

# *Dança contemporânea: objeto de estudo da comunicação*

Denise da Costa Oliveira Siqueira\*

## **RESUMO**

As artes cênicas se mostram rico espaço para análise da cultura e da sociedade. Nesse universo, a dança se apresenta como *locus* de expressão de idéias e ideais, de construção e desconstrução de movimentos e sentidos. Este artigo investiga a dança realizada como arte como um interessante objeto de estudo da comunicação, podendo ser analisada dos pontos de vista técnico e estético.

**Palavras-chave:** comunicação, dança, técnica

## **ABSTRACT**

*In the universe of the scenical arts, the contemporary dance configures a locus of expression of ideas and ideals, of construction and deconstruction of movements and senses. This article investigates the dance created as art as an object of study of communication analyzed technically and aesthetically.*

**Keywords:** communication, dance, technics

## **RESUMEN**

*En el universo de las artes cénicas, la danza contemporánea se presenta como locus de expresión de ideas e ideales, de construcción e desconstrucción de movimientos y sentidos. Este artículo investiga la danza realizada como arte como uno objeto de estudio de la comunicación, analizado del punto de vista técnico y estético.*

**Palabras clave:** comunicación, danza, técnica

*“Não podemos passar sem uma concepção de mundo e do homem, sem uma filosofia. Não podemos passar sem idéias, mas tampouco sem poesias, músicas, romances, para compreender nosso ser-no-mundo, ou seja, para conhecer.”*

(MORIN, 1998, p.315)

*“Você tem sede de quê? Você tem fome de quê? A gente não quer só comida, a gente quer comida, diversão e arte. A gente não quer só comida, a gente quer saída para qualquer parte. A gente não quer só comida, a gente quer bebida, diversão, balé...”* (Titãs)

Em um universo tecnologizado, em que técnicas e tecnologias são criadas para produzir e fazer girar a economia globalizada, as poéticas, as artes parecem, muitas vezes, ser postas em lugares distantes das demais esferas da vida em sociedade. Arte, cultura, tecnologia, economia, no entanto, fazem parte de um todo. Entender cada uma dessas partes ajuda a entender o todo; entender o todo possibilita compreender melhor essas partes que se misturam, que sofrem contágios.

Um dos campos dentro do universo da arte contemporânea que se mostra rico espaço para análise da cultura e da sociedade é o das artes cênicas. Dentro dele, a dança se apresenta como *locus* de expressão de idéias e ideais, de construção e desconstrução de movimentos e sentidos. Torna-se, portanto, interessante objeto de estudo.

A partir desses pontos, o objetivo deste texto é mostrar a dança realizada como arte, com intenção cênica, profissional, como um objeto de estudo do

campo da comunicação, podendo ser analisado do ponto de vista técnico – dada a preparação formal necessária para o trabalho em cena –, e também do ponto de vista estético – que sua qualidade de arte justifica.

### **Dança: do corpo à cena**

Fenômeno plural e complexo, a dança possui variadas definições e pode ser entendida de muitos modos: como arte, ritual, técnica, terapia, diversão, forma de expressão e meio de comunicação. Pensar as danças, implica, então, em refletir sobre um campo que é, antes de tudo, cultural, mas também estético, técnico e lúdico. Nesse universo, o espetáculo de dança ou dança cênica é um dos modos de manifestação e implica em treinamento, aprendizado profissional com vistas ao domínio técnico.

Ao entender a dança como arte é preciso considerar o que Eco observou: que “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem em um só significante” (1969,p.22).

A dança ganhou conotação de arte (termo derivado de *ars*, *artis*, em latim, e que corresponde ao grego *techné*) ainda na Antigüidade Grega. Na Idade Média, *Ars* - conjunto de regras e preceitos para dizer ou fazer bem qualquer coisa - denotava ofício, profissão e era dividida em arte servil e arte liberal. As artes liberais, aprendidas nos livros (gramática, retórica, aritmética, música, entre outras) eram consideradas próprias ao homem livre em razão de exigir uma formação apropriada. A arte servil era considerada inferior, incluindo a fabricação de objetos

de uso cotidiano e a escultura, a arquitetura e a pintura. Provavelmente reforçou-se aí a distinção moderna entre o fazer artístico, inspirado e o fazer técnico, repetitivo, mecânico – enfim, o dualismo entre pensar e fazer.

Tomado como um meio de comunicação, um espetáculo de dança ou representação cênica deixa transparecer, através de movimentos realizados com técnica específica, aspirações e insatisfações sociais, culturais e estéticas. Reúne, portanto, pensamento e uma ou várias técnicas para transformá-lo em movimento coreografado. Como escreveu Pascal Roland, é “*un corps idéal que proposent au regard des spectateurs les pièces de danse, un corps utopique que tente d’expérimenter et de montrer les danseurs*”.<sup>1</sup> (1998, p. 14)

Esse corpo utópico é capaz de realizar saltos, piruetas, quedas e suspensões que corpos não treinados são incapazes de realizar; ou pode, mesmo dominando a técnica, construir movimentos comuns, levar para o destaque do palco uma seleção de gestos e movimentos cotidianos. Essa possibilidade – característica da arte contemporânea – leva ao questionamento sobre o que é dança e o que constitui “simples movimento”. A coreógrafa alemã Pina Bausch faz isso com maestria. Seus intérpretes têm treinamento intensivo, suas audições são aulas de balé, mas são gestos cotidianos, palavras, silêncios o que se vê nos espetáculos de sua companhia, a Wuppertal Tanztheater. Em outro pólo, a brasileira Renata Mello usa sua formação de atriz e bailarina para encaminhar, em palavras e movimentos suas (nossas) dúvidas sobre a dança contemporânea. O mesmo tipo de questionamento que Bausch levanta no espetáculo *Cravos*.<sup>2</sup>

- peça em que, em determinado momento, coloca um bailarino mostrando virtuosismo ao realizar passos de balé e perguntando se era aquilo mesmo que a platéia queria ver - Mello leva ao palco na abertura de *Slices*<sup>3</sup> quando faz uma espécie de “monólogo dançado”.

Compreender uma dança implica em dominar o código cultural no qual ela se insere: a que contexto se refere, em que tempo foi criada, por quem é remontada e interpretada. Mitos, questões ancestrais, problemas contemporâneos e urbanos podem surgir em cena, ser revisitados. A título de exemplificação, em *À se'*, a coreógrafa Ana Vitória e sua companhia de dança contemporânea recorrem à tradição iorubá dos orixás para tratar de sua própria busca de identidade, de suas raízes baianas. Nesse caso, um espetáculo de linguagem contemporânea recorre a elementos tradicionais de uma determinada cultura: no espaço cênico se vêem elementos de inspiração no candomblé reconstruídos de modo refinado, com intenção estética, mas sem o compromisso religioso/ritualístico das cerimônias nas quais foi inspirado.

Na dança cênica a relação entre coreógrafo, intérpretes, técnicos e público constitui-se em relação social interdependente. Desse encontro estabelece-se uma rede de informações da qual resulta o espetáculo. O criador se inspira e cria a partir de suas referências culturais; o intérprete imprime suas próprias marcas corporais à peça que dança; o público faz leituras, constrói significados a partir, também, de suas referências. Aplausos, *standing ovations*, vaias ou silêncios comunicam suas leituras e podem – ou não – servir de informação ao criador.

### **O espetáculo como manifestação estética**

Aristóteles, com a *Poética*, foi um dos primeiros pensadores a sistematizar um estudo sobre a temática estética. Como disciplina, no entanto, esse campo somente se estabeleceu no século XVIII. Enquanto Kant veria a estética como conhecimento, Baumgarten a entenderia como sistemática do estudo do belo e seria essa a noção mais freqüentemente adotada a partir de então.

O filósofo grego se ocupou especialmente da tragédia - apogeu das manifestações artísticas da Antigüidade Clássica - mas também da comédia, da música, da pintura e da poesia, artes interligadas em um espetáculo grego. O tema central de suas investigações diz respeito à imitação/representação (*mimesis*), que o autor entende ser a relação entre a natureza e a arte prática, a semelhança - ou imagem - da natureza com a obra de arte. A imitação através das palavras seria, para Aristóteles, a mais importante, a que só se realizaria na poesia: “O poeta é um imitador, como o pintor e qualquer outro artista. E imita necessariamente por um dos três modos: as coisas, tal como eram ou como são; tal como os outros dizem que são, ou que parecem; tal como deveriam ser” (1999, p. 70).

Essa imitação não deveria ser “exatamente” como o original a que se reporta. Ao artista cabe melhorá-lo para servir a uma função pedagógica. Desse modo, para Aristóteles,

Uma vez que a tragédia é a imitação de seres melhores do que nós, é necessário copiar os bons retratistas; estes, ao reproduzir o original, a um só tempo

respeitam-lhe a semelhança e o tornam mais belo. Assim também devem agir os poetas; ao imitar personagens fracos ou de temperamento forte, ou providos de outros defeitos de caráter, devem elevá-los, mas sem permitir que sejam o que não são. (1999, p.55)

A questão da imitação é pertinente ao estudo estético da dança. Durante séculos o objetivo da dança pode ter sido o de imitar a natureza, imitar o próprio homem em seus atos cotidianos. No século XX, porém, a dança moderna, a expressionista e a contemporânea se distanciaram das narrativas e buscaram outros formatos, utilizando a linguagem corporal de um modo coordenado, mas sem pretender imitar o “real”. A pantomima, o mimo ou a mímica o fazem. As novas formas não precisam imitar, mas podem recorrer a esse recurso.

Aristóteles trabalha, ainda, com o conceito de catarse (*kátharsis*) que significa purgação, tanto no sentido médico quanto no moral. A arte provocaria no homem a catarse para purificá-lo de suas necessidades violentas e desejos passionais. Teria, portanto, uma função harmonizadora, não deixando que uma sociedade se desagregasse. A noção de harmonia concatena-se com o que Aristóteles entende por belo: “O belo, seja num ser vivente, seja em qualquer coisa composta de partes, precisa ter ordenadas essas partes, as quais igualmente devem ter certa magnitude, não uma qualquer. A beleza reside na magnitude e na ordem” (1999, p.46).

Conceito fundamental à estética, o belo pode ser entendido como aquilo que

desperta algum sentimento no homem; é um ideal, portanto, baseado na experiência, na cultura. Como ideal pode ser comparado a um determinado belo ideal, perfeição do belo. Em arte contemporânea o belo não necessariamente está ligado ao harmônico, proporcional. O pouco harmônico, desagradável, desequilibrado, enfim, transgressivo, pode ser valorizado.

As idéias de Aristóteles foram acatadas ou rechaçadas por vários autores. Um dos conceitos com os quais trabalha e que foi retomado por Hegel é justamente o de catarse. De acordo com Hegel, a catarse, o alívio de tensões, está relacionada com o *páthos* - estado de sensação, de sofrimento, de afetividade, enfim, um aspecto subjetivo. A obra do artista expressa o *páthos*, o poder da alma, conteúdo essencial da racionalidade e da vontade livre. O *páthos* representado e exteriorizado indicaria o verdadeiro domínio das artes.

Hegel foi o cunhador da noção de história em processo (tudo existe em devir), sofrendo forte influência das idéias emancipatórias da Revolução Francesa e do idealismo francês. Fiel a esses ideais, entendia a obra de arte como espaço para expressão de mensagens cujo conteúdo expressaria uma idéia, e cuja forma seria expressão e realização desse conteúdo. “O que, hoje, uma obra de arte em nós suscita é, além do direto aprazimento, um juízo sobre o seu conteúdo e sobre os meios de expressão e ainda sobre o grau de adequação da expressão ao conteúdo” (HEGEL, 1974, p. 100). No entanto, o autor mostra que “se a arte serve para tornar o espírito consciente

dos seus interesses, não constitui o mais elevado modo de expressão da verdade”. Assim, não teria compromisso com a categoria de verdade, sua atuação se daria em outra esfera.

Retomando o tema explorado por Aristóteles na *Poética*, Hegel escreve que a arte não deve ser apenas imitação, não pode ser apenas lembrança, tem que despertar a alma. O belo não deve ser, então, confundido com imitação. A arte cultiva o que é humano. Isso fica claro quando o autor escreve: “A ambição do artista pode bem ser a imitação; não é essa, porém, a função da arte. Ao realizar uma obra artística, o homem obedece a um interesse particular, é impellido pelo anseio de exteriorizar um conteúdo particular” (1974, p. 104).

Em *O belo artístico ou o ideal*, Hegel defende a idéia de que a obra de arte confere ao conteúdo do ideal a forma concreta da realidade exterior (portanto, obedece a regras fixas de regularidade e simetria), acrescentando a matéria sensível. Deve haver um acordo entre a subjetividade e o contexto, pois a obra deve dialogar com o público.

Em *A idéia e o ideal*, o autor escreve que a obra artística deve sobrepor-se à realidade, na medida em que inspira o homem a alcançar a alma e a vontade, completando a experiência que tem da vida e evocando sentimentos a fim de que as experiências da vida não nos “apanhem insensíveis e a nossa sensibilidade permaneça aberta a tudo quanto ocorrer fora de nós”. (1974, p.106). Segundo o filósofo,

esta sensibilização é obtida pela arte, não com o recurso a experiências reais, mas

apenas com a aparência dela, sobrepondo, por meio da ilusão, as produções artísticas à realidade. Esta ilusão da aparência é possível porque, no homem, toda a realidade tem de atravessar, para alcançar a alma e a vontade, o meio intermediário que a intuição e a representação formam. (...) É o homem capaz de se representar em objetos que não são reais, como se efetivamente o fossem. (HEGEL, 1974, p. 106)

As abordagens de Hegel e, principalmente, de Aristóteles, dialeticamente provocam polêmica e influenciam até hoje o trabalho de atores, encenadores e pesquisadores de artes cênicas. Um dos importantes dramaturgos que refutou idéias de Aristóteles foi Bertold Brecht. Em *O sentido e a máscara*, o filósofo Gerd Bornheim analisa a questão, explicando a posição de Brecht ao contestar a função da catarse. Para Brecht,

Se o espectador deve ser purgado de certos sentimentos, ele é “engolido” pelo espetáculo, no sentido de que a sua atividade é gasta, usada. O importante, contudo, não é aliviar o homem ou melhorar a sua alma, mas despertar a atividade do espectador enquanto ser social. A catarse torna pacífico o homem em relação ao mundo; o espectador passa a sentir-se em casa no mundo, como se este fosse eterno. (BORNHEIM, 1992, p.28)

Para o dramaturgo, o teatro deve funcionar como estímulo para a visão crítica do espectador, buscando despertar a plateia. Assim, assumiria uma dimensão

pedagógica (e política) e jamais de entretenimento: “o teatro deve mostrar que o mundo, longe de ser eterno, é regido por valores que devem e podem ser modificados” (id). Nesse sentido, Brecht criou, no auge de sua obra, o que chama de “efeito épico” ou de distanciamento que “consiste no emprego de certos recursos cênicos, através dos quais o espectador possa vencer sua passividade e assumir uma atitude crítica diante do espetáculo, e *a posteriori*, diante do mundo”(id).

A reflexão sobre a visão política de Brecht é importante em um momento em que parece não haver muito destaque para a questão da dimensão formadora do trabalho cênico. Em sociedades arcaicas dançava-se com intenção ritualística, mágica. As danças pediam fartura, fertilidade, proteção, vitória ou cura e, em geral, a separação entre quem dançava e quem assistia não era tão rígida quanto passou a ser a partir do Renascimento. Os rituais, as procissões contavam com a participação da comunidade, misturando os papéis de atuante e audiência. O caráter ritualístico/catártico da dança foi paulatinamente deixado de lado a partir do Renascimento e mantido apenas nas cerimônias religiosas das quais a dança faz parte ainda hoje ou em eventos específicos como as *rave parties*, nas quais a catarse também é buscada.

### **O espetáculo no Ocidente**

O espetáculo é um dos espaços nos quais imitação, páthos e cartase estão presentes de forma incisiva. É elemento fundamental da cultura pós-moderna e da era da informação. Sua origem se perde no tempo, antecedendo a Roma Antiga, com o binômio “pão e

circo” (*panis et circenses*), ideologicamente, o alimento e o entretenimento que deveriam ser dados ao povo para que se mantivesse submisso. Hoje, se tornou fator de importância na comunicação mediada por veículos de alcance massivo e, ocupa espaço cada vez maior tanto no processo de transmissão de informação quanto no de “educar”/ “formar”.

A história do espetáculo mostra que desde as primeiras manifestações religiosas públicas que implicaram em complexos rituais (*musiché*, para os gregos), o espetáculo teve como tarefa transmitir mensagens, formas de interpretar e de se relacionar com o mundo. Até ser levado ao palco ou ganhar a função de entreter monarcas, o espetáculo demonstrou ter um caráter educativo/formador, capaz de “orientar” platéias portando conteúdos simbólicos.

Borba Filho registra, em sua *História do espetáculo*, que mesmo durante o surgimento da comédia, na Grécia Clássica, o espetáculo estava ligado à religião, mas portava elementos simbólicos pertinentes à cultura na qual estava inserido: “Da procissão dionisíaca destacou-se um grupo que deu origem à tragédia, enquanto outro se separou da parte profana das festas a Dionísio, conhecido a princípio como *kosmos*.” (BORBA FILHO, 1960, p.28)

A relação do teatro grego com a religião era intensa. O próprio fato de haver um “deus dos espetáculos”, festas e entretenimento denota a relação. Sendo o teatro como um templo, durante as encenações os sacerdotes tinham lugares reservados: “O próprio deus (Dionísio), como estátua, assistia à representação (...) Tudo começava com a procissão

que, partindo do templo, dirigia-se para o teatro, conduzindo a imagem de Dionísio”. (op.cit., p.34)

O contato entre espetáculo e religião perdura até a contemporaneidade. A Igreja Católica, no período da Idade Média, quando grande parte das populações européias era formada por analfabetos, utilizou os autos para pregar e combater o paganismo. O teatro latino originou-se dos ritos religiosos, de diversos elementos pagãos e de referências ao teatro grego. Havia, até mesmo, “uma aproximação visível entre as iniciações secretas e as primeiras tentativas de teatro”. (BORBA FILHO, 1960, p 38). Essa relação ainda se mantém na contemporaneidade, a exemplo dos cultos evangélicos televisionados, do movimento carismático católico e das cerimônias do candomblé (que a já citada coreógrafa Ana Vitória explorou nos espetáculos *Ásé*, *Orikis* e *Trânsito*, ressaltando as qualidades dramáticas desses ritos religiosos).

O desenvolvimento do espetáculo acompanhou as mudanças ocorridas na cultura. Quando, a partir do Renascimento, as artes começaram a seguir o caminho da secularização, outros elementos se tornaram importantes fontes de influência. Princípios econômicos se refletiram no fazer artístico. No capitalismo, a arte se tornaria fruto de um “modo de produção” que teria características semelhantes às do sistema econômico: em lugar de trabalhar para um mecenas, os artistas (músicos, atores, escritores, pintores) passaram a trabalhar para o “mercado”, para consumidores anônimos.

Ao fazer parte de rituais religiosos, passar para populares praças públicas, chegar até os salões da

aristocracia e, finalmente, ocupar palcos de tipo italiano, arena ou picadeiro, o espetáculo se espraiou por diversos segmentos da cultura. A política, a economia, e no século XX, a comunicação de massa e a publicidade, adotaram-no como elemento fundamental, sempre aliado à utilização de recursos técnicos e tecnológicos.

### Considerações finais

Se arte, em sua origem etimológica, é ofício, então, corresponde à técnica, à utilização sistemática de meios para atingir um fim. O artista usa a técnica - e pode recorrer à tecnologia - para atingir um fim, o de expressar-se. É justamente dessa necessidade de expressão que se pode fazer uma das pontes entre arte – no caso, a dança cênica – e a comunicação. Todo espetáculo parte de uma intenção comunicativa. O artista pode não intencionar transmitir conteúdos, educar ou formar; pode até pretender nada comunicar. No entanto, não pode impedir que o processo de comunicação se desenrole a partir de sua atuação em cena: o público vai reagir, o próprio atuante “re-age” em resposta e o fluxo continua. Esse processo é o que Eco, em sua *Obra Aberta*, qualifica como a “dialética ineliminável entre obra e abertura de suas leituras” (1969, p.171). No momento em que põe uma obra no mundo, o artista deixa de ser seu dono exclusivo e todos que tiverem acesso a ela poderão construir leituras diferenciadas. Não é essa a riqueza maior que a arte pode legar? Não será isso também que faz dela um objeto de estudo tão singular?

Na dança contemporânea, com sua pluralidade de linguagens, temáticas, “estilos”, técnicas e intenções,

isso se torna uma realidade: as obras são abertas a leituras. Essas leituras, no entanto, precisam de um público disposto e aberto ao contato com linguagens não-cotidianas, pouco exploradas e até experimentais. O exercício contínuo de formação de platéias é fundamental para criar/construir/desenvolver tal aptidão, tal abertura ou sensibilidade. Somente essa construção vai possibilitar a realização do processo de comunicação a partir da participação em um espetáculo cênico, em uma obra de arte contemporânea.

### Notas

<sup>1</sup> “É um corpo ideal que propõem ao olhar dos espectadores as peças de dança, um corpo utópico que tenta experimentar e mostrar os dançarinos”. (Tradução minha).

<sup>2</sup> *Nelken*, peça de 1982, apresentada no Rio de Janeiro, no Teatro Municipal, na década seguinte.

<sup>3</sup> *Slices*, de Renata Melo, foi apresentado no Teatro II do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em abril de 2000, dentro da mostra Dança Brasil.

### Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Col. Os pensadores.

BORBA FILHO, Hermilo. *A história do espetáculo*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética - A idéia e o ideal*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. Col. Os pensadores, v.XXX, p. 83-210.

\_\_\_\_\_. *Estética - O belo artístico ou o ideal*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. Col. Os pensadores, v.XXX, p. 211- 320.

JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.

MORIN, Edgar. *O método*. v. 4: As idéias: habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulina, 1998.

ROLAND, Pascal. Le corps dansant contemporain: la localisation d'un non-lieu. *Sociétés: Revue des sciences humaines et sociales*, Paris/Bruxelles: De Boeck Université, n.60, p.13-21, 1998.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: desconstrução e síntese na estética da dança contemporânea*. Tese (doutorado em Comunicação) São Paulo: ECA/USP, 2002. Or.: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nelly de Camargo.

\_\_\_\_\_. A imagem na dança contemporânea: técnica corporal e aparato tecnológico. In: PEREIRA, Roberto, SOTER, Silvia. *Lições de Dança III*. Rio de Janeiro, Centro Universitário da Cidade, 2002. p. 53-76.

**Denise da Costa Oliveira Siqueira** é Doutora em Ciências da Comunicação (ECA/USP). Professora adjunta da Faculdade de Comunicação Social (UERJ). Editora da Revista *Logos*. Graduada em Comunicação (UERJ), escreve sobre dança no caderno cultural do jornal *Tribuna da Imprensa*, no Rio de Janeiro.