no que diz respeito à cobertura de acontecimentos culturais, “proliferaram-se blogs e sites de críticos e comentadores de qualidades bastante diversas, reunindo desde jornalistas que migraram dos veículos tradicionais a adolescentes, que requerem e exercem seu direito de julgar e opinar, de forma extremamente impressionística, em consonância com o próprio ambiente subjetivista da rede” (SERELLE, 2012, p. 54). A qualidade da crítica veiculada nessa diversidade de meios parece, então, perder sua importância e a autoridade da figura do crítico passa para segundo plano, em um contexto que “valoriza mais o direito à expressão da impressão daquele que interage com o produto cultural do que o espaço demarcado por um olhar cultivado e especializado cuja avaliação obedece a critérios históricos” (SERELLE, 2012, p. 54).

Após analisarmos esse contexto da crítica de arte e sua presença no jornalismo, percebemos que, o programa *Starte*, em especial a *Série Corps*, apresenta uma cobertura analítica das produções artísticas ainda bastante alinhada com a perspectiva moderna da crítica. Ao fazer um panorama das produções de dança contemporânea a partir da reflexão sobre o trabalho de companhias brasileiras de destaque na atualidade, o programa se propõe a ser um mediador entre as obras e o público, tendo esse um conhecimento prévio sobre elas ou não.

As reportagens que compõem a *Série Corps* também apresentam possibilidades críticas enquanto registros de processos criativos. Elas podem, em um segundo momento, contribuir para o trabalho de outros críticos de arte que pretendam analisar as obras das companhias de dança contemporânea representadas.

A pesquisadora de crítica genética, Cecilia Almeida Salles (2010), analisa os usos de registros audiovisuais sobre produções cinematográficas, como extras de DVDs e *making ofs*, para conhecer novos aspectos destas obras e ampliar as discussões críticas a respeito delas. “Talvez possamos dizer que, para os interessados nesses percursos, de modo mais específico, esse material é uma expansão do território documentos de processos criativos (...). Esses registros propiciam, como vimos, a compreensão de determinado momento desse processo” (SALLES, 2010, p. 176). O mesmo pode ser dito

sobre documentos audiovisuais de outras formas de produção artística, além do cinema, como é o caso da dança para o objeto desta pesquisa.

O acesso às informações dos bastidores da criação abrem uma nova gama de possibilidades de análises para as obras em questão, além de instigarem indagações sobre os processos de criação artística em geral, dentro de cada forma específica de arte. Como esses registros audiovisuais muitas vezes mostram a contribuição de vários personagens envolvidos no processo de criação, podemos ter acesso a informações sobre a produção a partir de diferentes pontos de vista deste percurso, e assim “nos aproximar das questões que envolvem a singularidade desses profissionais em meio à coletividade do processo” (SALLES, 2010, p. 178).

As reportagens que compõem o *corpus* desta pesquisa podem ser classificadas, de acordo com a divisão proposta por Salles, como documentários do processo de produção, e não de criação. Os programas exibidos na televisão são produzidos posteriormente à estreia dos espetáculos comentados pelos coreógrafos e pela repórter, portanto, “são documentários sobre o processo de produção do filme e não o registro que resulta do acompanhamento da filmagem” (SALLES, 2010, p. 190), diferenciando-se, assim, de *making ofs*.

A reflexão posterior às obras nos dá acesso a partes do processo de tomada de decisão, “sem termos acesso, na maioria das vezes às alternativas, isto é, ao ambiente das incertezas tão marcante nos processos de criação” (SALLES, 2010, p. 179). No entanto, a posterioridade destes registros não diminui suas possíveis contribuições críticas, visto que a criação é um processo não linear e contínuo:

De modo mais aprofundado, recorro ao conceito de criação com o qual venho dialogando, que ressalta a continuidade com tendências. Se reconhecemos a continuidade do processo de criação de um diretor, ator ou montador, por exemplo, não tem um término, ou ponto final, quando o filme estreia. As reflexões posteriores a esse momento são inevitáveis, e parte integrante de suas buscas, que não cessam ou estão permanente em processo. Estou falando do tempo contínuo da criação (SALLES, 2010, p. 180).

O estudo de Salles se propõe a “apontar as possibilidades críticas e, mais ainda, oferecer uma perspectiva com processual para esse material (...) tratar esses registros como índices de um processo de criação” (SALLES, 2010, p. 185). A autora destaca como a disponibilidade destes documentos audiovisuais sobre os processos de criação possibilita ao espectador entrar em contato com novas camadas de significação das obras, “não como explicações, mas oferecendo maior complexidade” (SALLES, 2010, p. 198).

3. Discurso das mídias e narrativas audiovisuais

Para estabelecermos os parâmetros da análise discursiva a ser realizada sobre as reportagens que constituem a amostragem desta pesquisa utilizamos como referência as propostas de Patrick Charaudeau em seu livro *O discurso das mídias*.

O modelo de análise se baseia na concepção do ato comunicacional como uma troca entre a instância de produção e a instância de recepção, onde deve haver uma cointencionalidade para que o sentido se produza, pois o receptor precisa reconhecer a estruturação feita pelo produtor dos signos e formas da linguagem utilizada. Dessa forma, são instituídos três lugares de importância na máquina midiática: o lugar da produção, representado pelo produtor de informação; o lugar da recepção, representado pelo consumidor da informação; e o produto midiático (CHARAUDEAU, 2012).

A instância de produção envolve as práticas profissionais condicionadas pelas relações socioeconômicas da empresa midiática (espaço externo-externo) e as condições de produção da informação, onde são tomadas as decisões a respeito de como o produto será realizado (espaço externo-interno) de acordo com os efeitos que pretendem produzir no público. No entanto, o produtor “não tem garantia de que os efeitos pretendidos corresponderão àqueles realmente produzidos no receptor” (CHARAUDEAU, 2012, p. 26).

O lugar das condições de recepção é dividido em interno-externo e externo-externo. O primeiro é o espaço do receptor ideal, um leitor modelo imaginado pela instância produtora para ser o alvo do produto comunicacional. O segundo é o espaço do receptor real, público consumidor da informação que a interpreta conforme suas circunstâncias de leitura.

O lugar do produto midiático concretizado, objeto das análises realizadas nesta pesquisa, é o local onde o discurso está configurado como texto, verbal ou não. Como explicitado anteriormente, os sentidos pretendidos pelos produtores e os sentidos realmente produzidos nos receptores não são necessariamente coincidentes. Portanto, a análise do produto, no caso das reportagens televisivas, é um exame dos “possíveis interpretativos”, baseado no estudo das estruturas encontradas na amostragem e nos discursos de representação circulantes nas instâncias de produção e recepção.

As mídias são atuantes nas dinâmicas e na construção do espaço público, onde contribuem na constituição de discursos circulantes. Os discursos circulantes são as

somas dos enunciados que definem a sociedade e por meio dos quais os sujeitos de uma comunidade se reconhecem. Dentre as características do discurso circulante, ligadas às funções da representação, a que se relaciona com a nossa questão é sua função de regulação do cotidiano, que direciona os hábitos de certo grupo social, incluindo as formas de cultura consumidas por seus integrantes (CHARAUDEAU, 2012, p. 118).

Toda vez que capturamos a realidade ela passa pelo filtro de um ponto de vista particular, construindo um fragmento do real. Por isso, quando tentamos representar a realidade o que temos é um “real construído”. A notícia é uma forma de construção do acontecimento dentro de um contrato de comunicação midiático, e tal contrato institui um quadro de restrições dentro do qual ocorrerá a encenação da informação. O produtor joga com os elementos do contrato de acordo com a situação de comunicação e com os efeitos que pretende produzir, unindo o desafio da credibilidade e atraindo o público (CHARAUDEAU, 2012, p. 129).

O telejornalismo, por sua vez, parte do acontecimento para construir uma narrativa midiática. A televisão é um dispositivo que permite a narrativa tanto em simultaneidade, ou seja, construída ao mesmo tempo em que os eventos se desenrolam, quanto a narrativa após o acontecimento, na qual se operará a reconstituição dos fatos.

Em todas as reportagens de amostragem e na grande maioria das reportagens culturais, os eventos são narrados posteriormente, sendo utilizados então recursos de roteiro e montagem para reconstituir os acontecimentos, tornando-os inteligíveis ao espectador. A maioria dos acontecimentos relatados dentro da editoria de cultura são programados no calendário da vida social e esperados pelo público, mas alguns dos casos são inesperados, como a morte (CHARAUDEAU, 2012, p. 138). Essas narrativas possuem uma estrutura similar, típica do telejornalismo, mas também apresentam singularidades de acordo com a temática que representam.

As reportagens se utilizam do recurso de montagem para construir a narrativa audiovisual dos acontecimentos relatados. Elas unem fragmentos de filmagens das produções culturais abordadas em diversos ângulos e enquadramentos, com depoimentos para a câmera em primeiro plano, principalmente artistas e críticos de dança entrevistados pela repórter Bianca Ramoneda, e filmagens em locais o mais próximo possível do acontecimento (neste caso, a equipe de produção vai à sede de cada companhia de dança), e também utilizam bastante imagens de arquivo dos artistas e das produções, inclusive cenas de outras obras audiovisuais.

Arlindo Machado (2000) caracteriza o telejornal como uma “polifonia de vozes”, em que a notícia reconstrói o acontecimento a partir da combinação de diversos pontos de vista, envolvendo vários enunciadores, diferentes entonações e níveis de dramaticidade, sem que um se sobreponha ao outro, cabendo ao espectador interpretar sua versão dos fatos. Nessa forma narrativa o repórter enviado para cobrir o evento é apenas mais um enunciador, que contribui para a multiplicidade de vozes.

Em paralelo à ideia de polifonia encontramos o conceito de policromia proposto por Souza (2001). A autora argumenta que as imagens também possuem suas heterogeneidades na estrutura visual, no jogo entre os elementos da linguagem não verbal, o ângulo, as cores, detalhes, enquadramentos, representam diferentes perspectivas do objeto tratado: “Ao definir a policromia como rede de elementos visuais, implícitos ou silenciados, verifica-se que são esses os elementos que possibilitarão as diferentes interpretações do texto não verbal” (SOUZA, 2001, online).

Apesar das reportagens culturais levantadas possuírem uma multiplicidade de perspectivas visuais e aquelas apresentadas nas falas, elas são majoritariamente complementares, não conflitando as opiniões a respeito de uma produção artística. Poucos são os pontos de vista apresentados que se contradizem ou apontam lados divergentes a respeito do acontecimento abordado na reportagem de cultura.

A televisão é um dispositivo que mistura a linguagem verbal e a linguagem não verbal, em que imagem e fala estão “numa solidariedade tal, que não se saberia dizer de qual das duas depende a estruturação de sentido” (CHARAUDEAU, 2012, p. 109). Nesse jogo enunciativo a imagem tende para o sentimental e a palavra para o conceitual.

Muitas vezes a TV pode ser apenas ouvida sem prejuízo ao entendimento da informação transmitida, isso acontece porque a imagem está sendo descrita e explicada pela fala. As reportagens com temas culturais também utilizam imagens que complementam o sentido das palavras. Elas não representam o que está sendo descrito pela narração, mas mostram aspectos da produção cultural que muitas vezes são intraduzíveis no discurso verbal, e precisam de uma referência visual para melhor compreensão do espectador.

A Série Corpos faz amplo uso deste jogo enunciativo para construir uma concepção de dança contemporânea. As reportagens utilizam imagens que complementam o sentido das palavras, não apenas reiterando o discurso verbal, mas mostrando visualmente aspectos da produção cultural sendo abordada. Um bom exemplo dessa construção é a introdução das reportagens. O contato inicial do espectador com o

programa é por meio de uma montagem de clipes de espetáculos de dança acompanhados de trilha sonora musical e narração em off.

Os espectadores interpretam as imagens veiculadas na mídia televisiva ligando-as a outras referências visuais, por isso percebemos uma preocupação do Starte em criar um repertório visual de dança contemporânea. Como “a interpretação do visível é constantemente alimentada pela memória e pela experiência do receptor” (JOST, 2007, p. 100), a Série *Corpos* apresenta uma gama de espetáculos e coreografias que julga essenciais de serem conhecidos e auxiliam o telespectador na identificação de diferentes estilos de dança.

A televisão é uma mídia extremamente visual, no sentido em que busca informações imediatamente visualizáveis para comporem suas produções. Paradoxalmente, no jornalismo audiovisual as imagens são constantemente dependentes do texto verbal, escrito pelo redator de uma reportagem e lido em forma de narração em off. A redação e a leitura do texto inspiram o jornalista na abordagem do acontecimento, “é prática corrente que o texto seja escrito antes da montagem; assim o trabalho do montador não vai além de preenchimento do tempo de duração ocupado pela leitura do texto” (JOST, 2007, p. 103). Essa prática explica porque, frequentemente, a imagem apenas preenche a fala, e a edição pode utilizar imagens pouco informativas.

A imagem televisual das reportagens de cultura tem a função de designação, mostrando o mundo em sua realidade perceptiva (CHARAUDEAU, 2012, p. 225). Os produtos culturais são os “objetos mostrados”, criando um efeito de transparência, como se o espectador estivesse lá, em contato com a produção artística. Essa função está ligada ao efeito de autenticidade.

O telejornal só pode falar sobre aquilo que está mediado, só pode mostrar os fatos que forem capturados por suas câmeras e correspondentes, ou tenham testemunhas, leigas ou oficiais. O repórter não é apenas um observador, ele se torna parte da narrativa, o que confere maior realismo e credibilidade à reportagem. A presença da televisão no local e tempo do acontecimento é essencial para legitimar o discurso, e porque esta é a condição principal da sua enunciação.

Por este motivo, vemos em todas as reportagens a presença central da repórter Bianca Ramoneda nos espaços de criação próprios de cada companhia representada na Série *Corpos*, enquanto ela entrevista pessoalmente seus coreógrafos. Além disso, sua voz na narração em off de todos os programas é uma forma constante de lembrar o

espectador de sua presença e de seu testemunho das produções descritas e apresentadas imageticamente na tela, criando ainda um efeito de continuidade.

As informações apresentadas em um telejornal não podem ser inventadas, elas devem obedecer ao critério de credibilidade da instância midiática. Portanto, para produzir uma reportagem é preciso utilizar fontes de informação internas ou externas ao mundo das mídias. Pela classificação de Charaudeau (2012), as fontes internas às mídias podem ser do próprio organismo de produção (correspondentes, enviados especiais e arquivos próprios) ou de outros organismos (agências de informação e indústrias de serviços e outras mídias). As fontes externas podem ser institucionais (Estado-governo, administrações, organismos sociais, políticos e representantes sociais) ou não institucionais (testemunhas, especialistas ou representantes de corpos profissionais).

As fontes de informação mais utilizadas pelas reportagens da série analisada são as não institucionais externas à mídia, especialmente artistas e críticos de dança, que são classificados como especialistas por possuírem o saber especializado a respeito da produção cultural da qual participam. As entrevistas são o fio condutor da narrativa do programa e são gravadas em planos médios e fechados, com os sujeitos em cena identificados por nome e profissão, o que confere legitimidade e autoridade às fontes.

Temos assim, na relação estabelecida entre os circuitos de produção, recepção e a própria obra, uma espécie de contrato comunicacional baseado nas premissas e promessas do gênero jornalístico televisual, ainda que este esteja marcado, fortemente, pelas características narrativas tanto dos documentários, como de obras ficcionais. Ainda assim, trata-se de um pacto de leitura, entre criador e espectador, baseado em estratégias referencias visando criar um efeito de realidade (ou de real, de acordo com Barthes, 1988), em que para além das posições de autoria e leitura, como propostas por Charaudeau (2012), instaurem-se também, no plano discursivo, as funções de autor e leitor, a exemplo do que propõe Eco (1994).

Os processos de construção desse circuito comunicacional e as estratégias narrativas utilizadas nos discursos presentes nas reportagens da série *Corpos* serão analisados a seguir.

CAPÍTULO II – AS DANÇAS CONTEMPORÂNEAS DA SÉRIE CORPOS

É dança o que de bom se fez no passado, o que de bom se faz agora e o que de bom se fará no futuro, e será a dança aquilo que contribuir efetivamente, aquilo que se somar positivamente às experiências vividas por gerações de artistas que dedicaram suas resistências ao plantio e cultivo de uma arte cujos frutos surgem agora, não apenas nos nossos palcos, mas nas telas dos nossos cinemas e das nossas televisões, deixando de ser cultivado por uma pequena elite para se transformar no meio de entretenimento dos mais populares nas últimas décadas (FARO, 1986, p.130).

Dança contemporânea é um conceito bastante plural, que envolve múltiplas formas de expressão artística através do movimento de corpos no espaço. Portanto, não pretendemos escolher uma definição onde encaixássemos a dança apresentada nas reportagens da Série Corpos. De maneira oposta, através da análise da narrativa audiovisual de cada uma delas emergem concepções diversas de dança contemporânea, especialmente aquela produzida no Brasil.

1. Expressão da alma pelo movimento

O primeiro episódio da Série Corpos é composto por uma introdução de cerca de três minutos, seguida da vinheta de abertura do programa, e dois blocos de aproximadamente 10 minutos cada, separados por um intervalo comercial. Os dois blocos têm assuntos distintos e bem demarcados, sendo o primeiro um panorama sobre a dança contemporânea, seu surgimento e sua chegada ao Brasil, e o segundo sobre o coreógrafo e bailarino Lenny Dale.

O contato inicial do espectador com o programa é através da introdução do episódio, que consiste em uma montagem de clipes de espetáculos de dança acompanhados de trilha sonora musical e narração em off. Esta introdução, por sua vez, tem três momentos identificáveis. O primeiro em que não há narração, apenas imagens em movimento e música. O segundo, no qual a narração apresenta um conceito de dança enquanto forma de expressão que será adotado nesta série de reportagens. E por fim, no terceiro momento, a narração descreve a evolução da dança, do balé clássico até o surgimento da dança contemporânea, estabelecendo o tema que será desenvolvido com mais profundidade no primeiro bloco do episódio.

O primeiro episódio, especialmente sua introdução, fornece aos espectadores um repertório visual de dança que será usado como referência ao longo da série. A seleção

dos clipes aponta para a escolha de coreografias facilmente reconhecíveis por seu estilo, figurino, linguagem corporal, bailarinos que são personalidades importantes ou por representarem momentos marcantes da história da dança. Por exemplo, a primeira cena é a sequência de Gene Kelly cantando e dançando com seu guarda-chuva na canção título do musical "*Cantando na chuva*", grande sucesso dos anos 1950, que até hoje é lembrado pelo público.

Logo em seguida se inicia uma sequência ao som de Uakti, da trilha composta especialmente para o espetáculo *21* do Grupo Corpo que marca um momento de virada nas coreografias desta companhia brasileira. Os espetáculos que compõem esta parte da introdução não seguem uma ordem cronológica, nem estão organizados de acordo com seus estilos, mas formam um quadro heterogêneo, com coreografias que passam pelo clássico, o moderno e o contemporâneo, construindo um trajeto pela dança e seus diversos estilos.

No primeiro minuto não há nenhuma forma de discurso verbal. Toda a narrativa se constrói não-verbalmente, e podemos estabelecer uma relação entre a montagem audiovisual e a montagem coreográfica, já que uma preocupação clara na edição destas imagens é a dinâmica e o ritmo. A movimentação dos corpos em cena segue os compassos e acentos da trilha musical.

Dentre os espetáculos apresentados no primeiro momento da introdução (Figura 1, abaixo) podemos destacar: *Streams* (1970), primeiro espetáculo do coreógrafo afro-americano Alvin Ailey sem uma narrativa; *West Side Story* (1961), musical cuja cena de abertura integra passos de dança a movimentos do cotidiano; *Night Journey* (1947) e o solo *Lamentation* (1930), de Martha Graham, uma das precursoras da dança moderna nos Estados Unidos; *Alchemia* (2013), do grupo MOMIX, que mistura dança e ilusionismo em sua composição; *21* (1992), do Grupo Corpo; Fred Astaire, famoso ator e bailarino de filmes musicais, nos solos de sapateado "I won't dance", de *Roberta* (1935), e "One for my baby", de *The Sky's the Limit* (1943); *Nó* (2005), de Deborah Colker; e *La Bayadere* (1877), balé clássico coreografado originalmente por Marius Petipa. Além destes espetáculos, também temos alguns trechos de balé clássico, apresentados fora do contexto original do espetáculo, mas que são facilmente identificáveis por seus passos característicos, pelas sapatilhas de ponta e pelos tutus das bailarinas.

Figura 1: Clipes do primeiro momento da Introdução do primeiro episódio da Série Corpos.

No segundo momento da introdução a repórter Bianca Ramoneda começa a narração em off para apresentar a concepção de dança como forma de expressão que será construída pela série de reportagens. As imagens nessa parte da introdução continuam sem uma linearidade cronológica, mas ilustram o que está sendo dito no discurso verbal, reiterando as características descritas pela jornalista.

A dança é apresentada como uma forma de expressão artística que “traduz em movimentos nossa pulsão de vida”. A reportagem destaca a relação entre corpo e espaço que se estabelece nessa arte, especialmente as habilidades necessárias aos bailarinos,

protagonistas das imagens (figuras 2 a 6), que acompanham as palavras e demonstram através de sua fisicalidade, as qualidades elencadas pela narração:

Desenhar com o corpo no espaço, desafiando as leis da gravidade, mantendo o equilíbrio e a flexibilidade, a força e a delicadeza, e principalmente preenchendo cada gesto com a alma de seu intérprete exige dos bailarinos uma dedicação única, um embate com a passagem do tempo (trecho do primeiro episódio da Série *Corpos*).

Figura 2: “Desenhar com o corpo no espaço”.

Figura 3: “Desafiando as leis da gravidade”.

Figura 4: “Equilíbrio e flexibilidade”.

Figura 5: “Força e delicadeza”.

Figura 6: “Preenchendo cada gesto com a alma”.

A pergunta que finaliza essa parte da introdução faz um gancho para a discussão a que a série se propõe, a dança contemporânea. “O que a dança contemporânea oferece como possibilidade de expressão para os nossos dias?”, ou seja, quais as formas de se produzir dança no tempo presente e quais são as concepções de dança dos coreógrafos contemporâneos. Essa pergunta é acompanhada visualmente pelo espetáculo 21 do Grupo Corpo (figura 7), companhia de dança contemporânea brasileira considerada como representante do país internacionalmente.

Figura 7: Espetáculo 21 do Grupo Corpo no programa Starte.

O terceiro e último momento da introdução traz a evolução da dança desde o balé clássico até o surgimento do contemporâneo. As imagens se organizam de forma cronológica (figura 8), mostrando clipes de espetáculos que representam cada um dos estilos que foram surgindo ao longo do tempo. Nessa parte os clipes estão acompanhados de suas trilhas sonoras originais, mas editados de forma que as transições musicais sejam suaves e não abruptas.

Figura 8: Clipes de dança do terceiro momento da introdução da Série Corps, em ordem de apresentação.

As obras escolhidas nesse momento reiteram o objetivo de criar um repertório visual para o programa e seus espectadores, trazendo importantes personalidades do universo da dança, espetáculos marcantes da sua história que tiveram influência sobre bailarinos e coreógrafos, e exemplos de produções contemporâneas.

A sequência se inicia com *O lago dos cisnes* (1877), seguido por *Giselle* (1841), ambos balés clássicos de repertório (narram uma história) que continuam sendo dançados

atualmente por diversas companhias no mundo todo. A mudança de estilos e a quebra do paradigma clássico que se inicia no século 20 é marcado imagetivamente por *Night Journey* (1947), que aparece novamente reforçando a importância de Martha Graham e sua linguagem de movimento moderna. Logo depois temos Merce Cunningham em *Variations V* (1965), obra que exemplifica os experimentos deste coreógrafo com *intermedia* – a combinação de movimento e tecnologia. Pina Bausch, coreógrafa alemã que traz elementos expressivos de teatro para a dança, aparece pela primeira vez em ensaio, movimentando-se frente ao espelho. A seguir a reportagem traz um exemplo mais recente com *Chroma* (2006), de Wayne McGregor, coreografada para a tradicional companhia inglesa The Royal Ballet. Por fim, temos mais uma referência a Pina Bausch com imagens de sua *Sagração da primavera* (1975), em clipe retirado do documentário *Pina* (2011) de Wim Wenders.

A introdução do primeiro episódio é concluída com a apresentação do objetivo da Série Corpos: entender como se deu a transição do estilo de dança clássico ao contemporâneo. E para isso a narração e as imagens que a cobrem introduzem os entrevistados das reportagens “estudiosos da dança no Brasil” e os “coreógrafos que dirigem algumas das companhias mais importantes do país”. Finalmente, Bianca Ramoneda convida os espectadores a assistirem a produção: “É o que você vai acompanhar nessa série de quatro episódios que começa agora”, com a vinheta de abertura do programa.

O primeiro bloco do programa se inicia diretamente após a vinheta, com os entrevistados descrevendo o que é “dança contemporânea”. As entrevistas são gravadas em planos médios e fechados, e os sujeitos são identificados por nome e profissão, o que confere legitimidade às fontes, que neste caso são todas especialistas em alguma área da dança.

Helena Katz, professora e crítica de dança, começa conceituando a dança contemporânea como um estilo de dança que começou a se diferenciar do que já existia e se libertar de algumas convenções que as coreografias seguiam até então, como a relação intrínseca com a música e com uma história. Estes coreógrafos tinham como interesse “botar tudo em cima do corpo”, como explica Katz, fazer da dança a expressão dos pensamentos do corpo.

Em termos históricos, esse momento é marcado entre os anos 1950 e 1970 nos Estados Unidos, tanto por Katz quanto por Adriana Pavlova, jornalista e crítica de dança, que destaca Merce Cunningham como o primeiro personagem da dança contemporânea.

O bailarino e coreógrafo norte-americano propôs uma “dança independente de tudo aquilo que ela estava subordinada”, coloca Katz, e “que não tinha nenhuma ligação narrativa”, Pavlova complementa. Essa liberdade da dança com relação a um tema, uma música e até mesmo ao figurino, é apresentada como uma questão central para a dança contemporânea em oposição ao clássico.

Estas falas são acompanhadas pelas imagens das entrevistas intercaladas com imagens de Cunningham em *Variations V* (1965) e de sua companhia em *Roaratorio* (1983) e *Beach Birds for Camera* (1992). O primeiro é um marco da experimentação do uso de tecnologia interagindo com os movimentos do corpo, em que vemos telas de vídeo junto com os bailarinos. O segundo é uma coreografia com trilha de John Cage, na qual vemos os bailarinos com roupas cotidianas, que pouco parecem um figurino de espetáculo como era concebido até esta época, saltando e caminhando pelo palco. O último é uma adaptação de coreografia para palco em uma vídeo-dança.

Adriana Pavlova traz, então, uma figura europeia da mesma época, Pina Bausch. A coreógrafa alemã marca o fim do século 20, criando em seu grupo trabalhos que misturam dança e teatro, e mexem com o público que não conseguia distinguir exatamente o que estava assistindo. O trabalho da coreógrafa é ilustrado por sua imagem explorando a expressão corporal em frente ao espelho e por trechos de *Café Muller* (1978), espetáculo amplamente reconhecido em sua carreira.

Nesse momento, a repórter Bianca Ramoneda entra com a narração em off para mencionar o documentário *Pina* (2011), de Wim Wenders, que homenageia a coreógrafa com recriações de suas coreografias pelos bailarinos de sua companhia. A reportagem utiliza cenas do filme como referências visuais desta obra. A narração reitera que “as técnicas e concepções de Pina continuam impactantes e foram decisivas para a dança contemporânea”.

Mais uma concepção de dança contemporânea é apresentada em seguida por Pavlova, a de uma dança que é uma “mistura de diferentes escolas, diferentes técnicas, diferentes estéticas”. Nessa multiplicidade cabem inúmeras formas de expressão, no entanto o que elas têm em comum é a capacidade de instigar a reflexão e a conversa com outras linguagens.

Como exemplo dessa abertura para se apropriar de outras artes e linguagens a reportagem apresenta os grupos MOMIX e Pilobolus, “companhias que, misturando técnicas de dança com recursos típicos de entretenimento, criaram espetáculos ricos em efeitos visuais”, narra Ramoneda, que caracteriza este trabalho como uma ousadia. Os

trechos de espetáculos destas companhias ilustram o uso de tecnologia, objetos em cena e iluminação que as diferenciam de outros grupos.

Após apresentar algumas concepções de dança contemporânea e seu surgimento internacionalmente a primeira reportagem da Série Corpos se volta ao Brasil, para entender como esta forma de dança chegou ao território nacional. Iracity Cardoso, diretora artística do Balé da Cidade de São Paulo, relembra o espetáculo de moda Momento 68, que ao mesmo tempo tinha muita dança. A participação de diferentes coreógrafos dava um panorama de como a dança já fazia uma fusão entre tendências e técnicas variadas, como neoclássico, dança moderna e jazz.

Segundo Iracity, havia uma dificuldade grande em criar uma “continuidade das ações em dança”, até o surgimento do Ballet Stagium, em 1971. Conduzido por Décio Otero e Márka Gidali (figura 9), ele foi o primeiro grupo independente de São Paulo e buscava uma nova forma de se fazer dança.

Figura 9: Décio Otero e Márka Gidali do Ballet Stagium.

Em entrevista ao Starte, Márka relata a coragem em quebrar as convenções e deixar de lado os figurinos clássicos. Segundo a coreógrafa, o grupo começou a se tornar político, a trazer temas como liberdade e opressão que eram censurados em palavras, mas que em gesto “a censura achou que não precisava olhar porque era balé, era dança, era tudo muito leve, muito bonito”, descreve.

Este é o caso de *Kuarup, ou a questão do índio* (1977), espetáculo que se inspira no cotidiano de uma aldeia em sua movimentação e música, e critica a violência contra os indígenas na região norte do país. Na reportagem vemos cenas da coreografia que é um marco na história do Stagium, na qual os bailarinos dançam ora de macacões de operários verde e amarelos, ora com vestimentas típicas das tribos indígenas (figura 10).

Figura 10: Espetáculo *Kuarup* do Ballet Stagium.

A crítica Helena Katz analisa que o Stagium tinha um “pensamento moderno” cujo objetivo era criar dança para os brasileiros, mesmo aqueles que não conheciam dança, e difundir esta arte por todo o país. Como a crítica de dança aponta em seu livro *O Brasil descobre A DANÇA descobre o Brasil* (1994), “o trabalho pioneiro de Márka Gidali e Décio Otero alfabetizou toda uma geração brasileira em dança” (KATZ, 1994, p.18) e suas viagens e alcance nacional contribuíram para formar um novo público, e isso “fabricou um mercado para a dança profissional no Brasil” (KATZ, 1994, p.2).

Confirmando essa ideia da formação de um mercado brasileiro de dança, Bianca Ramoneda destaca o surgimento de grupos fora do Eixo Rio-São Paulo entre os anos 1970 e 1990. As imagens de espetáculos do Grupo Corpo, de Minas Gerais, corroboram este discurso. Iracema Cardoso acrescenta ainda o atual (na época da entrevista) aumento do apoio governamental e de instituições privadas que investem em programas de dança, quando comparado ao contexto dos anos 1970.

A reportagem menciona o Grupo Corpo como um exemplo bem-sucedido de dança brasileira reconhecida pela crítica e internacionalmente. Também são citados o grupo Quasar, de Goiânia, e a Lia Rodrigues Companhia de Danças, com sede no Complexo da Maré, no Rio de Janeiro, como possibilidades de “caminhos tão diferentes e tão fortes” para a dança contemporânea brasileira. Os trechos de espetáculos destas companhias ilustram suas diferentes linguagens de movimento.

O primeiro bloco se encerra com uma chamada para a homenagem a Lennie Dale, bailarino norte-americano que morreu há 20 anos da exibição da série, realizada no segundo bloco, após o intervalo comercial. A narração o caracteriza como uma personalidade ímpar e revolucionária para a dança no Brasil.

O segundo bloco se inicia com a narração de Bianca Ramoneda sobre o início da carreira de Lennie Dale, bailarino nascido em Nova York em 1934 e que foi estrela de

televisão no programa infantil Starline Kids. Mudou-se para o Rio de Janeiro onde, nos anos 1960, era figura de destaque por suas disputadas aulas de jazz.

Os entrevistados Ivaldo Bertazzo, Iraciry Cardoso e Deborah Colker comentam como a chegada do americano, com sua “liberdade andrógina”, tornou o jazz muito popular em um período no qual havia pouco investimento e possibilidades de produção limitadas para a dança. A imagem do bailarino com maquiagem e figurinos extravagantes (figura 11), rebolando no palco em suas aparições midiáticas, recuperadas de arquivo do Fantástico de 1973, reforçam esta liberdade que se tornou sua marca.

Figura 11: Lennie Dale no palco do Fantástico em 1973.

A reportagem nota, ainda, que Dale foi um dos criadores dos Dzi Croquettes, em 1972. O grupo atraiu grandes públicos no Brasil e no exterior durante quatro anos. A narração caracteriza o bailarino como transgressor, irreverente e com “profundo senso de profissionalismo”, e relembra sua morte há 20 anos da data de exibição da série, fazendo então uma homenagem.

A edição abre espaço para um clipe de Lennie dançando, e após alguns segundos a narração em off contextualiza a cena como uma apresentação no teatro Hebertot, em Paris, gravada no final de 1975, quando o bailarino tinha 41 anos (figura 12). O texto destaca que com esta idade muitos bailarinos começam a se aposentar, mas o americano ainda enfrentava os desafios da coreografia, como “cair de joelhos e se levantar em meia ponta”, descrevendo os movimentos executados no vídeo. A cena é originalmente de um documentário produzido pela NBR, emissora de televisão alemã, e foi inserida posteriormente no premiado filme Dzi Croquettes (2009), dos diretores Tatiana Issa e Rafael Alvarez, sobre a história do grupo.

Figura 12: Lennie Dale no Teatro Hebertot, em 1975.

A coreógrafa Deborah Colker exalta a genialidade de Lennie e a capacidade de modificar o mundo dos Dzi Croquettes que ultrapassa os limites do mundo da dança, comparando seu trabalho a outros ícones populares, como James Dean.

O programa introduz então um arquivo de entrevista concedida por Lennie Dale a Marília Gabriela, no programa TV Mulher, de 1974, na TV Globo. Nesta entrevista o bailarino conta sua trajetória desde a estreia na Broadway no espetáculo *West Side Story*, de onde saiu por se destacar demais do restante do corpo de baile. Em seguida ele foi para Londres e depois de ser convidado para dançar em *Cleópatra* (1963), e o coreógrafo principal ficar doente, acabou assumindo a coreografia do filme. Depois disso conheceu Carlos Machado e veio morar no Brasil.

Nelson Motta, jornalista, conta em entrevista ao Starte que conheceu Lennie no Beco das Garrafas, no Rio de Janeiro, fazendo shows em palcos pequenos, onde ele cantava, dançava e representava. Segundo Motta, o bailarino “inventou uma coreografia para Bossa Nova Jazzística” daquela região.

O jornalista destaca também a importância de Lennie para a cantora Elis Regina, sendo um mentor para seu jeito de cantar, gesticular e movimentar. Nelson Motta comenta sobre as contribuições do bailarino para além dança, na música popular brasileira nos anos 1960. A narração de Bianca Ramoneda complementa ainda que Lennie recebeu um convite para gravar seis discos com a gravadora Elenco, uma das mais importantes na época. Mas essa experiência musical só durou três anos, de 1964 a 1967.

O coreógrafo mineiro Rodrigo Pederneiras comenta seu fascínio com o trabalho de Lennie Dale, que segundo ele mexeu com várias formas de expressão artística, teatro, música, dança, e mostrou que “não tem que ser isso ou aquilo, tem que ser tudo junto”. O coreógrafo se diz deslumbrado pela novidade de diversos aspectos das produções:

maneira de se mover, os figurinos, a maneira de abordar temas, o suingue e a sensualidade.

A reportagem parte então para a discussão do rigoroso profissionalismo de Lennie Dale, que comandava uma aula de aquecimento, com duração mínima de duas horas, antes de cada espetáculo. Em suas coreografias de jazz ele trouxe influências de diversas tendências musicais. Entre suas criações estão coreografias para o bolero “Dois para lá dois para cá”, de João Bosco e Aldir Blanc, na voz de Elis Regina, “Relance” de Caetano Veloso e Pedro Novis, na voz de Gal Costa, “Ye-me-le” de Sérgio Mendes e a soul music do James Brown.

A narração conclui o programa dizendo que esse artista “competente e transgressor” se desviou dos padrões e influenciou a dança moderna e contemporânea feita no Brasil, e “deixou um legado nem sempre reconhecido, mas frequentemente reverenciado”.

O fim do programa faz uma chamada para o segundo episódio da Série Corps, que faz “um mergulho na obra da polêmica Deborah Colker”. Convidando os espectadores a assistirem na semana seguinte a reportagem sobre a coreógrafa carioca.

2. Irreverências no espaço cênico

A segunda reportagem da Série Corps apresenta a carioca Deborah Colker como uma coreógrafa ousada, capaz de fazer a ponte entre a dança contemporânea e o grande público. O episódio começa com cenas de ensaio na sede da companhia, onde pode-se notar peças que fazem parte do cenário de alguns espetáculos da companhia, como a parede de escalada vermelha e azul e a escadaria cinza, e a personalidade ativa da coreógrafa, sempre em movimento e de pé ao falar com a repórter e interagir com seus bailarinos. Percebemos então a importância do local de criação, pois a repórter visita o casarão da companhia no Rio de Janeiro e acompanha com equipe de filmagem momentos da criação do novo espetáculo.

Também na introdução vemos clipes de *Velox* (1995), *Rota* (1997) e *Casa* (1999), espetáculos que têm cenários facilmente reconhecíveis pelo uso incomum do espaço do palco, que caracteriza o trabalho desta companhia e que será mencionado mais tarde durante a entrevista. A narração destaca *Velox*, o único nomeado nesta parte como um marco do trabalho da companhia.

Após a vinheta de abertura, padrão em todos os episódios da série, o espectador assiste a alguns minutos o clímax do espetáculo *Velox* (figura 13), a impactante imagem dos bailarinos escalando a parede azul com círculo vermelho. Bianca Ramoneda inicia, então, sua narrativa enfatizando ousadia e subversão como as principais características dessa coreógrafa “polêmica”, que colocou seus bailarinos para dançar na vertical em parede de 7 metros na frente da qual é feita a entrevista com Deborah na sua sede (figura 14). A coreógrafa acentua durante a entrevista sua vontade de quebrar as regras e limites impostos a dança contemporânea, e a potência desta forma de arte em crescer no fazer sem empecilhos. Com gestos animados e tom de voz vibrante, ela diz: “Cadê essa caixa? Eu não quero. Dentro dela eu não vou entrar”.

Figura 13 *Velox* no programa Starte.

Figura 14 Deborah Colker em entrevista para Starte.

O diretor de arte Gringo Cardia, que trabalha com a companhia desde sua criação em 1994, é a única fonte entrevistada além de Deborah. Ele descreve o trabalho da parceira de criação “autoral”, ou seja, não se baseia em modelos pré-determinados. Segundo Cardia, Colker é “uma pessoa de vitalidade, energia”, qualidades reiteradas pelo texto da reportagem.

Um espetáculo que sintetiza bem o estilo de Deborah Colker é *Velox*, e por isso ainda é reconhecido pelo público, mesmo após 20 anos de sua estreia, e referenciado diversas vezes imagetivamente pela reportagem do Starte, que insere clipes de momentos marcantes da coreografia em sua montagem audiovisual. Nessa obra a coreógrafa não pretendia contar histórias, seu título significa veloz em latim e ela estabelece um diálogo entre os esportes e a dança.

Para Deborah, esses dois mundos compartilham as seguintes afinidades: energia, superação e determinação técnica, todas a partir do indivíduo que pratica estas atividades.

Figura 15: GC sobre cenas de Velox.

Visualmente o programa marca esses substantivos elencados pela entrevistada através de GC² sobre as cenas do espetáculo, onde os bailarinos se movimentam atleticamente, com figurino que remete a uniformes de times esportivos e em frente a uma parede que se assemelha as marcações de uma quadra poliesportiva (figura 15).

O processo criativo da coreógrafa começa pelo corpo que produz movimento, e sua relação com o espaço e o cotidiano. Segundo Deborah, “quanto mais técnica a gente tem para lidar com todos esses assuntos, mais a gente vai ter liberdade de se soltar e enlouquecer”. Ela acredita que a dança é uma forma de comunicação que tem o corpo como seu instrumento para expressar as ambições e emoções mais profundas, e uma forma de chamar atenção para o que está acontecendo no mundo e nela, enquanto sujeito, agora.

Ela descreve seu trabalho enquanto diretora de companhia de dança como discernir entre o que quer e o que não quer em um espetáculo, tendo que manter o foco no tema escolhido para cada obra. Nessa diferenciação, Deborah afirma saber com clareza o que não quer, e exige concentração e restrição de seus colaboradores ao assunto que estão tratando.

O uso inusitado do espaço do palco é uma das principais características do trabalho da companhia. Como podemos ver pelas imagens dos espetáculos utilizados na edição da reportagem (figura 16), os cenários criados têm bastante importância para as

² GC: Gerador de caracteres, é usado para inserir informação escrita sobre a imagem, por exemplo, para identificar quem aparece na tela.

criações da coreógrafa e estão intimamente ligados aos movimentos corporais dos bailarinos que precisam ocupar este espaço. Em *Nó* (2005), eles interagem com cordas penduradas do teto no primeiro ato e com um cubo transparente, como um aquário gigante. *Casa* (1999), como o próprio título indica, tem como cenário uma estrutura que remonta cômodos de uma casa. Em *Cruel* (2008), dançam com facas sobre uma mesa de madeira móvel, e em *Tatyana* (2011), uma estrutura metálica em forma de árvore ocupa o centro palco.

Figura 16: Cenários dos espetáculos *Nó* (2005), *Casa* (1999), *Cruel* (2008) e *Tatyana* (2011).

Os desafios e possibilidades físicas desse espaço são explorados pela coreógrafa na construção de sua dança. Ela descreve o processo de desenvolvimento espacial de um espetáculo para o outro, primeiro pela afirmação do plano vertical em *Velox*, e depois colocando este plano em movimento, com a roda giratória em *Rota*. Em seguida surgiu a inquietação com o plano horizontal, então, em *4 por 4* (2002), ela procura formas de interferir neste plano, com vasos no chão que refletem a restrição como uma questão que afeta os seres humanos coexistindo nas cidades.

Figura 17: Espetáculo *4 por 4* (2002).

Bianca Ramoneda indaga a Deborah Colker sobre os corpos que interpretam suas coreografias, como eles se formam e se preparam para os desafios de cada trabalho e as subversões propostas no palco. A coreógrafa trabalha apenas com jovens, pois esses corpos possuem possibilidades e energia para aguentar a rotina da companhia. Eles fazem aula de balé clássico e de dança contemporânea todos os dias, que de acordo com Deborah são fundamentais e se completam. Nas imagens, vemos os bailarinos na sede da companhia durante as aulas, no balé de pé com sapatilhas de meia ponta, praticando saltos e giros com a leveza e verticalidade características desta técnica, e no contemporâneo no chão, descalços ou de meias.

O trabalho muscular, de articulação e de ossos é destacado por ela como parte integrada à dança e não separada, como na malhação, pois o corpo precisa estar preparado para todas as informações que vai receber e lidar com os opostos demandados na prática: “Você precisa ter músculo, mas você precisa ter um corpo flexível, inteligente, que ele tem que ser muito delicado e forte. Muito vigoroso e fluido. Muito intenso e muito macio. Dinâmico, pá pá pá velocidade, e ao mesmo tempo ele tem que ser suave”. Sobre esta fala se sobrepõem as cenas de ensaio do novo espetáculo, onde os bailarinos se alongam em conjunto no solo e depois em duos praticam parte da coreografia, com piruetas e o homem levantando a mulher, e fazendo movimentos com contrapeso.

Figura 18: Ensaio na sede da Cia. Deborah Colker.

Um dos pilares da carreira da coreógrafa é o seu trajeto por diversos conhecimentos, como narra a repórter, “ela estudou piano até os 16 anos. Foi atleta da seleção carioca de vôlei na juventude. E depois foi estudar psicologia”. Nas imagens vemos Deborah tocar piano com desenvoltura, e ela revela que quase escolheu seguir a profissão de pianista. Este caminho foi construído naturalmente, não como uma escolha consciente, e traduz a forma como conduz a companhia. “Esse encontro desses conhecimentos todos, pessoas que eu encontrei que foram fundamentais, mestres, que estão comigo, dentro de mim até hoje”.

Na chamada para o segundo bloco, a narração em off destaca o trabalho de Deborah Colker em outros meios, como sua coreografia para escolas de samba e o sucesso estrondoso de *Ovo*, espetáculo criado para o Circo de Soleil que vai ficar 15 anos em cartaz. A reportagem volta do intervalo comercial retomando a trajetória da Companhia de Dança Deborah Colker, que completou 20 anos em 2013 e neste período produziu dez espetáculos diferentes, todos com a presença da coreógrafa em cena, dançando.

A narrativa reforça novamente a ousadia das montagens no que diz respeito ao cenário, uma marca de seu trabalho. As cenas de *Rota* (1997), com uma roda giratória no centro do palco onde vemos um close de Deborah, acompanham a narração em off (figura 19). “A dança contemporânea ela fala de peso, de volume, de geometria, de matemática, de equilíbrio e desequilíbrio, de gravidade, de lidar e de modificar, e de criar novas perspectivas, novos pontos de vista para lidar com essas leis e com essas questões”, Deborah descreve como encontrou a sua concepção de dança contemporânea.

Figura 19: Rota no programa Starte.

Gringo Cardia, diretor artístico, destaca que Deborah afronta regras e trabalha muito tempo em seu conceito de espetáculo de dança, e se comunica com o público porque este percebe sua tentativa de contar histórias de uma maneira diferente. A coreógrafa completa ainda que acredita no poder comunicacional da dança e sua capacidade de se relacionar com tantas outras linguagens, como literatura, cinema, fotografia ou música.

As personalidades que Deborah cita como influências são indicativas de sua diversidade criativa e sua ponte com a cultura pop e o grande público. Garrincha, Bruce Lee, Fred Astaire, Lennie Dale e Michael Jackson, que ela destaca como um ídolo. Todos aparecem no vídeo, com uma pausa entre cada nome para que o espectador possa fruir de cada imagem e ter o repertório de como cada um deles se movimentava.

Essa conexão com o povo também está presente quando ela aponta o movimento do passinho no Rio de Janeiro, como algo que a surpreende e é genial pela mistura de ritmos e estilos. A reportagem faz, então, uma montagem com clipes de jovens cariocas, na maioria meninos negros, participando da batalha do passinho enquanto Deborah descreve sua opinião sobre esta forma de movimentar o corpo. “É frevo? Não, é break. É charme, é hip hop. É samba! Caramba é samba de roda. Não, é samba rápido, samba da avenida. Não... gente isso é charme anos 80, ou suingue. Cara... que liquidificador é esse?!”. Mas ao mesmo tempo em que se diz arrebatada pelo passinho, ela acrescenta que isso não significa que ela o levará para dentro da companhia.

A repórter Bianca Ramoneda descreve também o trabalho de Deborah Colker além das produções de sua companhia de dança contemporânea. Ela coreografou a comissão de frente da escola de samba Imperatriz Leopoldinense, que teve Zico e o mundo do futebol como enredo para o desfile de 2014 no Rio de Janeiro, sendo esta a sexta vez que apresentou seu trabalho na Marquês de Sapucaí. Como podemos ver na

edição das imagens, a coreógrafa acompanhou o desfile e os movimentos do esporte influenciam sua coreografia.

Em 2007 ela foi a primeira mulher a criar e dirigir um espetáculo para o Circo de Soleil. A superprodução *Ovo* é uma alegoria sobre o mundo dos insetos, com música regional brasileira e 53 artistas, que circula o mundo e deve ficar em cartaz durante 15 anos. Visualmente o espetáculo é bastante colorido e com muitos objetos de cena que possibilitam o aproveitamento do espaço de diversas maneiras, o que vai de encontro com a linguagem artística de Deborah Colker.

Por fim, a reportagem explora a mais recente criação da companhia de dança Deborah Colker, o balé inspirado na história da Belle de Jour, livro escrito pelo francês Joseph Kessel, em 1928, e adaptado pelo cineasta espanhol Luís Buñuel em 1967. Na montagem audiovisual, Starte utiliza cenas do filme para apresentar a personagem principal, Severine, interpretada por Catherine Deneuve, “uma mulher rica, casada com um homem bonito, bem-sucedido, mas que durante as tardes sai de casa para experimentar as emoções de viver como prostituta.”.

Deborah descreve o tema da Bela da Tarde como um instinto, o fascínio sobre o submundo, pelo que “não está na trilha do trem, não está no que a gente diz que são a moral e bons costumes, o que deve ser feito”. Ela se diz atraída por personagens e histórias que fogem de um caminho delimitado pelas convenções sociais.

A coreógrafa revela seu fascínio por Severine e sua narrativa que é familiar, pois é humano ter aparentemente tudo e sentir falta de algo, e perceber que ninguém é normal. Esta personagem atende ao chamado do instinto e experimenta o submundo que intriga a coreógrafa. Através do movimento ela pretende investigar as inquietações de alguém que vive em um “mundo que é seu, que te afirma, que é tão perfeito, tão adequado, mas você tem um vazio existencial”, como ela mesma descreve. Em cena, vemos parte do ensaio desta coreografia, que tem muitos duos, uma forma de explorar a relação entre homem e mulher que está no centro da narrativa em que ela se inspira. As bailarinas aparecem de sapatilha de ponta, comum no balé clássico, mas não no contemporâneo, mais uma vez um esforço da coreógrafa em romper os limites impostos a cada estilo de dança.

O episódio é concluído com a retomada da faceta polêmica de Deborah Colker, que “adora uma boa briga”. A coreógrafa define dança contemporânea como “a dança que a gente faz agora”, uma afirmação de quem se é e uma forma de se comunicar com o mundo. Ela defende a possibilidade de cada dançarino encontrar sua própria forma de se

movimentar, “escolhendo tirar sapatilha, botar sapatilha, contar a história, não contar história”, mas sempre em conexão com o mais profundo de sua personalidade.

O gancho para o terceiro episódio é feito através de um trecho de entrevista com Ivaldo Bertazzo. O coreógrafo define seu trabalho: “Eu sou um artista de trás do palco. Então, muito cedo, eu comecei a me construir caminhos para a coreografia, para o professor de dança”.

3. Qualquer um pode dançar

Qualquer pessoa pode dançar. Esta é a frase que a terceira reportagem da Série Corpos escolhe para definir a concepção de dança de Ivaldo Bertazzo logo em sua introdução. Nas imagens dos espetáculos escolhidas pela edição audiovisual vemos gente de gêneros, etnias e tipos físicos diversos compartilhando o palco, ilustrando o cidadão dançante que está no centro das teorias criadas pelo coreógrafo paulista. A narração e o vídeo destacam também o espaço de trabalho do artista, que apresenta sua escola do movimento à repórter. A introdução do programa se encerra com a menção aos espetáculos realizados com os jovens das periferias do Rio de Janeiro e de São Paulo, caracterizados como um “impressionante e respeitado trabalho de resgate social”.

Figura 20: Introdução da terceira reportagem.

Reafirmando a ampla participação de pessoas diferentes nas criações de Bertazzo, a narrativa audiovisual se inicia após a vinheta de abertura da série com imagens de espetáculos envolvendo um grande número de bailarinos (figura 21). A repórter caracteriza estas cenas de obras dirigidas por Ivaldo Bertazzo como impressionantes e acrescenta que “trabalhar com tanta gente em cena é uma ousadia”, especialmente porque o corpo de baile destas coreografias não é formado por profissionais.

Figura 21: Cena de Samwaad (2004), com palco cheio de bailarinos.

O primeiro especialista entrevistado pelo programa é Dráuzio Varella, que à primeira vista parece deslocado, pois é reconhecido por seu trabalho com medicina. Mas o médico colaborou com Bertazzo no desenvolvimento de seus projetos sociais em comunidades da periferia, e pôde testemunhar pessoalmente o processo criativo, o que lhe confere grau de autoridade sobre o assunto, além de acompanhar os espetáculos do coreógrafo da plateia a mais de 20 anos.

Ele corrobora a ideia de que a parte mais importante do trabalho deste coreógrafo é a desmitificação da dança e sua capacidade de alfabetizar leigos nesta linguagem artística. Enquanto colaborador e espectador das obras, o médico se diz emocionado ao ver as crianças reunidas na montagem dos espetáculos e treinadas de tal forma que conseguem “fazer um espetáculo de balé maravilhoso, mas que não fica devendo nada em relação a espetáculos profissionais que já tinha visto”.

A longa carreira no mundo da dança envolve diferentes funções como diretor, empreendedor cultural e principalmente educador. Nos anos 1970, Ivaldo criou sua Escola do Movimento em São Paulo, onde desenvolve o Método Bertazzo de Reeducação Postural. O prédio amplo e bem equipado está decorado com lembranças trazidas das

várias viagens pelo mundo, especialmente a Ásia, onde o coreógrafo buscou inspirações na cultura gestual. Seu objetivo é reeducar o movimento e a postura para que os gestos de cada pessoa sejam uma expressão de sua individualidade. As filmagens acompanham sua atuação como professor na sala de aula, onde se apresenta como uma liderança energética (figura 22), e os detalhes do espaço de trabalho.

Figura 22: Ivaldo dando aula na Escola do Movimento.

Os cursos promovidos para professores e terapeutas corporais são muito disputados e alguns alunos acompanham Bertazzo a mais de 30 anos. A reportagem mostra, então, os livros Espaço e Corpo, Cérebro Ativo e Corpo Vivo, onde o educador registrou suas teorias e conhecimentos acumulados em tanto tempo de experiência, e que são utilizados por leigos e profissionais para aplicar as técnicas criadas por ele.

Ivaldo começou sua trajetória na dança aos 16 anos, e escolheu neste caminho não atuar apenas como bailarino, e ir além do trabalho de coreógrafo, para se dedicar a pesquisa mais ampla sobre consciência corporal, as possibilidades do movimento e do gesto. Quando questionado pela repórter durante entrevista ao *Starte* o porquê desta decisão, ele responde que desde muito cedo percebeu que seu lugar era nos bastidores, ao invés de estar no centro do palco.

Ele destaca como um ídolo o russo Nureyev, e afirma que observar grandes ícones de companhias de dança despertou nele o desejo de se transformar nesse grande bailarino. Essa vontade o impulsionou e mobilizou, tornando-se uma meta a alcançar que ele compara com a prática de esportes. No entanto, apesar de gostar de dançar, suas experiências mais marcantes foram quando começou a ensinar. “Então, muito cedo, eu

comecei a construir caminhos para coreografia, para o professor de dança”, comenta Bertazzo, que se considera um “artista de trás do palco”.

A carreira até se tornar um mestre para outros profissionais do universo da dança foi influenciada por ensinamentos recebidos de seus mestres. Ivaldo Bertazzo destaca três personagens de diferentes escolas de movimento que deixaram uma herança em sua vida: Máríka Gidali, Ruth Rachou e Klauss Vianna (figura 23).

Figura 23: Marika Gidali, Ruth Rachou e Klauss Vianna.

Ele se refere a Máríka, do Balé Stagium, e que aparece na primeira reportagem da Série Corpos, como uma mestra que lhe conduziu por um cotidiano disciplinado com rigor por vir de uma escola clássica. “Ela exigia que eu não desconcentrasse, que eu tivesse cada dia ganhando mais um passo”, relembra. Também nas décadas de 1960 e 1970 Ruth Rachou, precursora da dança moderna em São Paulo, trazia dos Estados Unidos a história dos grandes construtores deste estilo, como Martha Graham, Merce Cunningham e José Limon. O contato com estas linguagens de movimento foi marcante para o coreógrafo. E, no Rio de Janeiro, Ivaldo conhece Klauss Vianna, que segundo ele “era a descoberta da articulação do gesto próprio”, princípios fundamentais em sua escola de movimento.

Bianca Ramoneda pergunta, então, sobre Pina Bausch, figura importante da dança contemporânea internacional que também tem destaque na primeira reportagem da série. Ivaldo observa que a alemã traz a possibilidade da expressão individual do dançarino, em uma importante fusão da liberdade e com o seu conhecimento de movimento, que ele considera “enlouquecedor”. “Décadas após as duas guerras onde a solidão do homem extrema, então ela tira das entranhas sua *Sagração da primavera*, seu *Café Muller*”, ele avalia que este legado é histórico e ainda servirá como um modelo por alguns séculos.

A repórter aproveita a ponte com o trabalho de Pina para lembrar o documentário de Wim Wenders, no qual os bailarinos homenageiam a coreógrafa dançando no contexto cotidiano na cidade, e a reportagem edita cenas do filme para

ilustrar os momentos mencionados no texto. Ela liga o trabalho de Pina com movimentos que surgem do repertório pessoal de cada intérprete à linha de criação de Ivaldo, especialmente no projeto Cidadão Dançante.

Essa proposta de trabalho surge porque Ivaldo percebeu que não haviam expressões de amadores na dança como existiam em outras manifestações artísticas, como na pintura, no coral cantando, nas quais um cidadão que não tem formação em uma escola exercia essa experiência. Por reconhecer na cultura a “função de fazer transcender esse cotidiano do aqui agora”, ele decidiu criar uma técnica específica, uma escola de movimento para o cidadão comum.

“Você não pode exigir, de alguém que nunca fez balé, que inicie aos 30 anos o estudo do balé para levá-lo como expressão dançante profissional”, explica o coreógrafo. Por este motivo ele dedicou dez anos de trabalho ao que chama de “funilaria do gesto”. Anualmente ele criava um espetáculo com pessoas comuns, de diferentes profissões e classes sociais, que funcionavam “como na escola de samba, vem quem quer, desde que tenha tempo para ensaio”.

Essa experiência construiu uma escola, e segundo Ivaldo, criou uma identidade ao movimento dos cidadãos, que investiam meses ensaiando, com expressões muito variadas, que ele atribui à multiplicidade do corpo brasileiro. Ele define o processo criativo deste projeto como a “diversidade de corpos e de expressões procurando, sim, uma uniformidade”, que lhe permitiu construir a linguagem de reeducação do movimento.

Bianca Ramoneda aproveita o assunto da diversidade dos corpos para indagar ao pesquisador viajante, que agrega influências de culturas e memórias corporais distintas, se existe um corpo genuinamente brasileiro. A edição do vídeo utiliza imagens de pessoas anônimas, de corpos diferentes, circulando pelo espaço urbano e pela praia para ilustrar a pergunta e reforçar imagetivamente a ideia de multiplicidade corporal no Brasil.

Ivaldo acredita que existe uma identidade corporal brasileira “no que se refere ao gingado” e na capacidade de “absorção de diferentes ritmos”. No entanto, ele afirma que o corpo brasileiro possui dificuldade de coordenação, e é no futebol que ele “encontra sua soberania de coordenação” com excelência. Imagens de arquivo de jogadores em campo, do passado e do presente, ocupam a tela para apresentar ao espectador a forma de movimentação a que ele se refere.

O coreógrafo e pesquisador do movimento afirma, ainda, que deveria haver um estudo sobre a ginga no futebol brasileiro, em atletas como Garrincha ou Pelé, para descobrir como esse “padrão” existe nos corpos, usar isso a favor dos cidadãos e não

permitir que esta herança desapareça. Sobre Garrincha, em particular, ele comenta que o fato do jogador ter cada perna rodada para uma direção oposta, criando uma assimetria, exigiu que ele desenvolvesse mais controle sobre sua estrutura corporal. Esse é um exemplo de “deformidade organizada”.

O segundo bloco da reportagem da Série *Corpos* aborda principalmente o projeto Dança Comunidade, iniciado no Complexo da Maré em 1999 e continuado em comunidades na periferia de São Paulo. O tema é tratado pelo viés do mentor que influenciou a vida dos jovens de periferia e o projeto é apontado como forma de inclusão social.

Imagetivamente, essa parte da reportagem conta com a edição de clipes do documentário *A alma da gente* (2013, Brasil), de Helena Solberg e David Meyer, que acompanha o trabalho de Ivaldo Bertazzo neste contexto, principalmente sua relação com os alunos/bailarinos. Vemos um professor exigente e vibrante, assertivo na fala e nos movimentos que usa para demonstrar os exercícios propostos, e muito concentrado na observação dos alunos. Um exemplo desse comportamento é quando uma garota para no meio da movimentação, e Bertazzo exclama: “Por que que você fez essa cara? Estava bom!”, e continua contando o ritmo com palmas quando ela volta a se movimentar no centro de uma roda (figura 24).

Figura 24: Cenas do documentário *A alma da gente* no Starte.

Recontando suas experiências com o projeto socioeducativo, Ivaldo aparenta espanto ao notar que quando começou os adolescentes desconheciam Caetano Veloso. “Não estou falando de Dorival Caymmi, né!”, ele fala para demonstrar que não considera que conhecer o músico tropicalista exija um grau tão alto de erudição, e está mais próximo da cultura popular.

Esse exemplo serve como introdução para sua vontade, ao implantar o projeto junto a escolas públicas do Rio de Janeiro que atendiam a região da Maré, de fortalecer o lado cognitivo dos jovens. Ele pretendia desenvolver “raciocínios de profundidade, de dimensão, de espaço, de tempo” através do gesto, que acredita ser fundamental. Acrescenta também que não mostravam esse jovem participante do projeto como representante da periferia, mas que esta oportunidade abria portas para ele e “o detém do seu lado por um aprendizado”. Ele cita o aumento no índice do estudo de música e surgimento de orquestras, como a de Heliópolis, como experiências similares à sua.

O resultado apontado por Ivaldo Bertazzo é a organização motora e discursiva desses jovens, o que contribui para que eles sejam mais bem-sucedidos em sua inclusão na sociedade e no mercado de trabalho. Como mentor, ele recorda que às vezes um dos dançarinos dizia que se eu fosse pedir emprego daria um endereço na Tijuca, onde tinha parentes, ao invés de dizer o endereço na Maré. Então ele avalia que “depois com a linguagem bem construída e o gesto organizado”, seria mais fácil o RH de uma empresa contratá-lo, “esquecendo se ele é da Maré ou da Cidade Tiradentes em São Paulo”.

Dráuzio Varella acredita que o esforço de levar os meninos e meninas das comunidades para o palco e montar um espetáculo de dança é um dos aspectos mais importantes do trabalho de Ivaldo Bertazzo. Mostrar que se consegue criar um corpo de baile com essas crianças e adolescentes, que “não teriam acesso de forma nenhuma a esse tipo de arte”, tem um grande valor simbólico na opinião do médico, “não só do ponto de vista social do que aquilo representa na comunidade, mas o que aquilo representa para aquelas crianças”. Ele analisa que os aplausos emocionados da plateia ao final de cada apresentação despertam “o brilho no olho” dos bailarinos, que têm a experiência inédita de serem aplaudidos, pois “nunca tiveram esse tipo de reforço positivo”.

O roteiro do espetáculo *Dança das Marés* (2002) foi escrito por Dráuzio a partir dos depoimentos colhidos dos jovens do Complexo da Maré e formatados para estruturar a produção, não para ser repetido em cena pelos bailarinos. “Cada um ia dizendo como era, o que ele pensava, o que tinha acontecido com ele quando deixou de ser criança e agora começava na vida adulta”, conta o médico sobre o processo de criação. Segundo ele seu papel foi apenas de ordenar as histórias que lhe foram contadas.

Na edição da reportagem é utilizado um trecho de depoimento de uma das jovens que participou do Dança Comunidade, retirado do documentário *A alma da gente*. “Sabem qual o meu maior desafio? Meu maior desafio é voltar da escola toda noite. Para

chegar em casa eu sou obrigada a atravessar a fronteira que separa as duas facções”, fala a menina em primeiro plano de frente para a câmera.

A maioria desses jovens, no entanto, não tem como objetivo construir uma carreira profissional na dança, como bailarinos ou coreógrafos. A repórter apresenta, então, a concepção da dança como um “instrumento de percepção da sua própria capacidade de expressão”, não apenas com o objetivo de criar espetáculos, mas como “instrumento de percepção da vida”.

Ivaldo retoma a ideia apresentada anteriormente de que a dança auxilia no preparo do cidadão para conviver em sociedade, e em sua inclusão no mercado de trabalho. Mais uma vez observamos seu papel de mentor que exige disciplina no trabalho cotidiano para que os jovens aprendam “o que é trabalhar em equipe e entrar no mercado competitivo”. Para ele, o ensino da dança não deve ser apenas para “encontrar sua liberdade de alma e de ser humano”, mas também ensinar “o que significa somar progressivamente as conquistas profissionais”, o que considera muito difícil.

Algumas características marcantes na trajetória de Ivaldo Bertazzo, que já foram mencionadas anteriormente, são suas viagens por diversos países, especialmente na Ásia, e sua disposição em aprender linguagens corporais e danças de várias culturas. A reportagem retoma alguns momentos marcantes das coreografias criadas por ele, destacando, principalmente, a mistura desses elementos multiculturais, tanto na fala do entrevistado quando nas imagens dos espetáculos que ele descreve.

O primeiro momento mencionado pelo coreógrafo é quando ele levou a dança indiana para os jovens de periferia, e foi mal compreendido por este projeto, que alguns entenderam como uma tentativa de transformá-los “em seguidores de Krishina ou... numa outra etnia”. No processo de criação de *Samwaad – Rua do encontro* (2004), foi construída uma trilha sonora com sambistas, percussionistas de escola de samba e músicos indianos. Ivaldo afirma que a obra se torna um clássico por possuir o confronto “desse corpo brasileiro, jovem, caboclo, nordestino”, com a dança indiana, sem perder sua “identidade brasileira” (figura 25).

Figura 25: cena de Samwaad - Rua do encontro (2004).

A linguagem da África do Sul serviu como inspiração para *Milágrimas* (2005), “porque o canto deles é atonal e todos os fonemas organizam”, segundo o coreógrafo, no sentido que os fonemas do canto zulu organizam os músculos faciais na fala. Ele diz que, ao falar, o brasileiro usa muitas vogais abertas, o que não organiza a face. Portanto os bailarinos cantam em zulu nesse espetáculo, em um exercício fonético que causava estranhamento no público à primeira vista (figura 26).

Figura 26: Cena de *Milágrimas* onde os bailarinos cantam em zulu.

O auge dessa exploração e mistura com outras culturas é *Mar de gente* (2007), no qual Ivaldo utiliza linguagens da Europa central e dança cossaca para compor a coreografia (figura 27). Segundo o coreógrafo, “o brasileiro luta com o Equador”, com coxas grossa e movimentos pesados. “As danças são bonitas e sensuais, mas para baixo no sentido de ginga”, descreve.

Já o povo russo, polaco e romeno, que usou como inspiração, “dança com fogo nos pés”, e os bailarinos conseguiram adquirir estas qualidades através do processo de montagem do espetáculo.

Figura 27: Espetáculo *Mar de Gente* (2007).

Dessa forma, as experiências multiculturais propostas por Ivaldo nessas produções não pretendiam negar a cultura nacional, mas eram “exercícios de complementar o que nossa cultura não possui”, na definição do próprio coreógrafo. “Os corpos sempre se manifestaram como corpos brasileiros. Nunca houve o risco de ninguém virar indiano, romeno, ou africano do sul”, ele brinca durante entrevista ao *Starte*.

A conclusão da reportagem retoma através da narração em off os principais temas do programa, a partir da listagem das diferentes funções exercidas por Ivaldo Bertazzo ao longo de sua carreira em dança contemporânea no Brasil. Primeiro como mestre “da disciplina do movimento e da reeducação da postura”. Depois como um “idealista que faz um trabalho de resgate social através da dança”. E por fim como coreógrafo, destacando a filosofia que perpassa todos os projetos dos quais fez parte, “todo mundo, não importa se mais jovem, mais maduro, mais magro, mais gordo, pode dançar”.

A frase que encerra o terceiro programa da Série Corpos é uma fala do próprio Ivaldo Bertazzo que sintetiza a sua concepção de dança. “O movimento é uma ferramenta de expressão humana que não cessa e que te mantém em estado de vida. ”

4. Fusão entre o clássico e o popular

Logo no início do último programa da Série Corpos do telejornal cultural Starte, o renome internacional do Grupo Corpo, que tem quarenta anos de trabalho ininterrupto, é destacado na narração da repórter, juntamente com a proposta de desvendar os pensamentos dos artistas responsáveis por suas criações. As imagens que acompanham esta narração em off são de trechos de espetáculos do grupo, começando pelo mais recente na época da reportagem, *Triz* (2013), e finalizando com *Nazareth* (1993) e *Sem mim* (2011). Outro tipo de imagem que acompanha a introdução são filmagens de ensaios realizadas especialmente pela produção do Starte e mostram rostos de vários profissionais envolvidos no processo criativo das coreografias (figura 28).

Figura 28: Grupo Corpo em ensaio filmado para o Starte.

No entanto, ao longo da reportagem só ouvimos entrevistas com o coreógrafo residente Rodrigo Pederneiras, e seu irmão Paulo Pederneiras, diretor artístico do grupo. Por essa escolha de fontes operada na reportagem jornalística, observamos que apesar de destacar em suas falas o aspecto coletivo da criação, ressalta-se a hierarquia decisiva da produção, em que a voz de maior importância é a do coreógrafo. A visão criativa que acompanhamos é a dele, explicitando a singularidade de alguns profissionais dentro da coletividade do processo.

A repórter aproveita o título do espetáculo mais recente na época da exibição da reportagem, *Triz*, para iniciar a narrativa sobre as dificuldades enfrentadas por Rodrigo ao coreografar este trabalho. Por ter passado por cirurgias, o coreógrafo teve que aprender

a verbalizar o movimento e confiar em seus bailarinos para trazer a corporalidade, já que ele estava limitado nas demonstrações físicas, que eram parte de seu processo de montagem. A narração joga com o título ao dizer que o espetáculo ficou “por um triz” para não estrear, pois o coreógrafo quase não conseguiu concluir o balé.

O desfecho foi bem-sucedido: o espetáculo estreou e neste processo Rodrigo Pederneiras explorou novos caminhos para criação com a colaboração de seus bailarinos, e ressalta que se fosse outra companhia, talvez não tivesse funcionado. “E eu descobri uma outra coisa, que eu posso criar uma nova peça sem eu mesmo mostrar o movimento, eu posso verbalizar”, explica. Enquanto ele descreve o envolvimento deles e seu mergulho na concepção do espetáculo, vemos cenas de ensaio que foram claramente filmadas pela equipe de produção do Starte, especialmente para a reportagem no espaço da sede do grupo, com iluminação de alto contraste, que traz um tom dramático, mas não é realista para um ensaio comum. Os planos fechados nos corpos em movimento são utilizados para fazer a transição do ensaio ao espetáculo pronto, filmado no palco e acompanhado da trilha original.

A repórter Bianca Ramoneda aparece, então, pela primeira vez nesta reportagem no contexto da entrevista com Rodrigo (figura 29), apontando *Missa no orfanato* (1989) como um divisor de águas na trajetória da companhia, o momento em que se percebe claramente uma assinatura do coreógrafo. Ele concorda, mas acrescenta que *Missa* encerra o que considera ser o segundo ciclo do Grupo Corpo.

Figura 29: Rodrigo Pederneiras entrevistado por Bianca Ramoneda.

O primeiro ciclo, quando a companhia inicia seus trabalhos em 1975, é composto por obras mais “narrativas” e coreografadas por Oscar Araiz, como *Maria Maria* (1976). Durante os anos 1980, o Grupo se volta para o estilo neoclássico, já sob o comando de Pederneiras. É esse o período fechado com a estreia de *Missa no orfanato*, onde se inicia a busca por uma linguagem mais própria, e, de acordo com Rodrigo, mais brasileira. Esta

retrospectiva da trajetória da companhia é coberta por imagens dos cartazes de espetáculos que povoam este caminho criativo e que decoram a sede em Belo Horizonte (figura 30).

Figura 30: Cartazes de espetáculos na sede do Grupo Corpo.

Rodrigo Pederneiras associa a procura por essa linguagem de movimento mais autoral ao trabalho com música especialmente composta para cada espetáculo. Segundo o coreógrafo, este é outro “divisor de águas, porque quando você começa a trabalhar com compositor, a música especialmente criada, existe um vínculo muito maior”, e a obra ganha força. Além disso, os compositores trazem ideias novas, porque vêm com a experiência profissional de outra forma artística, e em sua maioria não compuseram para dança anteriormente.

Bianca Ramoneda estabelece, então, o trio de espetáculos *Missa no orfanato*, *21* e *Nazareth*, que estrearam em sequência próxima uns dos outros, em 1989, 1992 e 1993, respectivamente, como um momento na história do Corpo onde se estabelece uma linguagem identificável pela repetição de um código próprio do grupo. Para Pederneiras esse conjunto de obras é fruto de encontros muito felizes, e foca principalmente na criação de *21* e *Nazareth* e sua relação com os músicos que colaboraram nestes projetos.

O primeiro teve trilha sonora especialmente composta por Marco Antônio Guimarães, um compositor mineiro que tem “o pé do lado do clássico e do lado popular”, alinhando-se à proposta de mescla entre estas duas esperas feita pela companhia em busca de uma “brasilidade”. Essa mistura se intensifica em *Nazareth*, que conta com a parceria de José Miguel Wisnik, um pianista erudito que também tem um pé do lado popular, e que trabalhou com arranjos sobre as composições de Ernesto Nazareth.

No vídeo podemos assistir a um trecho deste espetáculo, com os bailarinos em figurinos branco e preto, como as teclas de um piano, movimentando-se em linhas paralelas, como uma partitura musical, mas requebrando os quadris em ritmo de samba (figura 31). A base técnica utilizada pelo Grupo é o balé clássico e neoclássico, como pode ser observado nas aulas e ensaios registrados em vídeo e na fala de Rodrigo na entrevista ao Starte. A técnica aos poucos recebe interferências de movimentos brasileiros que vêm das danças populares aos movimentos cotidianos, da rua, levando para os palcos a forma particular que os brasileiros têm de se mover durante os momentos de montagem coreográfica.

Figura 31: Nazareth (1993) no Starte.

Esta é uma preocupação do coreógrafo da companhia: inventar uma nova linguagem corporal, que choca os movimentos clássicos com um aspecto “natural” das novas velhas formas brasileiras de se mexer.

Essa linguagem de movimentos é explorada durante o processo de criação de cada peça, a cada ensaio. Pederneiras reforça que nesse o trabalho com os bailarinos é fundamental, pois apesar de cada passo na coreografia ser marcado com precisão, à medida que eles vão assimilando a movimentação, “eles vão colocando uma coisa muito pessoal que aí sim a peça se torna uma coisa que tenha peso, que tenha vida de verdade”, descreve o coreógrafo. Para ele o importante é “criar uma linguagem que fale para as pessoas de hoje, uma linguagem contemporânea”.

Para reforçar a ideia do intenso trabalho corporal dos bailarinos, que praticam balé clássico como a primeira exigência para serem selecionados para participarem do Grupo Corpo, a reportagem exhibe planos detalhe dos pés em sapatilha com a ponta bem esticada, a extensão das pernas e a delicadeza da posição das mãos exigidas nesta técnica (figura

32). Ao mesmo tempo, o ensaio coreográfico mostra a desconstrução destes corpos que rolam no chão, trabalham com a força da gravidade com joelhos flexionados e remexem os quadris (figura 33).

Figura 32: Detalhes de posições da técnica de balé clássico.

Figura 33: Ensaio de coreografia para espetáculo.

O espetáculo *21*, de 1992, é considerado por consenso entre críticos de dança brasileiros como o inaugurador de uma fase de brasilidade mais evidente do Grupo (Bogéa, 2001, p. 91). Seu momento marcante é a abertura da segunda parte quando após um *black-out* o palco se abre para um painel de cores e texturas, e os corpos explicitam a linguagem específica proposta pelo coreógrafo Rodrigo Pederneiras, usando o quadril requebrado como símbolo da renovação e da fusão entre clássico e popular.

Em entrevista ao programa *Starte*, Pederneiras reforça diversas vezes a importância deste conceito de “fusão” para a criação coreográfica e o desenvolvimento de sua linguagem corporal para o Grupo Corpo. As imagens do espetáculo *21*, com seu quadril marcado e cores vibrantes, ocupam a tela e explicitam para o telespectador o aspecto da produção artística do grupo ao qual ele se refere (figura 34).

Figura 34: 21 (1992) no Starte.

O conceito de criação em rede, como um processo não linear, dinâmico e flexível (Salles, 2008) pode ser percebido nas falas de Rodrigo Pederneiras, quando se refere a um “vai e vem”, na tentativa de encontrar caminhos durante o processo de montagem coreográfica, e na capacidade dos bailarinos de assimilarem de forma pessoal os movimentos marcados durante a criação. Paulo Pederneiras contribui para essa noção de criação quando afirma que se interessa pelo que não sabem fazer ainda, ressaltando esta fluidez e tateamento por soluções em uma busca constante, em ideias que vão se transformando, no que se revela sua parte preferida do processo: o processo em si, e não o produto exibido.

Diretor artístico do Grupo Corpo, Paulo afirma esta é uma companhia que se renova constantemente, mesmo completando 40 anos pouco depois da exibição da reportagem. Segundo ele, “o Corpo é uma companhia contemporânea, que não está nunca conformada com o sucesso”. Seu interesse está na inquietude da busca pelo que não fizeram ainda, e ele encoraja os criadores com quem colabora a saírem do “conforto de saber fazer”.

Todos os trabalhos do Grupo Corpo têm como ponto de partida a música. Ao começar um projeto, o grupo pode ter uma ideia em mente e a partir daí convida um compositor para fazer a trilha do espetáculo antes de pensar na coreografia, “o mais válido é deixar-se influenciar pelo compositor do que influenciá-lo”, são as palavras de Paulo Pederneiras (Bógea, 2001, p. 59).

O processo criativo de um espetáculo mobiliza muitos artistas que trabalham no Grupo Corpo, seus bailarinos, e principalmente os irmãos Paulo e Rodrigo Pederneiras.

No entanto, o trabalho de coreografar de Rodrigo só se inicia depois que a trilha sonora do espetáculo está composta, por isso a contribuição dos compositores convidados sempre tem grande influência sobre a criação. Nessa troca, o direcionamento dado aos músicos é: “Tem alguma coisa que você queira fazer que não tenha feito? Faça”, dando-lhes total liberdade para que as ideias possam “ir se encaixando”.

Sendo assim, o ritmo é um dos aspectos marcantes dos espetáculos do Grupo. Na reportagem da Série Corpos, Rodrigo ressalta que “dança e música têm que ser uma coisa só”. As composições utilizam elementos sonoros das tradições populares regionais e da MPB, por vezes misturados com elementos clássicos, retomando o conceito de “fusão”. Paralelamente, os bailarinos movimentam os quadris e o equilíbrio entre o apelo do chão das danças populares e a leveza da dança clássica contribuem para criar a malemolência e a sensualidade consideradas características de brasilidade.

Segundo Rodrigo Pederneira, houve no início da década de 1990 a preocupação ampla com “o que a dança brasileira?”, uma pergunta que permeava o pensamento criativo do grupo. Eles procuravam uma dança que refletisse uma maneira de se mover, de ser, de caminhar, que fosse brasileira. Para o coreógrafo, o que nos diferencia de outras nacionalidades é “um tipo de sensualidade que não se encontra em outros povos”.

Músicas e danças de manifestações populares foram inspirações para o trabalho do Grupo Corpo, e eles começam a agregar esta corporalidade à técnica neoclássica. A ideia do coreógrafo é usar esses elementos fortes do popular e transformá-los, ao invés de trazê-los para o palco simplesmente. “Bebendo nessa fonte, mas transformando uma outra linguagem, um outro tipo de proposta de dança”, descreve sobre o processo de criação que se alinha ao estilo contemporâneo.

Bianca Ramoneda questiona Pederneiras sobre sua opinião sobre o cenário nacional em dança, visto que ele possui uma carreira de 40 anos. Ele avalia que o cenário das artes em geral melhorou muito, porém continua não sendo fácil. É um mercado instável, com “períodos melhores, períodos piores”, e falta uma guinada mais efetiva, para que os artistas possam dar continuidade ao trabalho. Nessa análise, Rodrigo destaca as melhores condições de aprendizado atuais, pois existem mais referências, e escolas com qualidade.

Continuando a reflexão sobre as condições de produção em dança, a repórter segue para o legado do Grupo Corpo, companhia que estava próxima de completar quatro décadas na época de exibição original da Série Corpos. Em sua pergunta, Ramoneda faz referência a outros pensadores da dança, que “trabalham numa linha que você pode dançar

sendo mais novo, mais velho, mais pesado, mais leve”, como é o caso de Ivaldo Bertazzo, protagonista da reportagem anterior. Esse ponto é feito como contraste à proposta do Corpo, que tem trabalhos mais excludentes, em que o envelhecimento dos bailarinos impede a continuidade na companhia como intérpretes.

Rodrigo Pederneiras concorda com esta afirmação e diz que normalmente os integrantes do grupo conseguem dançar até cerca dos 40 anos. Ele também complementa que já tem um sucessor em mente para coreografar a companhia: Cassi Abranches. A coreógrafa já tem alguns trabalhos em dança contemporânea e colaborações no cinema e integrou a companhia até 2012 (figura 35). Segundo Rodrigo, ela tem uma forma de pensar o trabalho que lhe agrada, é bastante particular e tem muito a ver com sua própria forma de pensar a dança.

Figura 35: Cassi Abranches no espetáculo Sem Mim (2011).

Bianca Ramoneda indaga ainda sobre os desafios criativos de manter o padrão de excelência durante todo esse tempo, buscando renovação sem perder a identidade. Rodrigo responde que a proposta é sempre fazer com o grupo o que eles tenham vontade de fazer, a partir das conversas e sugestões dos diversos artistas que colaboram no processo de criação. Ele destaca uma frase de Paulo, diretor artístico: “Não interessa muito olhar para trás, (...) o que interessa é olhar para frente”, para ilustrar como o grupo não fica preso ao passado e ao que já fez ou deixou de fazer em sua trajetória.

Um comentário que se ouve sobre os espetáculos do Grupo Corpo é como eles fazem surgir um sentimento “patriota”, de certa forma. Não nacionalista como o hino nacional ou algo assim, mas um pertencimento, o prazer de compartilhar aquilo que é ser brasileiro. Um jeito de ser e fazer que é imediatamente identificado por outro brasileiro. Segundo Luis Fernando Veríssimo, existe entre o Corpo e os brasileiros uma forma de cumplicidade, de comunidade, de enlevo (Bógea, 2001, p. 19). Essa característica de

brasilidade do Grupo Corpo é reforçada algumas vezes pela repórter Bianca Ramoneda no programa da Série Corpos, tanto na narração que acompanha cenas de espetáculos da companhia quanto nas perguntas realizadas durante as entrevistas.

Essa qualidade também é mencionada pela crítica Helena Katz, que em entrevista ao Starte afirma que o Corpo tem o papel de mostrar ao público as “forças estéticas presentes aqui no Brasil” e de exportar uma imagem de dança brasileira bem-sucedida internacionalmente. Entre as tendências estéticas ela destaca o pensamento neoclássico, o pensamento moderno, e as misturas urbanas. Katz analisa que o Grupo Corpo se tornou uma “grife”, um selo de qualidade, “por conta da do nível de exigência com acabamento de tudo o que está lá envolvido”.

O programa chega a sua conclusão com o coreógrafo Rodrigo Pederneiras definindo o que ele concebe como dança contemporânea. Sua fala em off é coberta com cenas de diversos espetáculos da companhia que foram apresentados ao público nesta reportagem. Ele acredita que dança contemporâneas é uma forma de arte que “te soca o peito”, que envolve o espectador por ela mesma e emociona ou cria sensações, que ele considera o mais importante. “Eu acho que a dança é capaz de criar sensações tão distintas, em tão pouco tempo”, descreve Pederneiras como uma qualidade que talvez seja única da dança e comparável apenas a capacidade da música de fazer o mesmo.

Ao chegarmos ao final da série, após quatro reportagens que abordam a dança contemporânea pelo viés dos diferentes processos criativos de companhias e coreógrafos de grande destaque no cenário brasileiro, percebemos que não existe uma concepção unívoca de dança contemporânea. Romper com os limites preconcebidos para esta forma de expressão artística, desafiar o espaço cênico, desenvolver a expressão amadora de movimento para o cidadão comum, fundir o clássico e o popular. Trabalhar a partir da música ou a partir do corpo. Necessitar do máximo de técnica, de um corpo jovem e atlético, ou incentivar qualquer pessoa a encontrar sua linguagem corporal.

Todas estas características, e tantas outras, emergem dos discursos construídos nesta série especial do Starte. Cabe a nós agora buscar sínteses e recorrências, e verificar como as reportagens estão inter-relacionadas e formam um conjunto coeso.

CAPÍTULO III – A CAPACIDADE CRÍTICA DO TELEJORNALISMO

1. A Série Corps como um conjunto coeso

As reportagens da Série Corps constroem, individualmente, diferentes concepções de dança contemporânea que se complementam, no entanto é preciso reforçar seu lugar dentro de uma série jornalística, temática e limitada. Como parte deste conjunto, as reportagens compartilham entre si algumas características que as identificam com as demais. Dentre elas destacamos: a estrutura audiovisual, as estratégias de encenação, elementos gráficos e visuais, e referências verbais aos outros episódios ou à série como um todo, marcando sua inclusão nesta.

Quanto a sua estrutura, as reportagens são compostas por uma introdução de cerca de um minuto, sendo a primeira mais longa, com três minutos, seguida da vinheta de abertura do programa, e dois blocos de aproximadamente 10 minutos cada, separados por um intervalo comercial. A introdução é composta por narração da repórter Bianca Ramoneda, coberta por imagens de espetáculos de dança e por filmagens dos espaços de criação de cada coreógrafo apresentado no respectivo episódio, e tem como objetivo contextualizar o tema central da reportagem.

Os blocos não têm uma ruptura abrupta na narrativa construída, pois abordam o mesmo tema dentro de cada episódio de forma similar, formado uma continuidade. A única exceção é o primeiro episódio, que tem dois focos diferentes em cada bloco, sendo inicialmente um panorama da dança contemporânea e no segundo bloco, após o comercial, uma homenagem ao artista Lennie Dale.

A identidade visual da série, no que se refere aos elementos gráficos que se repetem nas reportagens, como a forma de identificação das fontes, nomeação dos espetáculos apresentados em vídeo e, especialmente, a vinheta de abertura (figura 36), criam uma unidade entre os episódios, o que contribui para o fácil reconhecimento da série pelo telespectador. O uso dos tons de vermelho e preto, e a tipografia escolhida para o GC, (aqui fiquei pensando se todos conhecem esses termos técnicos, ou se não seria bom explicar em rodapé na primeira vez que aparecerem) também estabelecem sua relação com a identidade da emissora GloboNews, além da logomarca sempre presente no canto superior esquerdo da tela.

Figura 36: Vinheta de abertura da Série Corpos.

Outra forma de reafirmação das reportagens como parte de uma série é por meio do discurso verbal. Além de utilizar chamadas internas a cada episódio como um gancho para o bloco seguinte, a produção também possui chamadas em seu final que servem como gancho para o próximo episódio, seja pela narração, como no caso de Deborah Colker, ou pelo uso de uma frase do entrevistado que será seu protagonista, como é feito com Ivaldo Bertazzo.

As introduções das reportagens também identificam sua posição dentro do conjunto, anunciando “o último episódio da Série Corpos”, por exemplo. Ao final da introdução do primeiro episódio, o programa se define como série e aponta seus objetivos por meio do texto da narração em off, apresentando os personagens que serão protagonistas nos episódios seguintes baseado em imagens em primeiro plano de cada uma das entrevistas. As entrevistas com os coreógrafos são o fio condutor da narrativa, especialmente para as três últimas reportagens. A edição não segue uma linearidade cronológica na organização das camadas discursivas (som, imagem e texto verbal), mas sim o fluxo do diálogo estabelecido entre a repórter Bianca Ramoneda e suas fontes.

Ao considerarmos que o programa Starte realiza uma estruturação midiática do espaço social, e, no caso específico da Série Corpos, uma construção midiática do cenário da dança contemporânea brasileira, é preciso identificar quais os atores sociais “considerados dignos, pelas mídias, de se tornarem visíveis” (CHARAUDEAU, 2012, p. 144). É preciso notar, igualmente, quais os critérios utilizados nesse processo decisório, sejam eles ligados à credibilidade ou à captação.

As fontes de informação das entrevistas são coreógrafos, seus parceiros no processo de produção dos espetáculos e críticos de dança (tabela 1), todos classificados

como especialistas por seu conhecimento específico sobre dança contemporânea. A ausência dos bailarinos nas entrevistas indica o enfoque no processo de criação dos espetáculos, ao invés da execução das coreografias, ou da recepção, já que em nenhum momento ouvimos a opinião do público que assistiu às obras referenciadas pelo programa. Cada fonte é identificada no GC por nome e sobrenome e função, esta precisão ao identificar suas fontes produz na reportagem um “efeito de verdade e seriedade profissional” (CHARAUDEAU, 2012, p. 149).

Fontes de informação entrevistadas pela Série Corpos			
Fontes entrevistadas	Identificação	Episódios	Classificação
Deborah Colker	Coreógrafa	1 e 2	Especialista
Ivaldo Bertazzo	Coreógrafo	1 e 3	Especialista
Rodrigo Pederneiras	Coreógrafo	1 e 4	Especialista
Helena Katz	Professora/ crítica de balé	1 e 4	Especialista
Adriana Pavlova	Jornalista/ crítica de balé	1	Especialista
Iracity Cardoso	Diretora artística do Balé da Cidade de São Paulo	1	Especialista
Márika Gidali	Corógrafa	1	Especialista
Nelson Motta	Jornalista	1	Especialista
Gringo Cardia	Diretor de arte	2	Especialista
Dráuzio Varella	Médico e escritor	3	Especialista
Paulo Pederneiras	Diretor artístico	4	Especialista

Tabela 1: Fontes de informação entrevistadas pela Série Corpos (dados organizados pela autora).

A seleção dessas fontes de informação nos indica dois critérios utilizados pela produção do programa, como classificados por Charaudeau (2012). Primeiramente, o critério de notoriedade, os coreógrafos escolhidos se justificam pela presença no foco das discussões sobre dança e por seu reconhecimento em outras esferas sociais, “o que coloca o problema de acesso às mídias para os anônimos e grupos minoritários”

(CHARAUDEAU, 2012, p. 144). Em segundo lugar temos o critério de expressão, ou seja, a capacidade de clareza e simplicidade na fala dos entrevistados, que é importante para o processo de captação. “Isso explica o gosto das mídias por uma fala que se expresse de maneira ao mesmo tempo segura (sem muitas hesitações) e simples (saber empregar as palavras de todos os dias)” (CHARAUDEAU, 2012, p. 145).

A narrativa verbal, guiada pelas entrevistas, não é a única narrativa construída pelo discurso audiovisual das reportagens de *Starte*. Há, também, uma narrativa visual, articulada pelas relações entre as imagens de arquivo, cenas de espetáculos de dança, filmagens no local de trabalho e sede de cada companhia. Além disso, é importante notar a referência a outras produções audiovisuais sobre os temas do programa, como os documentários *Pina* (Wim Wenders, 2011), *Dzi Croquettes* (Tatiana Issa e Raphael Alvarez, 2009) e *A alma da gente* (Helena Solberg-Ladd e David Meyer, 2013). A presença destas obras contribui para a formação de um repertório audiovisual sobre dança contemporânea e para a legitimação das escolhas dos personagens para a série.

Estas duas camadas narrativas estão inter-relacionadas, porém não são completamente dependentes uma da outra. Ambas constroem e apresentam concepções de dança contemporânea brasileira e seus processos de criação. No entanto, a imagem não é meramente ilustrativa e redundante em relação ao que é falado nas entrevistas e na narração, ela abre novas chaves interpretativas para o telespectador.

A importância das imagens para as reportagens pode ser percebida pela forma como elas são inseridas na edição do programa e pelo tempo de exposição que lhes é dedicado. Na montagem audiovisual existem momentos de cortes rápidos entre um espetáculo e outro, para impactar por suas similaridades ou por seus contrastes, no estilo de movimentação, cenário e figurinos em cena. Mas há ainda momentos em que o espectador tem mais tempo para assistir a um único espetáculo, possibilitando a fruição e aprofundamento neste, o que diferencia essa produção de outros formatos televisivos jornalísticos.

A dança é um objeto extremamente visual, o que a torna bastante apropriada para esse formato híbrido da *Série Corpos*, pois permite a exploração de diversas imagens. Podemos ainda levantar a questão da intraduzibilidade do movimento em discurso verbal, o que implica na necessidade do visual. O processo criativo para o espetáculo *Triz* é descrito por Rodrigo Pederneiras: “Eu sempre fiz todos os movimentos, com o *Triz* eu tive que verbalizar o movimento”. A partir dessa frase podemos pensar o processo de tradução intersemiótica entre linguagem verbal e corporal, realizado pelo programa de

telejornalismo cultural *Starte*, ao discorrer sobre as criações em dança contemporânea brasileira.

Nesta chave, podemos analisar a tradução do movimento em palavra, inclusive a possível intraduzibilidade da dança para a linguagem verbal do jornalismo. O linguista Roman Jakobson (1971) conceitua a transposição criativa intersemiótica como um processo de tradução “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON, 1971, p. 72). Quando o jornalismo realiza a tradução da dança, ela opera como uma atividade de crítica. Podemos relacionar esse momento do fazer jornalístico com o que diz Haroldo de Campos (1992) sobre a tradução de poesia:

É antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílida beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente a luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica (CAMPOS, 1992, p. 43).

O objeto de estudo escolhido nos leva a contemplar as possibilidades de traduzir movimento em palavra. Ao longo do programa de televisão dois processos podem ser observados: a tradução da dança em linguagem verbal pelos coreógrafos durante a montagem e ensaios do espetáculo, e a tradução da dança pelo jornalismo audiovisual para seu público. O segundo envolve ainda uma tradução entre gêneros discursivos, passando do artístico, com interpretação mais aberta, para o informativo, mais objetivo.

Nesse primeiro processo de tradução dos movimentos em palavras, realizado entre coreógrafo e bailarinos, o código das linguagens envolvidas, língua portuguesa e dança, são conhecidos por todos os participantes, tanto o tradutor como seus interlocutores. Tanto a linguagem geral da dança quanto a linguagem específica da companhia são conhecidas previamente pelos sujeitos envolvidos no processo. Desta forma, a transposição dos signos se faz de forma mais sintética sem prejuízo no entendimento da mensagem.

Para a segunda forma de tradução, a da dança para o jornalismo operada no programa, há maior complexidade no processo. Muito do fascínio pelas obras de arte reside na fragilidade da informação estética. Segundo Haroldo de Campos, “a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pela artista”, sendo, portanto, “inseparável de sua realização” (CAMPOS, 1992, p.33). Desta forma, a

dança apresenta um caráter de intraduzibilidade para a linguagem verbal, fundamental para o jornalismo.

Posta a questão da intraduzibilidade das obras de arte, pois seu objetivo é “expressar o inexpressável”, o que se coloca nesse contexto é a recriação dos textos, ou no caso deste estudo, das coreografias e espetáculos de dança. Nas palavras de Haroldo de Campos, “para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*” (CAMPOS, 1992, p. 35).

O telejornalismo precisa, então, se utilizar de muito mais linguagem para descrever e esclarecer da melhor forma possível para seus espectadores os movimentos coreográficos específicos de cada uma das companhias apresentadas. Segundo Jakobson, “onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios” (JAKOBSON, 1971, p. 67). Como a linguagem verbal não é suficiente, a presença do audiovisual, as imagens em conjunto com a narração e as entrevistas, tornam-se necessárias para traduzir a essência da obra traduzida.

Como proposto por Campos (1992), o mais relevante no processo tradutório não é a fidelidade palavra por palavra ao material original, uma mera transposição dos conteúdos. Uma boa tradução é aquela que consegue “ser fiel ao ‘espírito’, ao ‘clima’ particular da peça traduzida” (CAMPOS, 1992, p. 37). Portanto, o papel do telejornal é transmitir aos telespectadores o “tônus” da obra coreográfica das companhias, recriar o que é visceral à obra se utilizando de todos os recursos da linguagem audiovisual que tem a sua disposição, o que cria um programa com alto valor de produção e diversas camadas cinemáticas em sua composição.

Podemos construir uma cartografia dos episódios exibido na Série *Corpos*, com os diversos mapas simultâneos que se chocam e se complementam para a composição dos significados e interpretações possíveis da obra de telejornalismo. As associações entre as camadas do produto audiovisual de forma transversal criam redes de relações em sua construção.

Destacamos como as principais camadas do programa *Starte*: a narração da jornalista Bianca Ramoneda, sua voz tanto como entonação e ritmo, como no nível discursivo da descrição verbal do processo criativo e dos espetáculos de dança. Ainda no âmbito sonoro, a trilha que acompanha as imagens é composta por fragmentos de trilhas sonoras compostas especificamente para os espetáculos das companhias, criando um espaço auditivo e um clima que transporta o público para as criações (aqui poderia dizer

se a trilha sonora é apenas musical, ou se tem outros ruídos e elementos de pós-produção, vozes ao fundo ou outras narrações, mesmo que em segundo plano). As entrevistas com os coreógrafos, os diretores artísticos e as críticas de dança são camadas tanto como voz e descrições verbais da movimentação e do processo de criação, como enquanto presença física e imagética, contribuído com seu gestual e expressão corporal para compor a obra.

Das camadas de imagens que compõem o diagrama audiovisual da reportagem, destacamos as filmagens dos espetáculos e dos ensaios como os principais momentos em que o público entra visualmente em contato com os movimentos característicos da linguagem da dança contemporânea criada por cada uma das companhias apresentadas. A intersemiose (ver se esse conceito foi definido antes ou colocar uma breve explicação em rodapé aqui, pode até colocar no rodapé a citação de algum autor que possa explicar o conceito) entre câmera e movimentos corporais se dá de formas diferentes com relação aos espetáculos e aos ensaios.

Na filmagem dos espetáculos encenados em um palco a câmera se coloca como um “espectador privilegiado”, com ângulos que simulam um olhar da plateia e planos mais próximos dos bailarinos, mas com pouca interação na movimentação entre os corpos e a câmera. Este registro audiovisual cria um deslocamento do espaço do espetáculo, a filmagem constrói uma nova situação da cena, possibilitando aos telespectadores uma experiência de fruição da obra diferente daquela que o público vive ao assistir ao espetáculo ao vivo no teatro.

Já nos momentos de ensaio a câmera procura ângulos diferentes, com planos em close de detalhes dos corpos dos bailarinos e mais próximos da movimentação que se traduz em audiovisual. Julio Plaza traz o conceito de tradução intersemiótica ligado ao intercurso dos nossos sentidos: “A sinestesia, como sensibilidade integrada ao movimento e inter-relação dos sentidos, garante-nos a apreensão do real” (PLAZA, 2003, p. 46). Movimentos de câmera, coreografia, som, música, narração, entrevistas, espaço do palco e da tela, todos estes elementos que compõem a obra analisada são percebidos por nossos sentidos em rede, agindo em conjunto para interpretar a reportagem e realizar a tradução intersemiótica da dança pelo telejornalismo.

Percebemos aqui a insuficiência da linguagem verbal na descrição do estilo de movimentação do Grupo Corpo, característica extremamente marcante de sua trajetória. O próprio coreógrafo busca metáforas e expressões diversas da língua portuguesa para melhor descrever seu trabalho coreográfico. A linguagem audiovisual e sua capacidade

de ilustrar a movimentação sem precisar dar nomes contribui dentro do conjunto da obra jornalística para o entendimento do público a respeito do “texto criativo” traduzido.

Se para Campos (1992) o trabalho da tradução é crítico e pedagógico por disponibilizar da comunidade literária o repertório desta arte e, ao mesmo tempo, fazer uma análise e revitalização deste, o jornalismo cultural atua de forma semelhante. Ao traduzir a linguagem criativa dos grupos de dança para o telejornalismo, o programa *Starte* apresenta ao seu público um repertório da dança brasileira e traz uma nova interpretação aos espetáculos apresentados.

Para vencer a intraduzibilidade da informação estética dos espetáculos de dança, inalienáveis de sua execução, o telejornalismo precisa de um processo complexo de recriação das obras originais por meio da linguagem audiovisual e de todos os recursos que o espaço cinemático oferece. A intersemiose dos sentidos e as relações entre as camadas do diagrama desse produto audiovisual são imprescindíveis para a construção de uma reportagem que recrie o que é visceral nas coreografias apresentadas ao longo da série. As imagens da câmera, entrevistas, narrações e a trilha sonora constroem uma rede de associações que atravessam os níveis da obra sem reduzi-los a uma mistura indiscernível.

Por fim, destacamos a importância do trabalho de equipe, valorizado também por Campos (1992), na realização de traduções intersemióticas de qualidade. Jornalistas e artistas devem trabalhar em conjunto para superarmos o problema da intraduzibilidade de informação estética das obras criativas. O olhar artístico e criativo se integra ao olhar comunicacional e informativo para criar uma tradução que tenha valor como tal para seu público e ainda seja válida como arte.

2. Concepções de dança contemporânea brasileira na Série *Corpos*

A “dança contemporânea” é um conceito abrangente, que agrupa diversas concepções de dança. A Série *Corpos*, ao longo de seus quatro episódios, assume esta multiplicidade, e ao invés de procurar construir uma concepção única mostra como cada artista que cria dança traz elementos próprios para esta forma de expressão. Ao mesmo tempo, as produções não estão isoladas e é importante notar as relações estabelecidas entre elas que fazem com que o programa de jornalismo cultural *Starte* contribua para a construção de um cenário brasileiro de dança.

O primeiro bloco da primeira reportagem da série faz um panorama mais abrangente da dança contemporânea, apontando características que perpassam diversos estilos e companhias, remontando o início desta forma de expressão na segunda metade do século 20 e sua chegada ao Brasil nos anos 1960 e 70. As concepções apresentadas neste momento do programa estão bem alinhadas com os argumentos de Antônio José Faro em *Pequena história da dança*.

Muitos dos conceitos que hoje norteiam a dança contemporânea se originaram na dança moderna no início do século 20, que representa um momento de libertação da dança acadêmica, ou balé clássico, e de suas técnicas e estruturas coreográficas. “Apesar do desmentido veemente de muitos coreógrafos atuais, é fácil traçar sua linha de descendência a partir de diversos estágios da evolução da dança no nosso século” (FARO, 1986, p. 123).

No balé, o código estabelecido precede a identidade do coreógrafo ou da companhia que interpreta cada espetáculo, as diferenças nos passos são mínimas e ligadas aos personagens da narrativa das obras. Todavia, no balé moderno, e atualmente no contemporâneo, as criações são mais personalizadas, e o estilo particular de cada artista se sobressai aos passos que são a base técnica. Ademais, cada criador tem liberdade para incorporar diferentes linguagens de movimento ao seu processo de criação:

Há um traço comum entre os criadores de dança moderna que define muito bem seu sistema. Com raríssimas exceções, os grupos sempre são fundados por uma personalidade, em torno da qual funcionam. Essa personalidade é não apenas fundador da companhia, mas seu único coreógrafo e diretor. Sem dúvida, o próprio nascimento, muito individualista, da dança moderna fez com que assim fosse. Por essa razão, quando algum membro do grupo sente necessidade de expor suas ideias e seus próprios conceitos, tem que sair da companhia “mãe” e fundar o seu próprio conjunto (FARO, 1986, p. 119).

Essa personalização fica clara na própria organização da Série *Corpos* e na divisão de seus episódios. Cada reportagem de meia hora realiza o aprofundamento sobre os processos criativos de uma companhia e escolhe como seu protagonista o coreógrafo que a lidera. Contudo, Faro aponta para um resultado preocupante desta característica: o possível desaparecimento das companhias após a morte de seu fundador (FARO, 1986, 120). Os vídeos e a escrita da dança, como registros do processo criativo, podem ser uma opção para a continuidade dos trabalhos.

A necessidade de expressão através do movimento corporal dos dilemas humanos contemporâneos ao momento da criação das coreografias é outra característica central

tanto na fala das críticas de dança no primeiro episódio, quanto dos coreógrafos em seus respectivos episódios. A dança procura ser “um meio através do qual o artista possa expressar seus anseios mais de acordo com a vida do homem atual, seja numa forma específica ou de maneira comparativa” (FARO, 1986, p. 116). Ou, como diz Deborah Colker na entrevista ao Starte: “Dança contemporânea é a dança que a gente faz agora”.

A multiplicidade de técnicas e estilos que estão abraçados pela denominação de dança contemporânea está diretamente relacionada a essa vontade dos criadores em refletirem as formas de pensar de seus pares e o contexto sociocultural em que estão inseridos. Klauss Vianna, importante pensador da dança brasileira citado por Ivaldo Bertazzo como um de seus mentores na entrevista à Bianca Ramoneda, articula de forma clara esta inter-relação em seu livro *A dança*:

Hoje é impossível estabelecer uma única técnica contemporânea, porque não existe mais uma única visão do mundo. Por que o clássico, o moderno, o jazz, o neoclássico? Porque temos necessidade de várias respostas, várias saídas. Não podemos aceitar técnicas prontas, porque na verdade as técnicas de dança nunca estão prontas: têm uma forma, mas no seu interior há espaço para o movimento único, para as contribuições individuais que mudam com o tempo. Essas técnicas continuarão existindo enquanto existir a dança, enquanto existirem bailarinos (VIANNA, 2005, p. 82).

Para além da centralidade do criador dos espetáculos, muitas vezes retratados de forma personalista na série, temos também a composição do lugar do receptor, ou da plateia que assiste às apresentações. O objetivo dos espetáculos de dança contemporânea é se comunicar com o público, estabelecer um diálogo, instigar reflexões e despertar sensações. Nesse sentido, diz respeito a um aspecto coletivo dos processos de criação, que não englobam apenas o coreógrafo, mas também os bailarinos e a equipe que compõe as companhias, incluindo técnicos, iluminadores, filmagens, figurinos, maquiagens, entre outros elementos. Tal processo aponta para questões singulares na dança contemporânea quando comparada às expressões clássicas do balé, em que o público também era tido como mais passivo, e a atividade coletiva da dança não se fazia tão evidente. Eles buscam usar a arte como mais do que diversão, mas também para refletir os problemas e inquietações interiores dos indivíduos e da sociedade. Para cada companhia esse processo se faz de uma maneira completamente diferente. O que elas têm em comum é a constante busca por novas formas de expressão corporal e linguagens de movimento, apontando tanto para elementos internos ao indivíduo como para questões sociais:

A dança moderna é a expressão do homem interior intérprete e sua comunicação direta com o homem interior assistente. Por isso os

criadores da dança moderna foram buscar sua temática nos impulsos sexuais, nos problemas sociais, no relacionamento do homem com Deus, os problemas domésticos, nas questões relativas à democracia, em suas próprias autobiografias, sejam de forma trágica, cômica, satírica ou abstrata (FARO, 1986, p. 119).

Essa concepção intelectualizada da dança, que surge no período moderno e ganha maior expressividade no contemporâneo, é partilhada pelos coreógrafos e pelos críticos dessa arte, e a apresenta como o pensamento do corpo, mais do que como uma técnica específica que deve ser seguida por todos os seus criadores ou executores. Cada movimento tem uma explicação no contexto de cada processo criativo, e os coreógrafos e companhias desenvolvem constâncias em sua linguagem que os individualiza e torna seu trabalho e estilo reconhecível, apontando para sua dimensão coletiva e social enquanto *grupo*:

Há uma mentalidade predominante que concebe a técnica como um fim em si, quando na verdade ela deve ser mais um meio eficaz e em plena sintonia com os fins que proponho atingir. E a técnica eficaz talvez seja aquela que torna possível extrapolar todos os falsos e repetitivos conceitos de beleza, que permite criar ou revelar a identidade entre a dança e o dançarino, entre quem dança e o que está sendo dançado (VIANNA, 2005, p. 113).

Nesse ponto, as narrativas visuais dos episódios da Série *Corpos* são essenciais. A partir deles os espectadores são capazes de acessar um repertório de imagens que facilita a compreensão do modo de fazer dança de cada coreógrafo abordado nas reportagens e possibilita a diferenciação entre eles, materializado nos espetáculos pelos bailarinos e pela própria concepção visual e artística empreendida. O discurso não-verbal escapa pelas brechas do verbal e permite ao público novas interpretações sobre dança contemporânea brasileira.

Verbalmente, as entrevistas com críticas de dança no primeiro episódio e com cada coreógrafo nas reportagens seguintes criam concepções de dança contemporânea que ora se aproximam, ora se distanciam umas das outras. As nuvens de palavras, feitas a partir da transcrição das reportagens, indicam os principais temas debatidos no diálogo com diferentes especialistas e criadores.

No primeiro episódio observamos a recorrência das palavras “anos”, “Brasil” e “mundo”, que revelam o objetivo de fazer um panorama histórico da dança contemporânea, desde seu desenvolvimento internacional até sua chegada a este país. O mapeamento dos momentos de mudanças marcantes fica claro pelo uso dos adjetivos “novo”, “diferente” e “importante”.

Figura 38: Nuvem de palavras do segundo episódio.

Para Ivaldo Bertazzo “gente” se refere a quem pode dançar, assim como “cidadão”, “pessoa” e “jovens”, reforçando o ideal difundido por ele que qualquer um pode praticar esta forma de expressão, não apenas os “profissionais” e “bailarinos”. Destacam-se também “comunidade”, “periferia” e “Maré”, termos que remetem ao trabalho socioeducativo desenvolvido pelo coreógrafo no Rio e em São Paulo, um dos pilares de seu trabalho.

A presença forte da “escola” nos lembra que Ivaldo encontra sua carreira atrás das cortinas, como um pensador e educador do movimento. Podemos afirmar que Bertazzo é o criador que mais tensiona os lugares da dança hoje, rompendo as barreiras do virtuosismo individual e trazendo essa arte para o cotidiano e os desafios impostos aos sujeitos contemporâneos em relação a seus modos de ser e estar no mundo, uma vez mais não como indivíduos, mas como parte de uma coletividade.

Figura 40: Nuvem de palavras do quarto episódio.

Podemos dizer, avançando nessa questão, que o formato de reportagem jornalística escolhido pelo programa favorece esse deslizamento do espaço privado para o espaço social, propondo uma concepção de dança contemporânea que não a isola apenas como forma artística ou objeto de contemplação, mas problematiza esse lugar e propõe uma visão que representa a dança como algo vivo, dinâmico e fortemente ligada a seu contexto social. As reportagens não propõem apenas debates estéticos ou estilísticos, mas inserem a dança contemporânea em pontos de vista que evocam questões políticas, culturais e éticas.

Os espaços de criação de cada coreógrafo, presentes imagetivamente em todas as reportagens da série, têm função de proximidade e legitimação do discurso jornalístico por afirmarem a presença da equipe de filmagem no local do acontecimento. Ao mesmo tempo estas imagens contêm muita informação que não está necessariamente explicada na narrativa verbal, mas que pode ser interpretada pelos espectadores ao assistirem o vídeo. Isto porque a forma como cada coreógrafo organiza seu local de trabalho, as ferramentas que usa, os objetos que decoram a sede das companhias, dizem muito sobre o processo criativo de cada um deles:

A constituição do espaço, que envolve uma organização de natureza estritamente pessoal, mostra-se como um dos índices da constituição da subjetividade desse artista ao longo do processo de criação. O espaço se amolda a sua vontade e em função das obras em construção. A forma como cada um se apropria de seu espaço fala de sua obra em construção e do próprio sujeito (SALLES, 2006, p. 54).

Segundo Cecília Salles (2006), o processo criativo é um percurso contínuo de construção inserido no espaço (geográfico e social) e tempo. O artista é influenciado pelo contexto social e cultural e leva para dentro dos escritórios, ateliês, salas de ensaio ou estúdios – espaços trabalho físico e mental – aquilo que lhe interessa. “Às vezes, os próprios objetos, livros, jornais ou imagens que pertencem à rua são coletados e preservados” (SALLES, 2006, p. 51), como é o caso de Ivaldo Bertazzo, que coleciona lembranças dos países que visitou no prédio de sua escola em São Paulo.

As influências das viagens e contato com outras linguagens corporais não é a única característica aparente na sede de Ivaldo. A presença notável de bolas de pilates, trampolins, colchonetes e outros objetos ligados a exercícios de reeducação postural mostram ao telespectador a importância da consciência corporal e estudos ligados a fisioterapia, que levaram o coreógrafo a desenvolver suas teorias do movimento e libertam a dança de uma concepção formalista.

O casarão que abriga a sede de Deborah Colker, com pé direito alto e amplo ambiente para trabalho, ressalta como a exploração do espaço físico é central no processo criativo da coreógrafa carioca. Partes do cenário de espetáculos antigos preenchem o galpão ao lado de peças que farão parte das criações mais recentes. A parede de escalada azul e vermelha de *Velox* (1995) convive com a escadaria cinza de *Belle* (2014).

O chão desobstruído é usado pelos bailarinos para momentos de aula de balé e contemporâneo, trabalho muscular e alongamento, onde podem se espalhar e se deslocar em várias direções. O atletismo e a extrema preparação física e técnica exigida dos integrantes da companhia fica claro nesta organização espacial e na forma como os corpos ocupam a grande sala de ensaio.

A sede do Grupo Corpo em Belo Horizonte conta com cartazes de espetáculos que constituem seu repertório, evidenciando a relevância da memória para o trajeto da companhia. Quanto à sala de ensaio onde é realizada a filmagem especialmente para o programa *Starte*, a produção é tão grande, com iluminação diferenciada e cortinas pretas ao fundo, é difícil ter a dimensão cotidiana deste espaço de trabalho. No entanto, percebemos que ela é um palco, sem coxias, mas com plateia de cadeiras pretas que podem ser vistas durante a entrevista com os irmãos Pederneiras. A ausência de outros elementos cênicos no espaço de criação pode indicar o foco na movimentação dos próprios corpos, sem muita interação com objetos externos.

Chegamos, então, ao título da Série. Quais são os *corpos* que ocupam estes espaços de criação? Se os espaços são diversos e trazem concepções múltiplas de dança

contemporânea, são os corpos que performam em cena também múltiplos? Cada coreógrafo tem uma resposta para esta pergunta, construindo em seu episódio uma ideia de corpo dançante. Vamos analisar se na série se constrói uma concepção unívoca de *corpo dançante* ou se este permanece plural.

Deborah Colker responde à Bianca Ramoneda que os corpos que interpretam suas criações são jovens, por sua gama de possibilidades e energia para aguentar a rotina da companhia. Para dançar nos espetáculos, eles se preparam com aulas de ballet clássico e de dança contemporânea e desenvolvem o trabalho muscular, de articulação e de ossos integrado a dança. Na visão da coreógrafa os corpos dos bailarinos precisam desta inteligência, pois estão constantemente lidando com opostos: delicadeza e força, vigor e fluidez, dinâmica e suavidade. Esse atletismo, agilidade e interpretação de qualidades consideradas às vezes dicotômicas, pode ser visto no vídeo desde as gravações dos ensaios até a apresentação dos espetáculos em palco.

No Grupo Corpo, Rodrigo Pederneiras caracteriza o trabalho feito com os bailarinos como excludente, no sentido que não é qualquer corpo que pode performar as coreografias do grupo. Mas o coreógrafo deixa claro, pela entonação da voz, que está falando particularmente do trabalho desta companhia. Para entrar no grupo, os bailarinos precisam comprovar domínio da técnica do balé clássico, única aula preparatória realizada cotidianamente na companhia. Além disso, nos momentos de criação dos novos espetáculos, os corpos que dançam precisam desconstruir esta técnica e incorporar a fusão dos movimentos que vem da cultura popular brasileira, como o quadril requebrado e o tronco malemolente.

Em contraste a estas duas visões, que definem um corpo dançante específico, toda a teoria do movimento de Ivaldo Bertazzo se baseia na ideia de que qualquer pessoa pode dançar. O coreógrafo e educador enxerga na dança uma possibilidade de organização do corpo, que pode ser alfabetizado e reeducado para o movimento de forma amadora, sem nenhuma pretensão em se profissionalizar como bailarino. No entanto, vale acrescentar que Bertazzo é um professor exigente, e não prescinde a preparação do corpo para a dança.

Na narrativa audiovisual do episódio, vemos e ouvimos o esforço do coreógrafo em criar uma linguagem a partir dos gestos do cidadão, mas ao mesmo tempo exige o comprometimento e o esforço em criar da multiplicidade dos corpos, com expressões diversas, uma uniformidade na coreografia de cada espetáculo.

Essas diferentes explorações dos corpos humanos e de suas capacidades físicas, dramáticas, rítmicas feitas por diferentes coreógrafos no campo da dança contemporânea são uma importante característica desse conceito *guarda-chuva*, que abrange tantos estilos de movimento. Essas pesquisas corporais não ficam limitadas à dança, e podem ser úteis “a qualquer forma de expressão corporal, uma vez que diversas dessas descobertas ou redescobertas são aplicáveis a ação física do corpo em qualquer de suas manifestações” (FARO, 1986, p. 118), assim como a dança pode encontrar inspiração em tantas outras linguagens de movimento, dos esportes às manifestações populares e ao gestual cotidiano.

O corpo apresentado na imagem em movimento é o espaço de protagonismo dos bailarinos nos episódios da Série Corpos. Eles não são fontes de informação verbal, pois não são entrevistados em nenhum momento da reportagem. No entanto, sua presença física e visual é intensa. São os bailarinos, profissionais ou amadores (no caso dos projetos de Ivaldo Bertazzo), que ocupam a tela nas gravações de ensaios ou nas filmagens dos espetáculos, e é sua forma de expressão através da linguagem da dança contemporânea de cada companhia e coreógrafo que mostra ao telespectador como são corpos dançantes. E quando se fala em corpo, a imagem abre inúmeras chaves de interpretação que vão além do que está delimitado pelo discurso verbal.

Uma característica que o programa traz quando apresenta Lennie Dale, no primeiro episódio, é a liberdade do corpo andrógeno. Apesar de se dedicar à prática do jazz, muitas das irreverências e propostas criativas do bailarino e de seu grupo, Dzi Croquettes, inspiraram os artistas que atuam hoje na dança contemporânea brasileira. Este corpo que desafia as marcações de gênero, que transita entre o feminino e o masculino, é uma característica que podemos observar no discurso não-verbal da série.

No trabalho das companhias, são poucas as vezes em que as mulheres e os homens que dançam estão claramente desempenhando um papel de gênero estabelecido socialmente. Este aspecto diferencia o contemporâneo da expressão do balé clássico, onde as bailarinas de tutu, coque e ponte, representam a delicadeza, e os bailarinos de calças e meia ponta são a força física que lhes dá suporte nos momentos de ápice do espetáculo. Quando a dança contemporânea propõe pensar e discutir os gêneros, aí sim ela trabalha por meio do movimento e do figurino para diferenciar os corpos.

Os coreógrafos também comentam sobre a especificidade do corpo brasileiro, e se existe mesmo uma identidade própria do movimento deste corpo nacional. Para Ivaldo Bertazzo e Rodrigo Pederneiras existe uma linguagem corporal particular do povo

brasileiro. Para o primeiro, a identidade está no gingado e na capacidade de absorver diferentes ritmos, com sensualidade e coxas grossas, e movimentos pesados, para baixo, bob o efeito da gravidade. Ele acrescenta ainda que, comparado com outros, o brasileiro tem dificuldade de coordenação e organização do movimento.

Pederneiras destaca a busca por uma dança brasileira no início da década de 1990 que impregnava o pensamento criativo do Grupo Corpo. Ele destaca a preocupação em encontrar uma linguagem que refletisse uma maneira de se mover, de ser, de caminhar, genuinamente brasileira. Para o coreógrafo, o que nos diferencia de outras nacionalidades é “um tipo de sensualidade que não se encontra em outros povos”.

Esta ideia de buscar uma linguagem de dança que trouxesse para os palcos e estúdios de balé uma maneira de usar este corpo brasileiro, ligado ao seu contexto sociocultural e com especificidades de movimento muito diferentes dos russos ou franceses, criadores da técnica clássica, não é recente. Klauss Vianna escreveu em 1956, quando as companhias apresentadas pela Série Corpos ainda não existiam, o artigo “Pela criação de um balé nacional” no jornal *O Globo*, que foi republicado no *Jornal do Brasil* em 1975 (quando Ivaldo Bertazzo, Grupo Corpo e Stagium estavam iniciando suas carreiras), porque, segundo o autor, os mesmos problemas e mentalidade perduravam no cenário da dança no Brasil.

Ele defendia que o mercado de dança naquela época era desorganizado e não conseguia instituir uma continuidade nos trabalhos, pois faltava ao balé produzido no país “originalidade” e “qualidade íntimas” quando insistia em seguir os modelos estrangeiros (VIANNA, 2005, p 84). Por isso, ele defendia a criação de um bailado brasileiro que se inspirasse, especialmente, nas raízes ibéricas e africanas da cultura popular nacional, com o qual bailarinos e público conseguissem se conectar expressivamente. Segundo Vianna:

No terreno da dança, é apresentada a nós, em primeiro lugar, a natureza mesma do povo brasileiro, extremamente inclinada ela. E, em seguida, a força latente para a sua execução com que nos dotaram as heranças africana, ibérica e indígena, principalmente as duas primeiras. Podemos até afirmar que na herança afro-ibérica a tradição dançante é uma das mais fortes, senão a mais forte no terreno artístico (VIANNA, 2005, p. 89).

A escolha do Starte por focar suas reportagens na dança contemporânea no Brasil é acertada, pois aqui “os modernos e contemporâneos se encontram em maior número que os clássicos (...), ainda que em muitas delas a técnica acadêmica seja a base de tudo, o trabalho é dirigido a outros tipos de propostas.” (FARO, 1986, p. 128). Além disso, a

pesquisa criativa em torno de uma movimentação que evoque o gestual e movimentação próprios do povo brasileiro se encontra no centro do cenário contemporâneo.

A característica que engloba todas essas concepções de corpos que perpassam processos de diferentes artistas e criadores de dança contemporânea é o corpo pensante. Para a dança se concretizar como forma de expressão artística é preciso que seus intérpretes tenham consciência da movimentação que executam, e tragam para a coreografia algo de si, de sua subjetividade.

Essa expressividade da dança pode ser a busca por uma brasilidade, a expressão amadora do cidadão, a superação de desafios físicos, a reflexão sobre as mazelas sociais ou sobre a condição humana e seus conflitos internos, a liberdade do corpo dançante ou tantos outros temas que inspiram a criação coreográfica. O essencial é que haja uma interpretação, não apenas a repetição dos passos, ou execução de uma técnica sem pensamento, pois, como coloca Klauss Vianna, “isso não é dança, é ginástica” (VIANNA, 2005, p. 44).

Podemos delimitar três esferas envolvidas no processo de circulação dos espetáculos de dança: produção (artistas e companhias), mediação (críticos e mídias) e recepção (público). A série *corpos* apresenta em sua construção discursiva claramente os dois primeiros, sua narrativa está centrada na perspectiva dos produtores, fonte principal de informação, e os críticos entrevistados ajudam a contextualizar as obras apresentadas. Além disso, o próprio programa é uma instância mediadora. No entanto, público é uma ausência na série, como apontamos no início deste capítulo, já que em nenhum momento o público que assiste à espetáculos de dança tem espaço para emitir suas impressões nas reportagens.

O público espectador de programas de TV sobre dança também não aparece empiricamente na narrativa audiovisual. Embora nesse caso exista uma aposta do programa em relação a quem ele seria, como uma audiência para a qual ele se dirige. Os dados de emissão do *Starte* na grade de programação da *GloboNews* nos dão pistas de qual é a audiência esperada.

Como vimos no primeiro capítulo, a *GloboNews* é uma emissora temática que produz conteúdos de informação sob demanda. O *Starte* foi criado para atender ao intenso de uma parcela da audiência interessada previamente em cultura, supostamente intelectualizada e formada por adultos de certo poder aquisitivo, visto que ele era exibido às terças no horário das 23h, depois do principal telejornal desse canal por assinatura.

No entanto, esse telespectador empírico só nos interessa à medida que ele inspira a criação de um espectador modelo na construção discursiva da própria série. Partindo da teoria de Umberto Eco (1994), recuperamos os conceitos de autor-modelo e leitor-modelo para refletirmos sobre o lugar da criação e da recepção construídos nessa obra audiovisual.

Segundo Eco (1994), o leitor-modelo não equivale ao leitor empírico de um texto, pois o leitor empírico é qualquer indivíduo que pode ler o texto de diversas maneiras, servindo a seus interesses particulares, com interpretações que podem tanto emergir do próprio texto quando de elementos exteriores a ele. O leitor-modelo é “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p. 15). Sendo assim, o leitor modelo joga o jogo da leitura de acordo com as regras previstas no próprio texto, que podemos identificar através das estratégias narrativas empregadas em sua construção.

Em simetria com o leitor-modelo está o autor-modelo. Eco compara este conceito ao que a teoria estética chama de estilo. Entretanto, o autor considera o termo estilo insuficiente para definir o autor-modelo. Esse é uma voz que fala ao seu leitor, que o chama para acompanhá-lo nos caminhos da narrativa, “essa voz se manifesta com uma estratégia narrativa um conjunto de instruções que nos são dadas passo-a-passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor modelo” (ECO, 1994, p. 21).

Vale ressaltar que estes conceitos não são válidos apenas em relação a textos complexos, com diversas camadas narrativas e abertos a interpretações múltiplas, pelo contrário, este conceito também está em relação àqueles textos “que preveem um leitor muito obediente” (ECO, 1994, p. 22), o que muda é o tipo de cooperação estabelecida desses com seus respectivos leitores. O mesmo pode ser dito sobre o autor-modelo, que “não é necessariamente uma voz gloriosa, uma estratégia sublime” (ECO, 1994, p. 23), mas se revela até nas obras mais simples. Esse par sempre aparece junto, pois só se tornam compreensíveis no processo de leitura, em que um cria o outro, e “isso é verdadeiro não apenas em relação aos textos narrativos como em relação a qualquer tipo de texto” (ECO, 1994, p. 30).

Na Série *Corpos*, o autor-modelo se manifesta como a voz híbrida entre o discurso referencial do jornalismo e os índices ficcionalizantes da narrativa, que se constrói no jogo de edição das entrevistas, com as imagens da dança nos espetáculos e nos ensaios, a narração e a trilha sonora. O espectador-modelo é aquele disposto a contribuir e se adaptar

com este estilo, conectando as referências visuais ao discurso verbal e construindo as concepções de dança propostas a partir dos criadores apresentados nas reportagens.

Ao explorar os mecanismos de montagem e edição audiovisual para evocar e reconstruir os espetáculos de dança contemporânea, o programa não pretende emular a experiência da plateia ao vivo, mas criar uma nova forma de assistir dança. O espectador do programa deve estar disposto a desenvolver novos olhares para a dança.

A Série *Corpos* traz para o meio audiovisual um modo de fazer jornalismo cultural que é normalmente reservado para os meios impressos, especialmente os cadernos semanais especiais e as revistas. A análise aprofundada de produções culturais a partir das perspectivas de especialistas. O tempo dedicado a cada reportagem e a sofisticação na edição são pouco comuns em reportagens culturais na televisão.

A editoria de cultura no telejornalismo diário não tem uma identidade bem definida, e possui uma presença pouco representativa se comparada com as demais editorias. Ela se encontra “em constante disputa por espaço na divisão temática que o telejornalismo opera sobre o espaço público” (GUILHERME, 2015, p. 14). Suas reportagens são prioritariamente descritivas, com pouco espaço para comentários e aprofundamentos a respeito das produções culturais de que tratam, pois há pouco tempo para desenvolver os assuntos e para a contemplação das imagens e do texto apresentados com velocidade.

Segundo o conceito de *agenda setting* proposto por Charaudeau (2012), as mídias fundamentam os comentários que os sujeitos participantes da vida social tecem sobre o espaço público. Desta forma funcionam como um filtro para os acontecimentos que chegam ao público, incluindo o tratamento dado a estes acontecimentos. Pensando por este viés, *Starte* contribui com a forma como a mídia televisiva aborda os temas culturais, especialmente da dança.

Primeiramente, por trazer este tema para as telas nas quais ela raramente encontra espaço de divulgação, com exceção dos programas de entretenimento e variedades. Como aponta Camargo:

No Brasil, a dança sempre encontrou dificuldade para conquistar ampla visibilidade nas mídias televisiva e radiofônica, restando ao jornalismo cultural impresso funcionar como uma das únicas instâncias de registro e discussão dessa arte, até a década de 1990 (CAMARGO, 2014, p. 12).

Em segundo lugar por introduzir formas de apresentar a dança no jornalismo com aprofundamento conceitual e amplo uso de imagens. A série constrói um repertório visual

de dança contemporânea com seu mosaico de cenas de espetáculos e ensaios que mostram ao público diferentes estilos de movimento, dos mais atléticos aos inspirados pelo gesto cotidiano, dos que partem de uma técnica neoclássica aos que se aproximam das manifestações populares.

No entanto, ao mesmo tempo em que oferece a dança, “prima pobre” das artes na disputa por espaço midiático, oportunidade para sua difusão e expansão, a série é conservadora na escolha dos protagonistas de seus episódios. Percebemos a ausência de produtores menos conhecidos, de novos coreógrafos e novas linguagens de movimento. A série constrói um cenário da dança contemporânea brasileira múltiplo, com linguagens plurais, porém a partir de lugares já estabelecidos, inclusive legitimados por sua presença midiática anterior à produção das reportagens.

O programa *Starte* contribui pouco para rupturas no campo da arte, pois reforça discursivamente uma ideia elitizada de “cultura”, associada à intelectualidade inalcançável para grande parte da população. O equilíbrio entre elitismo e populismo é um grande desafio do jornalismo cultural, mas esta série especificamente não tem como objetivo apresentar temas considerados complexos de uma maneira que o público leigo compreenda, e sim dialogar com o espectador já interessado em dança contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Série *Corpos do Starte* possui uma qualidade atemporal, pois mostra o que é a dança contemporânea em um determinado momento e contexto sociocultural no Brasil, elaborando, através de narrativas audiovisuais, concepções desta arte. Por fazerem parte de um programa de jornalismo, elas seguem o vínculo com a atualidade próprio desta atividade, e possuem um fato atual que justifica sua produção. No caso desta série, a comemoração do Dia Internacional da Dança, convencionado pela Unesco no dia 29 de abril, serve como ponto de conexão factual com o presente. No entanto, como este gancho não está no discurso produzido pela série, e sim no seu contexto de exibição, ela pode ser assistida em qualquer data sem que haja prejuízo nos sentidos construídos.

As reportagens que compõem a série não são apenas atuais ou instantâneas, elas têm características documentais, e são feitas para perdurar à passagem do tempo. Ao registrar o trabalho dos coreógrafos e companhias de dança contemporânea brasileira que atuam no campo artístico nacional, o jornalismo audiovisual especializado se torna uma fonte, um arquivo, para a história da dança.

Independentemente de ser enunciado por críticos, jornalistas ou artistas, o jornalismo cultural de dança continua sendo um acervo documental de grande porte para a história da dança. As críticas e reportagens jornalísticas, veiculadas pela mídia impressa ou eletrônica, ao agregarem opiniões, análises e anúncios, prestam-se à função de registrar acontecimentos e transformá-los em fatos. Regidos por lógicas de inclusão ou exclusão, esses fatos restam no tempo, como índices de silenciamento ou enaltecimento da dança do presente. Por isso, a escrita dos fatos da dança produz arquivos fundamentais para a pesquisa histórico-historiográfica de dança, de modo que compreender seus problemas e implicações é adentrar as delicadas pontes entre a dança e suas formas de registro, teorização, crítica, divulgação e análise escrita de sua memória (CAMARGO, 2014, p. 20).

Quais são, então, as concepções de dança contemporânea que o programa constrói? Primeiramente, é uma forma de expressão artística através do movimento corporal, que busca a independência da técnica clássica e a libertação das convenções que existiam até o início do século XX. Essa maneira de fazer dança engloba diferentes estilos e linguagens bastante personalizados, ou seja, centrados na figura do diretor e coreógrafo de cada companhia.

Uma das características destacadas pelas reportagens que conectam todos esses estilos é a importância do corpo que interpreta as coreografias, que deve ser pensante e

instigar reflexões a partir da performance. Além disso, elas expressam os dilemas humanos de seu tempo por meio do movimento, estabelecendo conexões com os contextos históricos em que estão inseridas. Outra particularidade da dança contemporânea é a sua capacidade de combinar diferentes escolas, técnicas e estéticas em suas obras. As demais concepções de dança apresentadas na série estão conectadas às especificidades do trabalho de cada companhia que protagoniza os episódios.

A escolha das companhias que protagonizam três dos quatro episódios da Série *Corpos* é uma via de mão dupla. Enquanto a sua centralidade nas reportagens confere legitimidade ao trabalho delas no mercado de dança no Brasil, a presença midiática das mesmas, anterior à produção da série, pode ser considerada um fator para terem sido selecionadas pela equipe do *Starte*. Deborah Colker, Ivaldo Bertazzo e o Grupo Corpo – inclusive Stagium e Lennie Dale, que não têm um episódio solo mas ganham destaque no primeiro – são figuras recorrentes na mídia quando o assunto é dança brasileira. Inúmeras críticas de espetáculos em jornais impressos, aparições em programas de TV da própria Rede Globo e GloboNews, e até mesmo documentários sobre seus projetos foram veiculados ao longo de suas carreiras.

As companhias apresentadas na série possuem lugares estabilizados na história da dança no Brasil. Suas trajetórias profissionais têm décadas de continuidade e os espetáculos e projetos criativos nos quais trabalham têm reconhecimento internacional, além da aprovação de pesquisadores nacionais na área das artes e de críticos de dança renomados. Dessa forma, podemos apontar como essa produção de jornalismo audiovisual se alinha à crítica tradicional e não procura dar espaço a novos produtores de dança, sendo pouco inovadora no que diz respeito à seleção dos artistas, sem abalar o *status quo* do cenário contemporâneo desta arte.

O diferencial do programa está, então, na forma como aborda o processo criativo, especialmente na montagem audiovisual sofisticada e no tempo dedicado à cada artista. Esses fatores permitem um grau de aprofundamento pouco comum na televisão, particularmente no jornalismo cultural presente nesse meio. Logo, aproxima-se do gênero documentário, especialmente daquele construído a partir de entrevistas. O fluxo da reportagem, especialmente no que diz respeito à edição de imagens e falas, é fragmentado, e não segue uma linearidade cronológica. O diálogo entre repórter e especialistas são o fio condutor da narrativa, tanto verbal quanto visual.

Essa abordagem criativa dos temas se faz possível e necessária por alguns fatores que dizem respeito ao próprio universo da série. Primeiramente, a dança contemporânea

não possui uma definição unívoca, nem mesmo na historiografia da dança. Ela é um conceito amplo e plural, dentro do qual convivem diversos estilos e linguagens de movimento que estão intrinsicamente ligadas aos seus criadores. Esta indefinição desafia a tendência estabilizadora do jornalismo, que se recobre de valores de objetividade na maioria das vezes.

Por esse motivo, as reportagens estudadas buscaram nos hibridismos com outros gêneros e formatos televisivos modos de apresentar essa pluralidade da dança contemporânea, construindo concepções múltiplas ao longo dos quase 120 minutos totais da Série *Corpos*. Apesar da dança aparecer de modo disciplinado, filmada em circunstâncias controladas, há algo que escapa a esse controle que é próprio do jornalismo. As imagens ordenadas na edição de fragmentos de espetáculos e ensaios abrem brechas interpretativas. A mistura de material de arquivo de mídias audiovisuais, material fornecido pelos próprios grupos, e material filmado pela equipe de produção do *Starte*, cria uma variação de ruídos que desalinha a formatação ordenada do jornalismo tradicional.

Um mérito da série é não achatar essas concepções, construídas na tensão entre o discurso verbal e o não-verbal, em sua conclusão. Ela mantém abertas as perspectivas diferentes dos coreógrafos entrevistados, que ora se encontram e ora se distanciam em seus processos criativos. Mas vale lembrar os limites dessa abertura, já que as o tema é apresentado por pontos de vista já estabelecidos e reconhecidos, sem espaço para o novo, sem mostrar, por exemplo, companhias que trabalham fora do circuito do Sudeste do Brasil (apenas a breve menção ao Quasar, de Goiânia), onde ainda se concentra o mercado cultural.

O segundo motivo que impulsiona a criatividade na produção das reportagens é que a dança, enquanto objeto tematizado, é extremamente visual. A montagem de imagens em movimento, própria da linguagem audiovisual, parece ser a forma mais apropriada para se traduzir a montagem coreográfica desta arte para a mídia televisiva. Imagens editadas ao ritmo de uma trilha sonora é um processo quase análogo àquele que combina movimentos corporais aos compassos de uma música.

Destacamos como as principais camadas do programa *Starte* analisado: a narração da jornalista Bianca Ramoneda, trilhas sonoras dos espetáculos das companhias, as entrevistas tanto como discursos verbais quanto como imagem, filmagens dos espetáculos e dos ensaios. As duas últimas apresentam relações diferentes entre câmera e movimentos corporais. A filmagem dos espetáculos vem do arquivo das companhias ou da própria

mídia televisiva, nela a câmera se coloca como um “espectador privilegiado”. A gravação dos ensaios é feita pela equipe do Starte, produzida especificamente para a TV, e utiliza ângulos diferentes, com planos em close de detalhes dos corpos dos bailarinos e mais próximos da movimentação.

Esses modos de narrar contribuem para construção das concepções de dança contemporânea que a série jornalística pretende apresentar aos seus telespectadores, na medida em que constituem um repertório visual dessa forma de expressão artística. O conhecimento prévio de dança pode acrescentar elementos às imagens, pois o público já iniciado no universo da dança é capaz de relacioná-las a outras imagens que povoam sua memória de outros espetáculos assistidos ao vivo ou em produções audiovisuais.

A criticidade é fundamental ao fazer jornalístico, mesmo que o gênero do texto produzido não seja uma crítica de arte especializada. Como coloca Piza:

[...] como a função jornalística é selecionar aquilo que reporta (editar, hierarquizar, comentar, analisar), influir sobre os critérios de escolha dos leitores, fornecer elementos e argumentos para sua opinião, a imprensa cultural tem o dever do senso crítico, da avaliação de cada obra cultural e das tendências que o mercado valoriza por seus interesses, e o dever de olhar para as induções simbólicas e morais que o cidadão recebe (PIZA, 2011, p. 45).

A Série Corpos não faz a crítica dos espetáculos da dança como um gênero textual do jornalismo cultural que, pela definição de Rivera (2000), faz a valoração e a interpretação de obras de arte. Nesse tipo de crítica, as opiniões do crítico ou jornalista às produções culturais de que falam são o foco central e exigem um alto grau de conhecimento teórico e aprofundamento.

Bianca Ramoneda aparenta ter as qualidades intelectuais requeridas para a atividade crítica, no entanto as narrativas dos episódios não se constroem a partir de suas opiniões, mas sim dos diálogos entre ela e os especialistas em dança contemporânea. A Série não realiza a estimativa das obras, e está pouco interessada na sua recepção junto ao telespectador. Em nenhum momento entrevistam o público, e nem perguntam aos críticos entrevistados nos programas como um espetáculo específico foi recebido.

Sendo assim, Starte não tem a função de formar um público consumidor, no que diz respeito a atrair audiência para obras recentes da dança contemporânea brasileira. Ele também não tem a proposta de “educar” os espectadores a respeito das produções culturais, não tem o objetivo de atingir um público geral e não recorre ao didatismo,

tampouco procura tornar o que é dança contemporânea em um conceito simplificado para leigos compreenderem.

O público da Série *Corpos* se constrói na própria obra, ou seja, os discursos, estratégias de encenação e a narrativa audiovisual que se articulam em seu interior nos indicam seu espectador modelo. O contexto da obra também nos ajuda a identificar quem é a audiência esperada por ela. Sua exibição em uma emissora temática, a GloboNews, dedicada a 24 horas de informação, no horário das onze da noite, indica um público intelectualizado que busca abordagens aprofundadas sobre cultura. O enfoque na esfera da criação, e não na recepção dos espetáculos, indica que este público já é interessado por dança e provavelmente frequentador de espetáculos, e procura saber mais sobre artistas cujos trabalhos lhe são, de alguma maneira, familiares. Portanto, o telespectador modelo tem conhecimentos prévios sobre dança contemporânea, que o ajudam na interpretação das imagens e entrevistas que compõem o quadro de referências das reportagens.

Percebemos as possíveis relações desse produto audiovisual com a crítica se considerarmos esta como um campo mais amplo de mediação entre a arte e seu público. A operação de curadoria pela produção da Série *Corpos*, ou seja, a seleção das companhias e obras que aparecem no programa, é um exercício crítico na prática jornalística, pois leva em consideração o contexto histórico dos processos de criação, estabelecendo relações com outras obras e estilos. A cobertura analítica das produções artísticas nas reportagens estudadas ainda está bastante alinhada com a perspectiva moderna da crítica, calcada na legitimidade do olhar do especialista, já que todas as suas fontes de informação podem ser encaixadas nesta classificação.

A Série *Corpos* também apresenta possibilidades críticas enquanto registro de processos criativos. As reportagens que compõem o *corpus* desta pesquisa, podem ser classificadas como documentários do processo (SALLES, 2010, p. 190). Elas fazem reflexões posteriores à estreia das obras e nos dão acesso a partes do processo de tomada de decisão. Mesmo que não nos permitam ter acesso às alternativas e incertezas, não perdem suas possíveis contribuições críticas, visto que a criação é um processo não linear e contínuo. Como ressalta Salles:

O mais importante para compreender os mecanismos criativos é o estabelecimento de relações que o crítico faz entre esses dados e as obras em construção. Só assim temos acesso aos modos de aproveitamento desse entorno (SALLES, 2006, p. 51).

A disponibilidade desses documentos audiovisuais sobre processos criativos de espetáculos de dança contemporânea possibilita ao espectador entrar em contato com novas camadas de significação das obras, que oferecem maior complexidade. Além disso, elas podem, em um segundo momento, contribuir para o trabalho de outros críticos de arte que pretendam analisar as obras das companhias de dança contemporânea apresentadas nos episódios.

O otimismo sobre o mercado da dança no Brasil atravessa as falas de alguns entrevistados do primeiro ao último episódio da série. Iracity Cardoso, diretora do Balé da Cidade de São Paulo, comenta rapidamente as melhores condições desse cenário na época da exibição da série, citando o aumento do apoio governamental e de instituições privadas que investem em programas de dança, especialmente quando comparado ao contexto dos anos 1970, período no qual havia pouco investimento e possibilidades de produção limitadas para a dança.

Rodrigo Pederneiras também percebe essa melhora no cenário das artes em geral, mas se mantém realista ao afirmar que esta carreira profissional não é fácil. É um mercado instável, com períodos de altos e baixos nas condições de produção em dança, o que dificulta a continuidade dos trabalhos por parte dos artistas. Ele destaca positivamente o maior número de referências, e escolas com qualidade, que acarretam em mais oportunidades de aprendizado.

Provavelmente, isso é uma consequência dos projetos governamentais e empresariais de incentivo à cultura, que subsidiam algumas companhias e promovem o aumento quantitativo das produções de dança no Brasil. Com mais obras nos palcos, possivelmente há mais espectadores nas plateias. Se há mais público, o jornalismo cultural ganha força e começa a voltar sua atenção aos produtos em busca de audiência.

Nos últimos anos percebemos a diminuição dos patrocínios e iniciativas institucionais de apoio aos criadores de dança no Brasil, por exemplo, em setembro de 2016, a Quasar Cia. de Dança anunciou oficialmente a suspensão de suas atividades por dificuldades financeiras, pois perdeu seu principal patrocinador, a Petrobras. Vemos nas páginas de mídias sociais do Grupo Corpo cada vez mais pedidos de apoio do público cativo de suas apresentações, através do projeto “Amigos do Corpo”.

Hoje, quatro anos após a exibição original da Série Corpos na GloboNews, percebemos a diminuição da presença de programas, ou reportagens jornalísticas, que correspondem à editoria de cultura na televisão brasileira, seja ela geralista ou temática. O Starte foi encerrado em 2015, depois de dezessete anos de existência, e o programa

seguinte apresentado por Bianca Ramoneda, *Ofício em Cena*, foi cancelado após dois anos no ar.

Estes fatores nos indicam que talvez a televisão, nesse momento, não seja mais o espaço através do qual obras audiovisuais como esta encontrem seus públicos específicos. Deixamos então alguns questionamentos para futuras pesquisas sobre jornalismo audiovisual especializado em cultura.

É o objetivo dessas obras serem recebidas por uma ampla audiência, ou seria mais interessante garantir que atinjam seu público alvo, um grupo mais restrito, porém mais investido nestes tipos de produção? E se a televisão não é mais o meio mais adequado para que isso aconteça, em que mídias e em que circuitos de circulação e divulgação de conteúdos o audiovisual sobre processos criativos e produções culturais encontraria possibilidades proveitosas?

Uma primeira hipótese que podemos levantar é o uso das mídias digitais, como YouTube, redes sociais e até mesmo canais de streaming na internet, para circulação de obras audiovisuais jornalísticas sobre dança. Algumas companhias, como o Grupo Corpo no Brasil e o Royal Ballet da Inglaterra, já produzem seu próprio material, na forma de vídeos que acompanham os processos de criação dos novos espetáculos, as aulas de balé e até mesmo disponibilizando trechos de suas obras em canais oficiais no YouTube. No entanto, cabe problematizar se essas formas de divulgação midiática possuem o mesmo efeito de legitimação das produções culturais no campo artístico que as mídias tradicionais.

Vale observar que, por mais que tenham se desenvolvido, sobretudo a partir dos anos 2000, outras formas de comunicação via internet, como sites, blogs e redes sociais, permanece sendo o jornalismo cultural impresso o campo mais expressivo de validação da dança feita no Brasil. Nele se reúnem as funções da crítica, da agenda e da reportagem, veiculadas num plano mais amplo em que se designa a imprensa cultural como um todo (CAMARGO, 2014, p.12)

As abordagens críticas mais aprofundadas sobre temas culturais, mais especificamente sobre a dança, são tradicionalmente relegadas ao espaço no jornalismo impresso. Por este motivo, as produções audiovisuais que disputam a imagem da televisão como um meio raso, de informações rápidas e com pouca sofisticação na estrutura narrativa, são dignas de análise. Mesmo nas emissoras temáticas por assinatura, a cultura ainda disputa o espaço midiático entre as editoriais e acaba sendo colocada em segundo plano, como percebemos pela presença difusa destes temas na programação.

Desta forma, a internet se apresenta como terreno fértil para a exploração de produções audiovisuais com formatos híbridos, que tratam de processos criativos na dança. Com um público bastante específico, mais ainda do que a audiência das emissoras temáticas, estas obras talvez encontrem seu espectador em outros meios de comunicação, não na televisão.

A Série *Corpos do Starte* oferece aos telespectadores uma oportunidade de conhecer as múltiplas concepções de dança contemporânea que compõem o cenário brasileiro a partir da perspectiva dos artistas. Ao jornalismo, ela apresenta um avanço na forma audiovisual de abordar as produções culturais, com maior aprofundamento e tempo de fruição das imagens que estão mais integradas a narrativa verbal das entrevistas.

E, finalmente, à dança, apesar de ser conservadora na escolha das fontes de informação, e construir midiaticamente um cenário da dança contemporânea a partir de lugares de fala já estabelecidos, a série apresenta possibilidades para a difusão e expansão dessa arte, que disputa por espaço dentro da editoria de cultura nas diferentes mídias com as outras formas de expressão artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. “O efeito de real”. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERNARDET, J. C. “O Processo como Obra”. **Folha de São Paulo**: Caderno Mais!, São Paulo, 13.07.2003.

BERTAZZO, I. **Cidadão corpo**: identidade e autonomia do movimento. São Paulo: Summus, 1996.

BOGÉA, Inês (org). **Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo**. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CAMARGO, A.V. A. **Cartografias midiáticas**: o corpomídia na construção da memória da dança. 205 p. Tese (Doutorado Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012.

_____. A dança que o jornal reporta: considerações sobre dança e jornalismo cultural no Brasil. **Dança**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança Salvador, v. 3, n. 2 p. 11-22, jul/dez, 2014. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/11182/9771>> Acessado em: 16 out. 2015.

CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CERTEAU, M. **A cultura no plural**. Campinas: Papyrus, 1995.

CHAMBAT-HOUILLO, Marie-France. “O Formato Televisual: Produção, Programação e Recepção”, In: DUARTE, E.B.; CASTRO, M.L. D. **Comunicação Audiovisual** – Gêneros e Formatos. Porto Alegre: Sulina, 2007.

CHARAUDEAU, P. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2012.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FARO, A. J. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro. Editora Jorge Zahar, 1986.

FOLLAIN DE FIGUEIREDO, V. L. Crise na crítica e declínio do paradigma estético da modernidade. In: **Anais**, XXV Compós, UnB, 2016.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FREIRE, M.; SOARES, R. “História e narrativas audiovisuais: de fato e de ficção”. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 10, n. 28, 2013.

GANS, H. **Deciding what's news**. New York: Vintage Books, 1980.

GOMES, M. R. **Jornalismo e ciências da linguagem**. São Paulo: Hacker/Edusp, 2000.

GUILHERME, S. F., Reportagens Televisivas e Estigmas Sociais: As Representações da Arte em Questão. In: XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2013, Bauru. **Anais...** São Paulo: Intercom/Unesp, 2013. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-0410-1.pdf>> Acesso em: 12 maio 2015.

_____. Representações da Arte em Reportagens Televisivas: o lugar do jornalismo cultural. In: XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2015, Uberlândia. **Anais...** São Paulo: Intercom/UFU, 2015. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2015/resumos/R48-0846-1.pdf>. Acesso em: 18 out 2015.

JOST, F. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

_____. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

KATZ, H. **O Brasil descobre A DANÇA descobre o Brasil**. São Paulo: DBA Editora, 1994. Disponível em: <www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11303137409.pdf>

LOPES, D.; FREIRE, M. O jornalismo cultural além da crítica: um estudo das reportagens na revista Raiz. **BOCC**, 2007, p. 1-12. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/lopez-debora-freire-marcelo-jornalismo-cultural.pdf>>

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

_____. Pode-se falar em gêneros na televisão? **Revista FAMECOS**. v. 6, n. 10. 1999

MEDINA, C. A. **Entrevista, o diálogo possível**. São Paulo: Ática, 1986.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. Vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 47-67

PATERNOSTRO, V.I. **O texto na TV: manual de telejornalismo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

_____. **GloboNews: 10 anos, 24 horas no ar**. São Paulo: Globo, 2006.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2011.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

REIS, S. R. **Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo: Dança Universal**. Coleção Aplauso, Imprensa Oficial, 2008.

RIVERA, Jorge B. **Periodismo cultural**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

ROSÁRIO, N. M. Formatos e Gêneros em corpos eletrônicos. In: DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. D. (orgs.). **Comunicação Audiovisual: Gêneros e Formatos**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de Criação: arte e curadoria**. São Paulo: FAPESP/Ed. Horizonte, 2010.

_____. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Fapesp/AnnaBlume, 2004.

_____. **Redes da Criação: Construção da obra de arte**. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.

SERELLE, M. A crítica do entretenimento no jornalismo cultural. **Revista Comunicação Midiática**, v.7, n.2, p.47-62, maio/ago. 2012

SILVA, G; LIMA SOARES, R. O jornalismo como tradução: fabulação narrativa e imaginário social. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 26, p. 110-121, dez. 2013.

SILVA, T. T. (org.). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SIQUEIRA, D. C. O A Cultura no jornalismo cultural. **Líbero**, n.19, 2007, p. 107-116.

SOARES, R. L. Pequeno inventário de narrativas midiáticas: verdade e ficção em discursos audiovisuais. In: Significação - Revista de Cultura Audiovisual. ed. 34, julho-dezembro 2010, p. 55-72.

SOARES, R. L.; SILVA, G. Lugares da crítica na cultura midiática. In: **Anais**, XXIV Compós, UnB, 2015.

SOUZA, J. C. A. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

SOUZA, T.C.C. A Análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. Revista eletrônica **Ciberlegenda**. Niterói: UFF, nº6, 2001. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/tania3.htm>> Acesso em: 15 jun. 2013

VIANNA, K. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão**. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1996.

Programas analisados

CULTURA. **Starte** – Série Corpos. Rio de Janeiro: GloboNews. Abr. 2014. Programa de televisão. Quatro reportagens disponíveis em:

1) Disponível em: <<http://globo.tv/globo.com/globonews/starte/v/conheca-um-pouco-da-historia-da-danca-contemporanea-no-brasil-e-no-mundo/3269033/>>. Acesso em: 27 ago. 2015.

2) Disponível em: <<http://globo.tv/globo.com/globonews/starte/v/deborah-colker-fala-sobre-novo-espetaculo-e-revolucao-na-danca-contemporanea/3284250/>>. Acesso em: 27 ago. 2015.

3) Disponível em: <<http://globo.tv/globo.com/globonews/starte/v/ivaldo-bertazzo-mostra-sua-escola-do-movimento/3298785/>>. Acesso em: 27 ago. 2015.

4) Disponível em: <<http://globo.tv/globo.com/globonews/starte/v/veja-o-trabalho-de-um-dos-maiores-grupos-de-danca-contemporanea-do-mundo-o-grupo-corpo/3314020/>>.

Acesso em: 27 ago. 2015.

ANEXOS

EPISÓDIO 1 - TRANSCRIÇÃO

Narração: Diante dessas imagens é quase impossível ficarmos parados. A dança, como uma das expressões artísticas mais antigas, traduz em movimentos nossa pulsão de vida. Desenhar com o corpo no espaço, desafiando as leis da gravidade, mantendo o equilíbrio e a flexibilidade, a força e a delicadeza, e principalmente preenchendo cada gesto com a alma de seu intérprete exige dos bailarinos uma dedicação única, um embate com a passagem do tempo. O que a dança contemporânea oferece como possibilidade de expressão para os nossos dias?

Durante alguns séculos o rigor e os princípios do balé clássico foram absolutos e intocáveis no mundo da dança, continuam inquestionáveis. Mas a partir de meados do século passado o desejo de renovação começou a mudar a dança nos Estados Unidos e na Europa. Era a chegada da dança moderna, possibilitando que gestos mais livres possibilitaram desaguar no movimento que ficou conhecido como dança contemporânea.

A série *Corpos* quer entender como foi essa transição. Ouvimos estudiosos da dança no Brasil e a opinião dos coreógrafos que dirigem algumas das companhias mais importantes do país. É o que você vai acompanhar nessa série de 4 episódios que começa agora.

VINHETA DE ABERTURA

Helena Katz: Dança contemporânea é um jeito de falar de um tipo de dança que começou a se diferenciar do que existia antes e basicamente tem 2, 3, 4 pontos históricos que marcam isso. Gente que estava interessada em não fazer da dança mais uma relação com a música como vinha sendo feita, uma relação com a história como vinha sendo feita, e inverter isso, botar tudo em cima do corpo, pensamentos do corpo. Isso acontece nos Estados Unidos numa certa época na virada para os anos 70...

Adriana Pavlova: Em termos históricos a gente pode falar que o primeiro personagem da dança contemporânea foi o bailarino e coreógrafo norte-americano Merce Cunningham.

HK: O Merce Cunningham propôs a dança independente de tudo aquilo que ela estava subordinada, e ele disse “a dança vale por ela mesma”.

AP: De uma forma isolada ainda nos anos 1940, 1950 o Merce Cunningham começou a pensar em questões que depois seriam muito caras a dança contemporânea. Assim ele pensa numa dança que não tinha nenhuma ligação narrativa, que não queria contar uma história.

HK: Desgrudando um pouco o que o corpo faz do jeito que o corpo está vestido, da música que o corpo dança, do tema que o corpo dança...

AP: Levou para cena uma dança mais livre, sem amarras, contra o clássico, contra o virtuoso.

Ainda nos anos 70, voltando um pouco, surge uma figura muito importante que vai marcar o final né do século 20 na dança, que é a Pina Bausch na Alemanha. Pina vai pra Wuppertal cria seu grupo e o que que a Pina tem de diferente nesse retrato da dança contemporânea, ela junta teatro e junta dança para fazer um trabalho completamente diferente, que mexe com seu espectador, sem saber exatamente se aquilo é dança, se aquilo é teatro ...

N: A força do trabalho da coreógrafa alemã, que morreu em 2009, foi mostrada recentemente no documentário *Pina*, dirigido pelo cineasta Wim Wenders. As coreografias originais foram recriadas por bailarinos do grupo de Pina, que prestam uma homenagem a coreógrafa.

Algumas encenadas em ambientes externos trazem uma atmosfera de sonho para uma paisagem Urbana. As técnicas e concepções de Pina Bausch continuam impactantes e foram decisivas para dança contemporânea.

AP: É uma dança muito forte, muito expressionista, que fala das sensações humanas, das mazelas, das tristezas, mas ao mesmo tempo das alegrias.

Dança contemporânea é uma dança que mistura de diferentes escolas diferentes técnicas, diferentes estéticas... é um imenso guarda-chuva onde cabe muita coisa, mas que ao mesmo tempo leva o público de alguma forma a refletir. É uma dança que ao mesmo tempo ela conversa com outras linguagens.

N: Essa abertura para assimilar outras artes e conversar com outras linguagens possibilitou, por exemplo, o surgimento de ousadias antes impensáveis como as dos grupos Momix e Pilobolus. São companhias que, misturando técnicas de dança com recursos típicos de entretenimento, criaram espetáculos ricos em efeitos visuais.

AP: O Momix e Pilobolus contam com bailarinos que originalmente vieram de esportes olímpicos. As pessoas sabem quando vão no teatro para ver essas duas companhias Americanas, elas estão lá para se divertir.

N: Mas e aqui no Brasil? De que forma a dança contemporânea encontrou seu caminho?

Iracity Cardoso: A primeira lembrança que me vem é um espetáculo chamado Momento 68, que era um espetáculo de moda e que ao mesmo tempo tinha muita dança, com 4 coreógrafos que davam um pouquinho desse Panorama de como que é a dança já estava fazendo uma fusão entre as várias tendências, várias técnicas. Então nós tínhamos um coreógrafo que era Ismael Guizer que vem de uma escola clássica, neoclássica... Nós tínhamos Renée Gumiel, uma das precursoras da dança moderna em São Paulo. Nós tínhamos Lennie Dale, grande Papa do jazz e tal... e um novo talento americano chama-se JoJoes que vinha com uma dança da moda.

A grande dificuldade sempre foi a continuidade das ações em dança. Aí até que surge em 71 o Balé Stagium, que foi o primeiro grupo independente da cidade de São Paulo e aí já com uma tendência, as coreografias do Décio, com as direções da Máríka, já com um outro olhar sobre a dança.

Máríka Gidali: A gente foi muito corajoso. A gente quebrou tudo. A gente colocou os tutus de lado e entrou de malha e entrou falando, entrou cantando, fazendo qualquer coisa que até hoje a gente faz. E aí já começou a virar um pouco político também, né, porque aí começa a falar da Liberdade, começa a falar da opressão, as verdades, as coisas censuradas em palavras, a gente começou a fazer ballet e gesto, que a censura achou que não precisava olhar porque era balé, era dança, era tudo muito leve, muito bonito...

HK: O Stagium traz um pensamento moderno, um pensamento que diz vamos fazer uma dança para o Brasil, para quem mora aqui, para quem não conhece dança aqui e vamos levar essa dança para tudo que é lugar. Foi fundamental.

N: O trabalho do Stagium que correu o Brasil de ponta a ponta, Até mesmo de barco, além de divulgar a dança e entregar um corpo de baile independente estimulou a criação de vários novos grupos fora do Eixo Rio- São Paulo. A maioria nasceu entre os anos 70 e 90 e de lá para cá, em poucos anos, muita coisa mudou.

IC: Hoje em dia existe um mercado de dança muito maior para todos, não só para bailarinos, como coreógrafos, etc. E, logicamente, comparado a década de 70, muito mais apoio governamental, instituições privadas que hoje em dia começam a investir em programas de dança. O que é uma maravilha, não é?

N: O Corpo, um dos grupos de dança contemporânea mais importantes do Brasil, com sede em Belo Horizonte, está prestes a comemorar 40 anos. Foi esse grupo que, ainda nos anos 70, pelo nível de excelência dos seus espetáculos ganhou o reconhecimento da crítica e abriu as portas dos teatros mais importantes do mundo.

O exemplo do Corpo frutificou. Hoje são muitas as companhias brasileiras de dança contemporânea que ganharam o reconhecimento do público e da crítica como o grupo Quasar de Goiânia e a Lia Rodrigues companhia de danças, que a 7 anos mantém sua sede no meio do conjunto de favelas do Complexo da Maré no Rio. Eles são exemplos de como a dança contemporânea pode seguir por caminhos tão diferentes e tão fortes.

No próximo bloco a homenagem a uma figura ímpar da dança no Brasil que morreu há 20 anos. Lennie Dale, o bailarino americano foi uma presença fundamental na bossa nova e revolucionou o panorama da dança brasileira com sua jazz dance.

FIM DO 1º BLOCO

N: Lennie Dale nasceu em Nova York em 1934, começou a estudar ballet aos 7 anos, aos 10 já era Estrela de um programa infantil na televisão Americana, Starline Kids ao lado da futura atriz Connie Francis. Aos 26 anos deixou uma promissora carreira de coreógrafo na Europa para vir morar no Brasil, se apaixonou pelo Rio. Sem ter criado

uma companhia de balé Lennie se tornou, no início dos anos 60, uma figura importante com suas disputadas aulas de jazz.

Ivaldo Bertazzo: Chegava o grande bailarino do jazz americano com uma liberdade andrógina em cima que era muito importante pra nós.

IC: A dança, nesse momento, tinha muito pouco espaço, não é? Tinha muito pouco dinheiro, tinha muito pouca possibilidade de produção.

Deborah Colker: E aquele mundo do jazz era o que bombava, principalmente por causa de Lennie Dale.

IB: Ele foi muito importante para a dança brasileira com sua liberdade.

N: Em 1972 foi um dos criadores dos Dzi Croquettes, grupo de atores bailarinos com esse nome diferente, que não queria dizer nada de especial. Durante 4 anos Lennie e seu grupo lotaram teatros no Brasil e no exterior. Há 20 anos o bailarino transgressor que com irreverência e um profundo senso de profissionalismo provocou uma revolução na dança brasileira morreu em Nova York. Aqui a nossa homenagem.

Esta imagem de Lennie Dale dançando no palco do teatro Hebertot, um dos mais antigos de Paris, foi gravada no final de 1975. Lennie tinha então 41 anos. Numa idade em que a maioria dos bailarinos, homens e mulheres, começa a pendurar as sapatilhas e se ausentar dos palcos, o bailarino americano ainda deslumbrava plateias e era capaz de enfrentar desafios coreográficos como este: cair de joelhos e se levantar em meia ponta, Prova de Fogo para quem já tinha ultrapassado a barreira dos 40.

A cena é de um documentário produzido pela NBR, uma emissora de televisão alemã, e que a 4 anos foi inserida no premiado filme Dzi Croquettes, dos diretores Tatiana Issa e Rafael Alvarez. O documentário de Tatiana e Rafael Conta a história do grupo Dzi Croquettes, que de 1974 a 1976 fez um sucesso surpreendente em Paris.

DC: A gente já sabia da genialidade do Lennie com a Elis, com a Liza Minelli. Dzi Croquettes já tinha modificado mundo intensamente, não o mundo da dança, não existe isso, é o mundo. É que nem James Dean, é que nem... são coisas que saem das nossas fronteiras, das nossas limitações.

N: Dzi Croquettes foi o Ponto Alto da carreira do bailarino e coreógrafo que se chamava Leonardo La Ponzina, mas adotou o nome de Lennie Dale quando estreou na Broadway em 1957 na primeira montagem de West Side Story.

ARQUIVO: Entrevista a Marília Gabriela

Nelson Motta: Conheci no Beco das Garrafas, fazendo shows espetaculares um palquinho desse tamanho assim. Cantava, dançava e representava. Ele inventou uma coreografia para bossa-nova, para aquela Bossa Nova Jazzística do Beco das Garrafas.

N: Lennie se apresentava em qualquer espaço, independentemente do tamanho ou da importância do palco.

NM: O Lennie foi decisivo para Elis Regina. A Elis Regina era uma gauchinha que era para ser cantora de roquezzinhos e caiu ali no mundo do beco das garrafas e teve a sorte de ter o Lennie Dale como seu mentor. O jeito de cantar da Elis, com a gesticulação dela, a movimentação... isso tudo mudou com o Lennie Dale.

O Lennie Dale ficou famoso e conhecidíssimo como um grande bailarino que fez muito pela dança, mas ele foi uma das pessoas mais importantes na música popular brasileira nos anos 60. Ele que não era originalmente um cantor, cantava bem, tinha uma voz pequena, mas afinado, com ritmo.

N: O suingue, a musicalidade, lhe renderam um convite para gravar seis discos com a gravadora Elenco, uma das mais importantes na época. Um sinal de prestígio nos áureos tempos da bossa nova.

A experiência como cantor que começou em 1964, só durou três anos no final de 1967 ele voltou a dança.

Lennie Dale (arquivo): Através da minha dança eu descobri a minha força física e mental.

Rodrigo Pederneiras: Era uma coisa absolutamente fascinante. Lennie Dale acho que remexeu com todo mundo, tanto de teatro, de música, de dança ele jogou um monte de coisa no Caldeirão e falou olha não tem que ser isso ou aquilo, tem que ser tudo junto.

Bianca Ramoneda: O que que tinha ali que te fascinava?

RP: O que não tinha ali que me fascinava? Porque tudo era novo. Absolutamente tudo... a maneira de se mover, os figurinos, a maneira de abordar temas. Tudo ali era novo. Eu era um menino... absolutamente deslumbrado, eu ficava absolutamente fascinado.

DC: Tinha um fascínio, pelo jeito que eles dançavam...aquele suingue, aquela sensualidade.

N: Profissional extremamente rigoroso diariamente antes do espetáculo dos Dzi Croquettes, Lennie comandava uma aula que chamava de aquecimento. Durava no mínimo duas horas.

O mestre da jazz dance misturou as mais diferentes influências e as mais diversas tendências musicais. Coreografou o famoso bolero “dois para lá dois para cá” de João Bosco e Aldir Blanc na voz de Elis Regina. Colocou o público para dançar com a movimentada “relance” Caetano Veloso e Pedro Novis na voz de Gal Costa. Comoveu plateias com “Ye-me-le” de Sérgio Mendes que remetia aos rituais do candomblé. Enlouqueceu o público mais jovem com o ritmo poderoso da soul music do James Brown, uma constante em seu trabalho.

O artista competente e transgressor que sempre fugiu dos padrões e influenciou de forma marcante a dança moderna e dança contemporânea que se fez no Brasil a partir dos anos 60, voltou para os Estados Unidos no início da década de 90 morreu em Nova Iorque em 9 de agosto de 1994. Deixou um legado nem sempre reconhecido, mas frequentemente reverenciado.

No segundo episódio da série corpos, um mergulho na obra da Polêmica Deborah Colker. A coreógrafa carioca que tirou seus bailarinos do chão e os fez dançar em uma parede de 7 metros de altura. Até lá.

EPISÓDIO 2: DEBORAH COLKER - TRANSCRIÇÃO

Narração: No segundo programa da série corpos você acompanha o trabalho e o pensamento da coreógrafa Deborah Colker, uma artista que através de suas criações consegue estabelecer um forte diálogo entre a dança contemporânea e o grande público. O impactante espetáculo Velox criado em 1995 foi o marco desse encontro e de uma

ousadia que desde então não se separa de tudo que Débora faz nós conversamos sobre esses e outros assuntos com ela na sede de sua companhia que ocupa um simpático casarão no Rio de Janeiro onde também acompanhamos os ensaios do novo trabalho que vem por aí.

VINHETA DE ABERTURA

Ousadia, subversão. Em vez de um Palco comum, um Palco na vertical. 18 bailarinos se arriscam uma parede de 7 metros de altura. Bailarinos ou alpinistas? Dança ou Esporte? A coreógrafa Deborah Colker já começou a carreira contrariando regras, provocando polêmicas.

Deborah Colker: Não porque não pode... porque a dança contemporânea não pode contar história. A dança contemporânea não está aqui para isso. Quem disse?! Quem disse? Também não podia fazer uma parede e subverter esse espaço porque a produção... porque a dança contemporânea é um espetáculo que tem uma produção x, que não pode ter uma produção muito grande. A nossa potência é crescer, é ser grande. Ser grande no sentido de a gente fazer sem empecilhos. Não porque isso não pode... não pode se eu contar uma história. Não, esse tipo... Para dança contemporânea só pode isso. Não para isso... cadê essa caixa? Eu não quero. Dentro dela eu não vou entrar.

Gringo Cardia: Eu acho que o trabalho da Deborah É um trabalho muito autoral, ele é muito em cima de como ela é. Ela não se inspirou em nada, num modelo a b ou c. Aquilo é a Deborah Colker desde sempre. Ela é uma pessoa de vitalidade, energia e que na verdade quer mostrar isso: o pensamento dela, a arte dela, da maneira dela.

N: Enérgica, inquieta. A carioca Deborah Colker, 53 anos, é assim na vida e no trabalho. Sua companhia de dança foi criada a pouco mais de 20 anos.

DC: Para mim o trabalho começa no corpo que produz movimento. A relação do movimento com o espaço. O cotidiano, quem nós somos agora. A relação da dança, da gente com o mundo, o tempo, o assunto. Isso tudo vai ser produzido com... Quanto mais técnica a gente tem para lidar com todos esses assuntos, mais a gente vai ter liberdade de se soltar e enlouquecer.

Para mim realmente a dança ela... ela parte do corpo um instrumento dela realmente a comunicação dela, a emoção, tudo dela parte desse corpo. Como é que a gente pode potencializar esse corpo? Como é que a gente pode conhecer ele e fazer ele está totalmente a serviço das nossas ambições ações e atividades o que tá mais profundo, mais lá dentro da nossa alma, do nosso sentimento, da nossa inteligência.

A relação do movimento com o espaço o espaço para mim ele é muito significativo. O espaço para mim é o lugar onde esse... essa dança vai existir, vai ser construída, né. O espaço para mim ele faz parte da estrutura daquilo que eu vou criar, que eu vou desenvolver. Então como é que eu estabeleço essa relação com o movimento no espaço? Como é que eu vou construindo, como é que eu vou ocupando, como é que eu vou me apropriando desse espaço, né? Então esse espaço ele se apresenta para mim como possibilidades e desafios incríveis físicos.

Então eu fui afirmar um espaço vertical, depois eu coloquei essa vertical em movimento, a superposição do plano vertical. E aí depois de eu tanto pesquisar, explorar essas possibilidades eu falei “e o plano horizontal? Como eu interfiro nele? ” Então o espetáculo 4 por 4 quando entro nos vasos eu falo “por que o espaço horizontal está ali, a gente faz dele o que quer? ” Não, a gente tem que lidar com a restrição do espaço horizontal, que é uma questão Urbana, uma questão das metrópoles, de Nós seres humanos coexistindo nessa cidade que tem cada vez mais gente, cada vez cresce mais.

Outra questão fundamental do meu trabalho é falar daquilo que está acontecendo com a gente agora. Está acontecendo com o mundo e comigo. As músicas que eu gosto de ouvir, os temas que me são afins, que me afirmam quem eu sou. Os meus interesses, as minhas questões. Aquilo que eu quero gritar para o mundo vamos prestar atenção nisso e dessa maneira e falar isso através da dança.

Como diretora de companhia cada vez mais eu sei o que eu não quero. O que eu quero eu fico buscando, buscando. Mas o que eu não quero... quando eu escolho um tema e fico nele eu falo gente isso não, a gente está saindo de nossa... a gente tá se dispersando. Foco. Foco, concentração, restrição, o assunto é esse Vamos ser pontual. Vamos ser cirúrgico, de ir ali sabe.

Mesmo quando eu não estava contando histórias, como no Velox. Velox é veloz em latim. Estabelecia um diálogo na relação entre o mundo dos esportes e o mundo da dança. Quais eram essas afinidades para mim: energia, superação, determinação técnica. É você a partir de você. Como é que você sabe como se fura uma finitude

Bianca Ramoneda: Eu queria saber como é que se formam corpos para esse tipo de subversão que você propõe em cena não é quando você for exemplo vai mudar o plano vai dançar na vertical e esse corpo também precisa se preparar para os desafios que nem você mesmo conhece porque você tá se subvertendo uma ordem também que é nova, né? Qual é o....qual é o chão, ou o não chão, que você trabalha?

No meu caso, eu lido sempre com jovens, sempre. É importante eu preciso de corpos e de possibilidades ali. De energia. Precisa aguentar.

A gente faz aula de ballet clássico todos os dias. Essa aula é uma aula fundamental pra gente. E aula de dança contemporânea. As duas aulas se completam. Ah eu faço também um trabalho de chão. Também um trabalho de centro. Também um trabalho muscular, de articulação e de ossos também. Porque nunca é ah agora é a malhação. Tem que ser a malhação com a articulação, porque quando você malha num corpo que faz uma técnica clássica a articulação tem que estar preparada e os ossos pra todas essas informações que você tá dando. Você precisa trabalhar com estas três camadas. Você precisa ter musculo, mas você precisa ter um corpo flexível, inteligente, que ele tem que ser muito delicado e forte. Muito vigoroso e fluido. Muito intenso e muito macio. Dinâmico, pá pá pá velocidade, e ao mesmo tempo ele tem que ser suave. Então eu to lidando com opostos o tempo inteiro.

N: Lidar com opostos, uma constante na vida de Deborah Colker. Ela estudou piano até os 16 anos. Foi atleta da seleção carioca de vôlei na juventude. E depois foi estudar psicologia.

DC: O fato de eu ter transitado em tantos conhecimentos distintos, e não foi uma escolha, aconteceu, foi o meu caminho. Esse é um pilar que eu não tracei com consciência, mas ele traduz muito a maneira que a companhia foi conduzida, uma interligação de conhecimentos. Eu passei por muitas... por uma universidade de psicologia, pelo mundo da música. Eu estudei muito. Eu era para ter sido pianista, mesmo. Então, isso tudo tá aqui. Esse encontro desses conhecimentos todos, pessoas que eu encontrei que foram fundamentais, mestres, que estão comigo, dentro de mim até hoje. E toda a conexão e tudo que eu aprendi em cada um desses universos e como todos eles são fundamentais

N: No próximo bloco o trabalho de Deborah Colker no mundo das escolas de samba. O sucesso estrondoso de ovo, o espetáculo que ela criou e dirigiu para o circo de Soleil que vai ficar 15 anos em cartaz.

FIM DO 1º BLOCO

N: No ano passado a companhia de dança Deborah Colker completou 20 anos de estrada. Nessa trajetória foram dez diferentes espetáculos. Em todos a coreógrafa estava lá, no palco, dançando. Em todas as montagens uma marca pessoal, sempre um cenário impactante, sempre um desafio para os seus bailarinos ocuparem com ousadia um espaço pouco convencional.

DC: A dança contemporânea ela fala de peso, de volume, de geometria, de matemática, de equilíbrio e desequilíbrio, de gravidade, de lidar e de modificar e criar novas perspectivas, novos pontos de vista para lidar com essas leis e com essas questões. Então eu vi que eu tava começando a encontrar, nessa relação do movimento com espaço, o que eu entendia por dança contemporânea.

GC: Eu acho que a Deborah é uma pessoa que afronta regras assim. Ela é uma pessoa corajosa, é uma pessoa que fica anos ali trabalhando naquele conceito, naquela proposta, entendeu, aí consegue, entendeu? E se comunica com o público, o público vê que aquilo é uma tentativa de contar uma história de uma maneira diferente.

DC: Eu acredito no poder da dança, muito. Acredito que ela é capaz de estabelecer essa comunicação, que ela é muito poderosa e acho que tudo que eu quero relacionar com a dança, eu posso. Em vez de eu ir com a minha dança lá na literatura, ou lá no cinema, ou lá na fotografia, na música, ou seja, aonde for, eu trago tudo para cá e potencializo isso.

N: A diversidade criativa de Deborah, reflete a diversidade de influências que teve ao longo da vida. Além dos mestres, outros grandes talentos marcaram a carreira dela.

DC: O Garrincha. Bruce Lee. Fred Astaire. Um dos motivos que eu danço na minha vida com certeza é o Michael Jackson, não vou negar, meu ídolo. Lenny Dale. A

gente já sabia da genialidade do Lenny com a Elis, com Liza Minelli. Fiz muitas aulas com Lenny, que é uma pessoa que me influenciou e a todos, com certeza.

N: O trabalho da Deborah não se limita as produções da sua companhia de dança. Ela também é do samba. Esse ano por exemplo, coreografou a comissão de frente da escola carioca Imperatriz Leopoldinense, que teve Zico e o mundo do futebol como enredo. Foi a sexta vez que ela mostrou o seu trabalho na Marquês de Sapucaí. Em 2007, Deborah encarou um novo desafio, criar e dirigir um espetáculo para o circo de Soleil. Foi a primeira vez em seus 30 anos de existência que o famoso grupo canadense entregou o comando de um espetáculo a uma mulher. Ovo, uma alegoria sobre o mundo dos insetos, é uma superprodução com 53 artistas. A encenação embalada por música Regional brasileira roda o mundo e deve ficar em cartaz durante 15 anos.

Com uma carreira tão sólida mundo afora, com tanto sucesso de público, o que ainda surpreende a coreógrafa?

DC: No Rio de Janeiro teve um movimento agora do Passinho. O passinho é genial, porque o passinho é... eu me lembro quando eu vi a primeira vez, eu adoro quando acontece isso comigo! Eu olhei e falei que isso? É frevo? Não, é break. É charme, é hip hop. É samba! Caramba é samba de roda. Não, é samba rápido, samba da avenida. Não... gente isso É charme anos 80, ou suingue. Cara... que liquidificador é esse?! Esse é o passinho. Esse nome é ótimo, passinho. E a batalha do passinho é mais ótima ainda. Primeiro que é uma brincadeira. Primeiro que é um diálogo, estabelece comunicação entre, e quem está... todo mundo participa, é menino, é menina, é o bonde, é a troca, é uma... Não quer dizer que eu vou trazer agora o passinho aqui para dentro. Quer dizer, mas que eu me fui abatida pelo passinho? Não tem como, é genial.

N: A coreógrafa que se confessa surpresa com os passos de um movimento que vem da rua prepara um novo balé, que deve estreiar dentro de dois meses. Para o novo espetáculo Deborah se inspira na história da Belle de Jour, livro escrito em 1928 pelo francês Joseph Kessel, transformado em filme pelo cineasta espanhol Luís Buñuel em 1967. A bela Severine, personagem de Catherine Deneuve, é uma mulher rica, casada com um homem bonito, bem-sucedido, mas que durante as tardes sai de casa para experimentar as emoções de viver como prostituta.

DC: A Bela da Tarde é sobre um instinto. É sobre... é sobre o nosso fascínio sobre o submundo, aquilo que não tá, não tá na trilha do trem, não tá no que a gente diz que são a moral e bons costumes, o que deve ser feito. Eu tenho uma atração sobre essas personagens, essas histórias que não andam no caminho que foi delimitado pra gente caminhar. Naquilo que a gente aprende “Tem que ser assim”. Eu tenho um fascínio por personagens, por histórias, que adentraram outros caminhos, que quebraram...

BR: Isso vai estar no movimento, também?

DC: Com certeza. Só.... É no movimento que vai tá. Tenho um verdadeiro fascínio por Severine. É uma mulher que ouve a esse chamado do instinto e é impelida a atendê-lo. É muito complicado você tá vivendo num mundo, gostar dele. Um mundo que é seu, que te afirma, que é tão perfeito, tão adequado, mas você tem um vazio existencial que pertence... é tão humana essa história, por isso que ela me fascina tanto. É tão humano você ter tudo e te faltar alguma coisa. É tão humano você perceber que de perto ninguém é normal. Então é... essa é uma mulher que vai, experimenta esse submundo que tanto me intriga e me fascina. Ele me intriga. Eu não to dizendo que é isso ou que é aquilo. Eu tô querendo dizer que isso tá existindo, tá mexendo com a gente, né.

N: Transpor o submundo dos desejos inconfessos para um corpo de baile é o novo desafio da coreógrafa que não rejeita um assunto polêmico e que adora uma boa briga.

DC: Para mim, dança contemporânea é a dança que a gente faz agora; é afirmar quem eu sou. eu sou uma pessoa que só sei me comunicar com o mundo através da dança. Para mim é a possibilidade de cada uma dessas pessoas que escolhe a dança no seu caminho poder dizer quem é. escolhendo tirar sapatilha, botar sapatilha, contar a história, não contar história. Encontrar o seu próprio corpo, sua maneira de se movimentar e conectar, essa...ir no mais profundo, lá de dentro. Porque, eu que eu saiba só tem uma Deborah Colker. Então quanto mais eu me aproximar de quem eu sou mesmo, lá dentro, e conectar com tudo que eu conectar, mas ir lá para dentro, eu vou fazer o meu trabalho, a minha dança contemporânea.

Ivaldo Bertazzo: Eu sou um artista de trás do palco. Então, muito cedo, eu comecei a me construir caminhos para a coreografia, para o professor de dança.

EPISÓDIO 3: IVALDO BERTAZZO - TRANSCRIÇÃO

Narração: Ivaldo Bertazzo, coreógrafo paulista que acredita e prova que qualquer pessoa pode dançar. Foi baseado nessa crença que ele criou a expressão e a teoria do cidadão dançante. Ivaldo mostra a sua escola do movimento e fala sobre os espetáculos que montou com os jovens das periferias do Rio e de São Paulo no impressionante e respeitado trabalho de resgate social através da dança.

VINHETA DE ABERTURA

N: Essas imagens de espetáculos criados e dirigidos por Ivaldo Bertazzo são impressionantes suas coreografias envolvem sempre um grande número de bailarinos trabalhar com tanta gente em cena é uma ousadia Ainda mais quando o corpo de baile não é formado por profissionais.

Dráuzio Varella: Eu fiquei muito emocionado de ver como é que... como Ivaldo conseguiu reunir aquelas crianças daquela maneira e treiná-los a ponto de fazer um espetáculo de balé maravilhoso, mas quem fica devendo nada em relação a espetáculos profissionais que já tinha visto.

N: Educador diretor empreendedor cultural além de um dos mais conhecidos coreógrafos brasileiros desde os anos 70 Ivaldo tem como foco de seu trabalho reeducar a postura e transformar os gestos para que eles possam ser uma expressão da individualidade.

Ele correu o mundo incorporando movimentos e a cultura gestual de diversos povos principalmente dos indianos. Ainda na década de 70 criou a escola do movimento e o método Bertazzo de Reeducação Postural instalado no amplo e bem equipado prédio no bairro de Perdizes em São Paulo repleto de lembranças de suas viagens pela Ásia Ivaldo promove cursos voltados para professores e terapeutas corporais. Suas aulas são muito disputadas alguns alunos o seguem a mais de 30 anos.

Os conhecimentos acumulados em tantos anos de experiência foram reunidos em 3 livros que ajudam leigos e profissionais a aplicar suas técnicas. Ao longo de sua trajetória profissional criou mais de 30 espetáculos ao conseguir mesclar balé com bem-

sucedido projeto sociocultural o “dança comunidade” se tornou um personagem especial do cenário da dança do Brasil.

Bianca Ramoneda: Ivaldo, você começou a dançar com 16 anos. Agora eu queria saber porque você sentiu a necessidade além de se tornar coreógrafo, ou a possibilidade de ser um bailarino, de continuar numa pesquisa maior sobre a consciência corporal, sobre as possibilidades do movimento do gesto de entender a história, essa história corporal maior. Por que você sentiu essa necessidade desse caminho?

Ivaldo Bertazzo: Esse período é bastante marcante que você tinha Nureyev, você tinha ainda os grandes ícones das grandes companhias de dança. Então, nitidamente, não é que o meu desejo era dançar... era me transformar em Nureyev. Mas isso mobilizava, te impulsionava: a disciplina, o desejo a uma meta... como no esporte. Agora ficou claro muito cedo que eu deveria ficar no lado de trás do palco. Eu gostei de dançar. Mas as minhas experiências mais fortes foram logo que eu comecei dando aula. Eu percebi que o ensinar me motivava muito mais. Eu sou um artista de trás do palco. Então, muito cedo, eu comecei a construir caminhos para coreografia, para o professor de dança.

DV: Eu acompanho a carreira do Ivaldo a algum tempo. O que eu acho mais interessante é essa desmistificação que ele fez com a dança. Por que você vai ver um espetáculo de balé você vê aqueles bailarinos maravilhosos, aquelas meninas que voam no ar, aqueles homens que levantam as mulheres... gente que passar horas e horas treinando E além disso tem um talento especial para dança. E acho que o trabalho de Ivaldo todo foi sempre o de mostrar que qualquer pessoa pode dançar, qualquer pessoa pode dançar bem. Evidentemente que não vai fazer... não vai ter todos os recursos técnicos dos bailarinos profissionais. O Ivaldo é um professor que é capaz de alfabetizar os alunos em dança. Isso para mim é admirável. Acho que para mim isso é a coisa mais interessante do trabalho dele. Ele faz isso a muitos anos. Acho que as primeiras coisas que eu vi do Ivaldo foi há mais de 20 anos.

BR: Ivaldo nesse caminho eu queria ouvir o que você recebeu dos seus mestres

IB: São experiências bastante ricas, por que você vê a Máríka que foi minha mestra e me conduziu nesse no aspecto de disciplina cotidiana ela vem de uma escola

clássica e com um Rigor bastante marcante sabe. Onde ela exigia que eu não desconcentrasse, que eu tivesse cada dia ganhando mais um passo. Nessa época vinha a Ruth Rachou também dos Estados Unidos ela trazia a história dos grandes construtores da dança moderna: Martha Graham, Mercê Cunningham, José Limon. Isso foi muito forte. Eu ia ao Rio de Janeiro também, para conhecer Klauss Vianna, que era a descoberta da articulação do gesto próprio. Então se eu somo essas três escolas, esses três Mestres... isso realmente é uma herança que foi um grande presente na minha vida.

BR: Ivaldo, e a Pina Bausch. O que a forma de expressão da Pina Bausch no que ela trouxe para dança provocou em você?

IB: Ela traz a possibilidade da expressão individual do dançarino. É muito importante é a fusão entre o conhecimento que ela tem de movimento que é enlouquecedor, e., mas ela dá a liberdade desse indivíduo. Décadas após as duas guerras onde a solidão do homem extrema, então ela tira das entranhas sua *Sagração da primavera*, seu *Café Muller*. Isso tudo... é um histórico, é um legado que nós acho que ainda teremos alguns séculos como modelo.

BR: Agora fazendo uma ponte Ivaldo, é muito bonito quando a gente vê no documentário do Wim Wenders Justamente que os bailarinos prestam homenagem a ela dançando no contexto Urbano, dançando no cenário cotidiano eles dançam na cidade. E não é à toa que ela trabalhou com movimentos que são movimentos que as pessoas trazem no seu repertório. Você trabalha nessa linha também, né. Você faz a gente acreditar que pode dançar. Não é à toa que um grande projeto seu se chamava cidadão dançante.

IB: Eu percebia que as manifestações artísticas na pintura, no coral cantando, uma série de artes plásticas, teatro, existia a expressão do amador esse que não se formou numa escola, mas, contudo, exercia como cidadão essa experiência. Porque afinal temos que concordar que arte e libertária, cultura tem essa função de fazer transcender esse cotidiano do aqui agora. Eu não via isso na dança, não tinha porque não tinha uma técnica específica cidadão comum. Você não pode exigir de alguém que nunca fez balé, que inicie aos 30 anos o estudo do balé para levá-lo como expressão dançante profissional. Lógico que ele pode ter a experiência corporal. Mas era necessário, foi necessário, inventar uma escola de movimento para esse cidadão. Então esses 10 anos de funilaria, que eu chamo, do gesto, eu fazia todos os anos um espetáculo com o cidadão comum, como na escola de samba, vem quem quer desde que tenha tempo para ensaio. Isso construiu uma escola, foi

muito bom. Criou uma identidade ao movimento do cidadão, ele investia alguns meses ensaiando e as expressões eram muito variadas, porque o corpo do brasileiro é múltiplo. O que que é esse brasileiro? É como eu: sou filho de italiano e mãe libanesa, o outro o pai é polonês e a mãe é cabocla. O Brasil tem etnias formadas muito recentes e esses corpos múltiplos é possível no cidadão dançante. O mais baixo, o mais alto, o longilíneo, um pouco mais gordinho. Ou seja, essa diversidade de corpos e de expressões procurando sim uma uniformidade. Então foi muito feliz e nisso eu construí uma linguagem, uma escola de movimento, que eu chamo de reeducação do movimento.

BR: Você viajou pelo mundo agregando influências de todas as culturas, de todas as memórias corporais, de todas as danças, que eu fico perguntando assim: existe um corpo genuinamente brasileiro?

IB: Existe sim uma identidade brasileira no que se refere ao gingado, a capacidade do Ritmo, de absorção de diferentes ritmos, mas é um corpo com difícil, com dificuldade de coordenação. Ele encontra sua soberania de coordenação mesmo no futebol, onde ele é excelente. Se houvesse um estudo sobre esse comportamento do gingado no futebol nós, além de eficiências técnicas que foram conquistadas para o futebol render mais, isso associado desnortearia todos os clubes de fora do Brasil. Nós tínhamos que ter feito um estudo da Ginga brasileira, que seja do Garrincha, né, do Pelé, como esse padrão existe ainda em nossos corpos e usar isso a favor.

BR: O Garrincha, esse Grande bailarino do futebol, tinha um corpo muito particular também né dançava à beça e com a perna torta né?

IB: Interessante porque é uma perna rodada para uma direção e a outra para outra. Existe uma lei que quando existem assimetrias no seu corpo você tem mais controle, você tem que ficar mais atento para não... para coordenar a estrutura. Mas certamente o Garrincha é um exemplo dessa deformidade organizada. É impressionante. Mas você visualiza isso até hoje, no Neymar, é indiscutível isso no Brasileiro. Nós não devíamos perder o desenho dessa herança, né.

FIM DO 1º BLOCO

BR: Ivaldo em 1999 você começou o trabalho com os jovens do Complexo da Maré na periferia do Rio, depois deu sequência a esse trabalho também com jovens na periferia de São Paulo. O que esse trabalho te trouxe?

IB: Quando eu trabalhei na Maré com os meus meninos é... eles tinham um desconhecimento de Caetano Veloso. Não estou falando de Dorival Caymmi, né! Então trabalhar novos dados com a escola pública para fortalecer esse, o cognitivo. Raciocínios de profundidade, de dimensão, de espaço, de tempo. O gesto é fundamental para isso, foi muito útil. Na verdade, nós não mostrávamos esse jovem como representante da periferia. Você abre portas de conforto para os jovens da Periferia e você o detém do seu lado por um aprendizado. O índice de estudo de música, de instrumento, hoje ampliou entre os jovens de Periferia. E surgem as grandes orquestras, né, aqui em Heliópolis. Então, isso tudo mostra o que nós já ganhamos é para organiza-lo motoramente e no discurso. As vezes alguém lá da maré dizia, dos meus dançarinos, se eu for pedir emprego eu digo que eu moro na Tijuca onde eu tenho uma tia que mora, eu não vou dizer meu endereço na Maré. Aí ele, depois com a linguagem bem construída e o gesto organizado, ao chegar no RH de uma empresa falando bem e bem construído, lógico que o RH quer contratá-lo, esquecendo se ele é da Maré ou da Cidade Tiradentes em São Paulo. Se você investe, vem. O brasileiro tem dignidades que podem ser afloradas.

DV: Acho que esse é o lado mais importante no trabalho dele. Você chegar numa comunidade de gente carente, que luta com dificuldades, e conseguir pegar esses meninos e essas meninas e levar para o palco, dançar, fazer o espetáculo. Isso tem uma importância muito grande, porque primeiro tem um valor simbólico importante, a gente chega numa comunidade e ver que você consegue criar um corpo de baile nessa comunidade. Em geral crianças que não teriam acesso de forma nenhuma a esse tipo de arte, acabam fazendo esse trabalho. E isso tem uma importância grande não só do ponto de vista social do que aquilo representa na comunidade, mas o que aquilo representa para aquelas crianças. Quando você vê em cima do palco Todos Os espetáculos dele na hora que termina e que você vê aqueles aplausos emocionados na plateia, porque sempre são aplausos emocionados... você vê o brilho no olho daquelas crianças que estão sendo aplaudidos de uma forma que elas nunca experimentaram, nunca tiveram esse tipo de reforço positivo.

N: O doutor Dráuzio Varella fala com conhecimento de causa em “a dança das Marés” ele cuidou do texto do espetáculo. Não era um texto escrito para a moçada decorar e repetir em cena. Ele colheu depoimentos dos jovens da comunidade e depois ajudou a formatar de forma mais adequada.

DV: Cada um ia dizendo como era, o que ele pensava, o que tinha acontecido com ele quando deixou de ser criança e agora começava na vida adulta. Que eu juntei esse material, e de fato ficou muito bom, porque a história que eles contavam. O texto na verdade eles é que tinham escrito. Eu só ordenei, mais nada.

Depoimento (arquivo): “Sabem qual o meu maior desafio. Meu maior desafio é voltar da escola toda noite. Para chegar em casa eu sou obrigado a atravessar a fronteira que separa as duas facções”

BR: Eu queria que a gente destacasse, Ivaldo, algumas... alguns momentos de alguns espetáculos. Saber de você alguns detalhes de alguns, algumas cenas.

IB: Quando eu trago a dança indiana para os jovens de periferia era mal compreendido. Mas porque você quer transforma-los em seguidores de Krishina ou em algum...ou numa outra etnia. Não. Nós construímos uma trilha sonora que ficou histórica, que são os sambistas, percussionistas de escola de samba e músicos indianos. Isso se torna um clássico e tem um confronto do que, desse corpo brasileiro, jovem, Caboclo, nordestino, que dança dança indiana e não perde sua identidade brasileira.

Milágrimas também, eu trouxe a linguagem da África do Sul porque o canto deles é atonal e todos os fonemas organizam. O brasileiro tem dificuldade na fala, o brasileiro fala tudo com as vogais abertas isso não organiza a face. Então eles cantam em zulu nesse espetáculo. Então estranhava, por que esses meninos cantam em zulu? Para um exercício forte, afinal é universal, fonético.

E no *Mar de gente* é acho que o auge. Eu uso linguagens da Europa central, dança cossaca. O brasileiro luta com o Equador. Nós pesamos, as coxas engrossam. As danças são bonitas e sensuais, mas para baixo no sentido de ginga. E o russo, o Polaco, o romeno, dança com fogo nos pés, e eles adquiriram isso. Eram exercícios de complementar o que nossa cultura não possui, mas não negá-la. E foi... fez muito sucesso. Os corpos sempre

se manifestaram como corpos brasileiros. Nunca houve o risco de ninguém virar indiano, romeno, ou africano do sul.

BR: AgoraIVALdo muitos desses jovens não necessariamente se tornaram, ou se tornarão bailarinos e coreógrafos. Não necessariamente vão seguir o caminho da dança. Então a dança aí ela entra como um instrumento de percepção da sua própria capacidade de expressão. Quer dizer a dança entra não apenas com uma, digamos, uma finalidade de um espetáculo, mas como realmente um instrumento de percepção da vida.

IB: Você tem que exigir, para que ela aprenda o que é trabalhar em equipe e entrar no mercado competitivo. Você não pode fazer apenas para ele encontrar sua liberdade de alma e de ser humano. Você tem que ensinar a disciplina do trabalho cotidiano e o que significa somar progressivamente as conquistas profissionais, que nós sabemos. A gente trabalha anos para ter destaque como profissional. Ele tem que aprender isso, que é muito difícil.

N: O mestre experiente da disciplina do movimento e da reeducação da postura. O Idealista que faz um trabalho de resgate social através da dança. O coreógrafo que acredita que todo mundo, não importa se mais jovem, mais maduro, mais magro, mais gordo, pode dançar, diz que ainda continua aprendendo e nos deixa uma lição.

IB: O movimento é uma ferramenta de expressão humana que não cessa e que te mantém estado de vida.

EPISÓDIO 4: GRUPO CORPO - TRANSCRIÇÃO

Narração: A série corpos chega ao Quarto e último episódio celebrando a qualidade do trabalho realizado por um grupo brasileiro que hoje é considerado um dos melhores grupos de dança contemporânea do mundo: O Grupo Corpo.

No programa de hoje você vai conhecer os pensamentos e os passos de seus criadores que mantêm a companhia num alto grau de excelência há quase 40 anos. E se emocionar com a beleza estonteante que invade o palco quando eles entram em cena.

VINHETA DE ABERTURA

N: Este é o último espetáculo montado pelo grupo corpo. Estreou em agosto do ano passado. Se chama Triz. O nome não é um mero acaso, nem uma estratégia de marketing. Foi escolhido por uma razão especial, porque por um triz esteve para não acontecer.

Rodrigo Pederneiras, o coreógrafo do grupo, teve que se submeter a duas cirurgias e por causa disso quase não conseguiu concluir o trabalho de criação do novo balé. Mas por um triz acabou conseguindo e o novo espetáculo estreou fazendo o maior sucesso

Rodrigo Pederneiras: Eu estava meio machucado e tal... E eu sempre fiz todos os movimentos, com o triz eu tive que verbalizar o movimento. Agora se não fosse... se não fossem os bailarinos do grupo corpo talvez tivesse sido impossível, se fosse uma outra companhia. Eles mergulharam de tal forma e tão profundamente nessa ideia inicial, que eles começaram a criar tantas coisas tão fantásticas que eu acho que ajudou a mudar também. E eu descobri uma outra coisa, que eu posso criar uma nova peça sem eu mesmo mostrar o movimento, eu posso verbalizar.

N: Mais uma conquista. Mais uma possibilidade entre as inúmeras nestes quase 40 anos de existência.

Bianca Ramoneda: A data oficial de criação da companhia do grupo corpo é 1975, mas, a partir de 89 com Missa do Orfanato, o grupo ele entra no cenário da arte brasileira, da dança brasileira, inscrevendo uma identidade, a sua primeira marca de assinatura forte. Eu queria saber se isso procede e de que forma Missa do Orfanato é um... realmente um divisor de águas dentro dessa trajetória.

RP: Eu acho que é, você tem toda razão. Quer dizer, eu acho que a Missa no Orfanato fecha na verdade um ciclo, que no meu entender é o segundo ciclo do grupo Corpo, que começou com trabalhos mais narrativos e tal, coreografados pelo Oscar Araiz. Que depois durante os anos 80 nós fazemos um trabalho que era um pouco mais voltado para o neoclássico e essa ruptura esse fechamento de ciclo se dá com a missa do orfanato. E a partir daí existe uma busca de uma, de uma linguagem mais, mais própria, de uma linguagem um pouco mais brasileira. Também contribuiu muito para isso o fato de a gente começar a trabalhar com a música especialmente composta. Quando os músicos que nós convidamos para criar as trilhas começam a trazer também novas ideias. E que eu acho que aí também é um divisor de águas, porque quando você começa a trabalhar com

compositor, a música especialmente criada, existe um vínculo muito maior. Então acho que o espetáculo cria uma força. E os compositores sempre trazem ideias novas também, porque é outra área. E são compositores que normalmente não compuseram ainda para dança, ou nós repetimos também. E são compositores, praticamente todos, de música popular brasileira.

BR: Pensando na trajetória de vocês, na sequência de missa do Orfanato vem 21 e depois Nazaré. E acho que nessa formação de uma linguagem no processo de pesquisa, vocês fazem muito sucesso com missa do Orfanato mas acho que a partir desse Trio, quando faz o trio né, você pega o espetáculo na sequência do outro e inclusive sequências muito próximas, é que realmente a gente fala assim, algo se estabeleceu ali. Existe a gente identifica uma repetição, que é um código do grupo, mas é uma linguagem nova, ao mesmo tempo.

RP: Foram encontros que foram muito felizes. Como você falou, Missa do Orfanato que foi essa mudança, quer dizer é Mozart, né, uma missa de Mozart. Logo depois com 21, que foi especialmente composta a música pelo Marco Antônio Guimarães, que é um grande compositor que tem o pé também do lado do clássico e do lado Popular. Então essa mescla começou a acontecer, essa fusão começou a acontecer aí. E foi muito mais forte em Nazaré, que veio no ano seguinte, que também com Zé Miguel Wisnik, que é um grande pianista erudito e mais que tava também com pé do lado popular, em que nós pegamos também Nazaré que faz essa fusão. Então tudo se juntou, acho que foi uma fusão que se completou. E a partir daí é que começou mesmo o desenvolvimento dessa linguagem que hoje é muito... muito particular muito específica do grupo.

BR: Mas você se remete muito a música. A gente tá aqui falando de um grupo que se chama Corpo e você tá o Tempo todo falando da importância da música. É por aí que começa?

RP: É, no meu caso sim. No meu caso particular, quer dizer para coreografar. Tem uma série de coisas obviamente, mas eu sempre preciso da música para começar a trabalhar. Agora a feitura de cada obra, a feitura de cada peça, passa... é sempre um processo muito grande. Existe interferência de pessoas que trabalham aqui dentro do Corpo, o Paulo, outras pessoas que trabalham comigo, cada um dos bailarinos também

sempre tem uma contribuição a dar. Como eu já falei a contribuição do compositor é sempre muito grande também. E eu acho legal essa coisa do... de um compositor que nunca fez música pra dança. Na verdade, a conversa com os compositores é “tem alguma coisa que você queira fazer que não tenha feito? Faça”. Liberdade Total, absoluta, faça o que você quiser. É assim que acontece. Eu acho que aí é que é o grande barato, porque parte de zero, zero, zero. Por que a partir do momento, se você joga uma ideia, você já limitou, já fechou, né. Eu acho que essa grande abertura, essa liberdade é que faz com que as coisas sejam construídas aos poucos e que elas possam ir se encaixando. Eu acho que esse é o grande barato.

N: A música especialmente composta foi decisiva para formar a identidade do Grupo Corpo. Mas um jeito bem brasileiro de se mover, aliado a uma certa malemolência, ajudaram a fortalecer essa marca.

RP: Houve mesmo, durante esse período que nós começamos a falar, né, o início da década de 90, houve uma preocupação muito grande “o que a dança brasileira?” A gente se perguntava muito isso. O que é a dança, como é que nós podemos criar uma dança que, algum tipo de... uma maneira de se mover. Como é que é a nossa maneira de ser, de caminhar. Nós temos um tipo um pouco diferente, eu acho que a gente tem um tipo de sensualidade que não se encontra em outros povos. Então nós começamos a procurar um pouco isso também nas músicas, em danças... festas populares e começamos a agregar uma coisa à outra. E obviamente, quer dizer, todos os bailarinos tem uma técnica clássica muito forte, muito apurada. Aliás, é o primeiro requisito para você entrar no grupo corpo. Então uma coisa começou a se fundir com a outra. Existe sempre uma fusão, sempre em tudo o que eu acho que a gente faz existe uma fusão, porque seria muito fácil você pegar elementos de danças populares brasileiras e trazê-los para o palco simplesmente. A ideia você pegar esses elementos, a força que tem esses elementos, e transformá-los para uma criar uma outra coisa, um outro tipo de linguagem baseada nessa nessa coisa brasileira que já existia. Bebendo nessa fonte, mas transformando uma outra linguagem, um outro tipo de proposta de dança. Uma coisa que pudesse se encaixar numa veia de dança contemporânea.

BR: Ouve-se muito falar, o grupo.... No grupo corpo o bailarino tem quadril. Ele... o quadril tem que dançar, né. O bailarino clássico tem que, vai ter que ter ginga.

Então é quase como se esse bailarino tivesse que expandir a sua formação. Quer dizer ele passa... o bailarino já é, já trabalha muito num sentido, numa linha de formação corporal, e quando ele entra aqui ele precisa agregar a essa linha outras possibilidades para o qual talvez o corpo dele não tivesse formado. É um pouco isso?

RP: É, é isso. Mas o incrível é que eles só fazem aula, a companhia o grupo corpo, só faz aula de técnica clássica. Tudo que é feito é buscado durante os ensaios, durante a feitura de cada peça, durante a feitura de cada obra. E nesse ponto que eu volto ali atrás também, aí é que eu acho que cada um dos bailarinos é fundamental, é importantíssimo porque tem muito de cada um deles, cada movimento que eles fazem também. Apesar de eu marcar tudo de ser tudo muito marcado, quer dizer ao longo do tempo eles vão, depois à medida que eles vão assimilando aquilo, eles vão colocando uma coisa muito pessoal que aí sim a peça se torna uma coisa que tenha peso, que tenha vida de verdade. O que eu acho que é fundamental isso. Quer dizer, uma coisa é a técnica, outra coisa é você tentar ter uma... criar uma linguagem que fale para as pessoas de hoje, uma linguagem contemporânea, que seja hoje, que seja aqui agora; ou até um pouquinho, se for possível, um pouquinho ali na frente, não é, mas não fica falando de passado. Eu acho que isso aí tem muito a ver com essa.... Mais uma vez a fusão, porque trabalha-se muito música também, e na minha cabeça música e dança não podem ser uma coisa para ficar junto da outra. Uma coisa tem que ser a outra. Dança e música tem que ser uma coisa só. Isso aí é fundamental quando os bailarinos conseguem assimilar e devolvem, aí a coisa acontece de uma forma sensacional.

N: No segundo bloco, uma reflexão sobre os 40 anos de estrada o que ainda pode vir por aí. Até já.

FIM DO 1º BLOCO

BR: Outra pergunta que eu queria fazer a você é que eu acho que através do grupo corpo eu pelo menos senti assim que a dança ganhou um senso de humor. Existe... e é curioso a gente poder dizer assim que os movimentos podem ser engraçados, isso porque eles surpreendem de alguma forma, isso tem a ver com o espírito da companhia.

RP: Sem forçar muito, vamos fazer uma coisa muito engraçada, não. Eu acho que é tudo... Tudo vem de sutilezas. Tudo depende de sutilezas nesse sentido. Existem momentos que são mais engraçados, às vezes outros mais tensos. O que me interessa é criar sensações. Mas não é fácil criar isso, simplesmente vamos fazer uma coisa, não, sabe. É ir buscando um caminho tentando achar, tentando encontrar as coisas também junto com os bailarinos: Que tal isso? Então fazer uma sugestão, esperar uma resposta. Tudo é um vai e vem. Tudo é uma... tudo é uma fusão.

BR: E você que na década de 70 foi estudar dança em Buenos Aires e que depois cria essa companhia aqui e hoje já encontra um outro cenário. O que você acha que mudou nesses 40, quase 40 anos aí, que você ta trabalhando dentro do grupo corpo?

RP: O cenário melhorou muito.

BR: Melhorou muito?

RP: Melhorou muito, sem dúvida nenhuma. Agora... continua não sendo fácil, continua não sendo nada fácil. Mas melhorou muito. De uma maneira geral, acho que pra teatro, cinema... tudo melhorou muito. A gente vive muito de altos e baixos, né. Períodos melhores, períodos piores, só eu acho que falta ainda uma decolada de verdade, não é, para que a coisa aconteça de uma forma mais efetiva, de uma forma mais... como você falou, que as pessoas possam dar continuidade ao trabalho delas. As pessoas têm mais condição de aprendizado. Acho que existem muito mais referências, que nós não tínhamos quando nós começamos. Existem muito mais escolas, com muito mais qualidade, então é tudo muito mais fácil.

BR: Com 40 anos pensa-se em legado, né, porque o corpo, como o próprio nome do grupo Corpo, o corpo ele envelhece, né. O corpo para esse tipo... determinados coreógrafos, pensadores da dança, trabalham numa linha que você pode dançar sendo mais novo, mais velho, mais pesado, mais leve..., mas determinados tipos de trabalho são excludentes. Mesmo.

RP: É o caso do nosso.

BR: É o caso do trabalho feito aqui. É esse corpo...

RP: As pessoas conseguem ir até seus 40, 40 e poucos, e não conseguem muito mais.

Tem uma pessoa que tem uma forma de pensar o trabalho que eu gosto muito, embora tenha uma coisa muito particular, tem muito a ver com a minha forma de pensar a dança também, que ela se chama Cassi Abranches. É uma pessoa que já fez vários tem feito vários trabalhos aí também pra cinema. Que é uma pessoa que eu acho que vai tomar o meu lugar, espero, aqui dentro, que se for essa pessoa ela vai ser.... vai fazer a coisa andar para a frente e me deixar lá atrás. Eu vou ficar muito feliz.

BR: 40 anos de estrada num país que a gente sabe, assim, onde é muito difícil manter a continuidade de um trabalho que fará por tanto tempo. Então, eu acho que esse padrão de... manter o padrão de excelência durante esse tempo todo realmente é um Desafio e tanto. A minha pergunta para você é: qual é o desafio Criativo, o desafio de uma renovação para se manter sempre o mesmo, mas sempre diferente, né?

RP: Existe uma coisa que o Paulo fala muito, meu Diretor artístico, claro, todo mundo sabe, que ele fala assim: não interessa muito olhar para trás, eu acho isso muito legal, o que interessa é olhar pra frente. O que que nós vamos fazer agora? Nós vamos alguma coisa sempre que nós tenhamos vontade. Nunca alguma coisa que, ah vamos tentar fazer alguma coisa que nós não tenhamos feito ainda? Nada disso. O que que nós estamos com vontade de fazer? Mais ou menos como a história da música, do convite que a gente faz aos músicos, é assim também, O que que nós estamos com vontade de fazer? Vamos fazer? Nós vamos conversando, conversa aqui, conversa ali. Um dá uma sugestão, o outro dá uma sugestão, sabe é porque não é uma pessoa, são várias pessoas participando de um processo que depois que se inicia, ele já está muito arredondado.

Paulo Pederneiras: Eu gosto de pensar que o Corpo, com quase 40 anos, é uma companhia que se renova todo tempo. Eu gosto de pensar que o corpo é uma companhia contemporânea, que ela não está nunca conformada, não é, com o sucesso. Isso eu acho que é a nossa inquietude mesmo. É o Rodrigo... eu sempre pedia para eles, Rodrigo, Freuza, na época do Fernando Veloso também, eu dizia para eles: eu não quero que você sabe fazer, só interessa o que vocês não sabem fazer; é isso, daí é que a gente vai ter que

correr atrás. Porque muitas vezes essa... esse conforto de saber-fazer pode pular na frente. Você tem que tirar esse conforto o tempo inteiro. Você tem que ter o desconforto para procurar alguma coisa que você não sabe o que é. o processo para mim é o melhor momento, é porque você não sabe onde vai chegar, sabe. É ele que vai determinando, às vezes você tem uma ideia e ela vai mudando, mudando, mudando e no final é uma outra coisa. Foi o processo mesmo do fazer que leva a isso. Eu acho que a gente pode a cada dia mudar quase tudo, sabe. Mudar outra vez. Às vezes uma, uma... digamos uma sugestão, mesmo que tardia, às vezes, de ocupação do espaço começa a mudar quase... quase que o conceito. O conceito vai chegando para outro lado. Não era o conceito primeiro, ele vai chegando para outro lado e tem que se adaptar a isso e vai virando um outro espetáculo. Eu acho esse processo para mim que há de mais rico.

Helena Katz: O Corpo tem esse papel muito importante, se você olhar toda a trajetória, de contar para gente um pouco das forças presentes, forças estéticas presentes aqui no Brasil. Então você vai ver muito do pensamento neoclássico, muito do pensamento moderno, muito do pensamento de misturas urbanas. Esse é o grande papel. Além disso, é com isso que eles exportam uma certa imagem de dança brasileira que faz um imenso sucesso. Pela qualidade, pela competência, porque sobretudo o grupo corpo ele se transformou numa grife. É tipo um selo de qualidade, por conta da do nível de exigência com acabamento de tudo o que está lá envolvido.

RP: Dança contemporânea eu acho que algo que bate no peito. Te soca o peito, de uma maneira ou de outra. Que envolva por ela mesma e que te faça, eu sei lá, emocionar ou que te crie sensações, né. Eu acho que isso talvez seja a coisa mais importante que a gente fala muita emoção, mas eu acho que a dança é capaz de criar sensações tão distintas, em tão pouco tempo, que eu acho que talvez seja a única arte... não sei se a única arte, a música também é, a música também tem isso. É uma arte que é muito capaz de fazer isso: criar sensações diferentes em um espaço de tempo muito curto.