

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

Resumo

Todo espetáculo comunica algo. Nem sempre está na forma de uma mensagem clara, mas há sempre algo sendo comunicado ao público. Seja verbal ou não verbal, essa comunicação se inicia antes mesmo do espectador chegar ao teatro, pois, ao sentar-se na plateia, já conhece o nome do espetáculo, possivelmente já leu o texto do programa, viu alguma foto e/ou ouviu algum comentário sobre o que vai assistir. Durante o espetáculo, a comunicação continua por elementos que constroem a cena: movimentação cênica, imagens coreográficas criadas, gestos, posturas, maquiagem, adereços cênicos, iluminação, música, entre outras formas de comunicação. E o diálogo continua após a apresentação, pois é inevitável a conversa e os comentários que se sucedem a partir do que foi assistido. No encontro do espectador com a obra, um fluxo de informações se estabelece, e esse fluxo é aqui tratado na perspectiva da comunicação, à luz da Teoria Corpomídia (KATZ e GREINER), a qual sustenta que está sempre ocorrendo uma contínua contaminação entre corpo e ambiente. O problema que motiva esta pesquisa pode ser sintetizado em algumas perguntas que se repetem, cada vez com mais frequência: Como uma obra se faz entender? De que forma comunica? Qual é a natureza da comunicação que a linguagem corporal, que se utiliza de movimentos, tem capacidade de promover? É possível escapar da tirania do entendimento de que toda e qualquer comunicação precisa produzir significado no modelo da linguagem verbal?

Palavras-chave: Dança, Corpomídia, Comunicação, Coreógrafo, Público.

Communication between audience and dance: the role of the choreographer in the construction of the relation between show-audience

Abstract

Every show communicates something. It is not always in the form of a clear message, but there is always something being communicated to the audience. Whether verbal or nonverbal communication that begins even before the public reach the theater because, when sitting

Igor Gasparini

Formado em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Ciências da Atividade Física pela Universidade de São Paulo (USP) e Pós-graduado em Comunicação Jornalística: Jornalismo Cultural pela PUC-SP. Diretor do T.F.Style Cia de Dança, professor e coreógrafo de dança há mais de 12 anos.
E-mail: igorgasp@gmail.com

Helena Katz

Conjuga atuação no jornalismo cultural com atividades acadêmicas, é professora no Curso Comunicação das Artes do Corpo e no Programa em Comunicação e Semiótica, na pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde concluiu o doutorado em 1994.
E-mail: katz@ced.pro.br

in the audience, they already know the name of the show, possibly even read the text of the program, saw a picture and/or heard anything of what they are going to see. During the show, the communication continues for elements that build the scene: scenic movements, choreographic images are created, gestures, posture, makeup, props, lighting, music, and other forms of communication. And the dialogue continues after the presentation, it is inevitable the conversation and the comments that follow from what was witnessed. Between the public and the masterpiece, a continuous change of information happens, and this change is here studied in the perspective of communication, of *Corpomídia* theory (KATZ and GREINER), which affirms that always will be occurring a continuous contamination between body and environment. The problem that motivates this research can be summarized in some questions that are repeated with increasing frequency: how the masterpiece could be understood? How does it communicate? What's the nature of communication that the body language, that just with movements, has the capacity to promote? Is it possible to escape of the common sense of understanding that all and any communication needs to produce a signification as same as verbal language?

Keywords: Dance, *Corpomídia*, Communication, Choreographer, Audience.

Introdução

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

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

Para lidar com a dança, o público continua em busca do mesmo entendimento com que lida com as formas de comunicação apoiadas na linguagem verbal: dedica-se a desvendar o significado da sua mensagem. Entende que o seu papel é o de conseguir identificar qual foi a intenção do artista criador e, na maioria das vezes, não consegue formular uma legenda explicativa para o que assiste. Essa tentativa frustrada de grande parte do público que entra em contato com a arte contemporânea, de modo geral, pode ser explicada por Susanne Langer em *Ensaaios filosóficos* “uma vez que o símbolo de arte não é discurso, a palavra mensagem é enganosa”. (LANGER, 1980, p. 409) Esse é o traço que caracteriza, no caso da dança, a relação do público com os espetáculos que assiste, e configura a ignição que move esta pesquisa.

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

Partindo, então, da premissa que todo espetáculo comunica algo (mesmo que seja o interesse egóico de seu criador) e que esse algo está sempre chegando ao público de alguma forma – sendo essa a razão que sustenta a necessidade do criador manter uma atenção sobre a forma de

comunicar as suas propostas artísticas – vale lembrar que há muitas instâncias participando da comunicação entre obra e público e que, dentre elas, o corpo tem um papel de destaque. A reflexão que aqui se constrói almeja contribuir para que, em médio prazo, o público de dança possa aumentar e tornar-se mais diversificado.

No encontro do espectador com a obra de qualquer linguagem artística, um fluxo de informações se estabelece, e esse fluxo é aqui tratado na perspectiva da comunicação, que é aqui entendida à luz da Teoria Corpomídia (KATZ e GREINER): a comunicação está permanentemente ocorrendo na relação entre corpo e ambiente. Todo corpo, humano ou não, existe e pode ser chamado de corpo quando puder ser identificado por uma coleção circunscrita de informações que não para de se transformar. “Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças”. (KATZ; GREINER, 1998, p. 91) A comunicação é tecida por esse ajuste contínuo de transformações.

Sendo cada corpo mídia de si mesmo, isto é, do conjunto circunstancial de informações que o torna corpo e que nunca se completa, é possível afirmar que os processos de comunicação no ambiente não se estancam, visto que o fluxo de trocas entre ambos é constante. É no fluxo comunicacional que corpo e ambiente lidam com as informações, e elas buscam a sua sobrevivência através da adaptação e da reprodução.

Cabe destacar o aspecto comunicacional implicado em formas de comunicação para além do verbal. Quando se trata de corpo, o movimento não pode ser ignorado e nem o modo

como o movimento se especializa a ponto de se transformar em representação teatral, gesto musical, dança, acrobacia, performance, música, ou seja, suas ações no mundo em forma de arte. (KATZ; GREINER, 1998, p. 94).

Não se pode esquecer que, mesmo quando se pensa que não está acontecendo nenhuma comunicação, a comunicação está, ainda assim, se realizando. Reconhecer a dificuldade em compreender algo já revela uma forma de comunicação com o mesmo. De acordo com a Teoria Corpomídia, o corpo não recusa a informação com a qual entra em contato. Alguma mudança, perceptível ou não, consciente ou não, sempre resulta desse encontro. E quando não encontra com a informação que deveria, também algo se produz. Um dos interesses aqui é o de distinguir comunicação de entendimento, para que este deixe de ser tratado como um regulador da comunicação.

No que tange a comunicação entre obra e público, ela é viva, e segue se desenvolvendo depois de um primeiro contato porque o fluxo de trocas de informação entre corpo e ambiente é inestancável. “Vê-se instalada no corpo a própria condição de estar vivo e ela se apoia basicamente no sucesso da transferência permanente de informação”. (KATZ; GREINER, 1998, p. 95)

Quando se encontra alguma informação, acontece uma experiência cognitiva que modifica o corpo e passa a fazer parte dele. Modificado pelo encontro com a informação, o corpo continua a trocar com o ambiente, modificando-o e se modificando.

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

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

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

A relação entre comunicação, espectador e obra

A comunicação obra-público, para o senso comum, se faz: 1) quando se consegue aplicar uma legenda explicativa que traduz o que ela “quer dizer”; e 2) quando se é tocado emocionalmente por ela. Todavia, a comunicação não ocorre somente nessa moldura estreita, pois se configura como um processo permanente de transformações, que implica na impossibilidade de se assegurar tal modelo. A comunicação obra-público, entendida nesse viés mais amplo, e mediada pelo jornalismo cultural, constitui o objeto desta pesquisa, que segue o conceito de mediação de Jesús Martín-Barbero (2009) como o que liga comunicação à cultura e estabelece intercâmbio entre produção e recepção.

A comunicação se tornou para nós questão de mediações mais que de meios, questão de cultura e, portanto, não só de conhecimentos, mas de reconhecimento. (MARTÍN-BERBERO, 2009a, p. 28)

A mediação está entre a produção e a recepção e pensar a comunicação sob os olhos das mediações é reconhecer que entre elas há um lugar em que a cultura se estabelece. O conceito compreende as intersecções entre cultura, política e comunicação e se refere às apropriações e ressignificações por parte de todos os atuantes no processo de comunicação da cultura. Para ele, a grande mudança foi reconhecer que

[...] a comunicação estava mediando todos os lados e as formas de vida cultural e social dos povos. Portanto, o olhar não se invertia no sentido de ir das mediações aos meios, senão da cultura à comunicação. (MARTÍN-BERBERO, 2009b, p. 153)

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

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

Faz-se necessário entender que, como arte, a dança pode usar o ruído como recurso de transgressão. Em arte, uma ‘falha de comunicação’ pode significar comunicação também, transcendendo o aparente ‘erro’. Pode ser intenção do artista inviabilizar ou dificultar o entendimento para mexer com a plateia, para fazer o público refletir ou sair de sua posição de assistência para uma posição mais participativa. O trabalho artístico não precisa necessariamente se fazer compreender totalmente – pode ser ambíguo, passível de variadas interpretações, inacabado como um *work in progress*. Nesse sentido, paradoxalmente, a não-comunicação é também comunicação. (SIQUEIRA, 2006, p. 31-32)

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

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

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

Há que tomar cuidado com a leitura do que Laban propõe. Sua comparação entre dança e linguagem oral não pressupõe que ambas compartilhem a mesma forma de comunicação, pois indica somente que ambas comunicam. Vale se deter ao trecho final da citação em que diz que a dança

(“linguagem de movimento”) estimula “a atividade mental de maneira semelhante, e talvez até mais complexa que a da palavra falada”.

Ao tratar do contexto do espetáculo de dança, haveria a necessidade de existir uma linguagem compartilhada entre artista e público para garantir a comunicação? Em arte, e mais especificamente na dança, de qual comunicação se trata? A realidade é que ao lidar com linguagens artísticas, não se sucede o mesmo tipo de comunicação referente à linguagem verbal. Linguagens de naturezas distintas implicam em comunicação de natureza distinta. Na comunicação entre obra e público, algo é comunicado, mas o entendimento não é da mesma ordem do entendimento que se espera da linguagem verbal. Em arte, um mesmo objeto pode suscitar possibilidades distintas de entendimento. “A linguagem não é uma mera convenção, mas sim, um produto da prática social, que surge e se desenvolve historicamente no contexto da práxis vital de uma comunidade”, afirma Rüdiger (2004, p. 83).

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

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

A linguagem artística é sempre formada por muitos símbolos. Nela, uma cor, o silêncio, um figurino, um objeto, não estão sendo usados do mesmo modo como eles existem na vida cotidiana. Na arte, estão em uma função simbólica, isto é, estão representando algo. O silêncio, por exemplo, deixa de ser a ausência de ruídos e sons e pode passar a indicar uma incomunicabilidade (WOLTON, 2006), ou a representar uma ausência, ou um momento de extrema tensão. Evidentemente, o fato das linguagens artísticas se estruturarem com símbolos dificulta aquele desejo de traduzi-las como se faz com a linguagem verbal. Como garantir um sinônimo para um símbolo? Seja na dança ou em qualquer outra linguagem artística, como

conseguir um consenso para o significado de um símbolo, quando se sabe que cada cultura produz as suas simbolizações e elas não são universais?

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

Entretanto, a partir do entendimento do corpo como mídia de si mesmo, em que o corpo não se caracteriza como uma interface ou como um veículo/meio/canal de transmissão, mas sim por ser a própria mídia em ação, é possível ligar o conceito de corpomídia ao entendimento de que a percepção humana não é algo que acontece ao corpo, mas sim uma ação ativa desse corpo. (NÖE, 2005) Tudo se modifica quando se tem ou não se tem uma referência sobre o objeto que se está conhecendo. Logo, as referências preliminares de um espetáculo irão fatalmente mobilizar um certo tipo de comunicação no momento do encontro com a obra. “Perceber é uma forma de agir. Perceber não é algo que ocorre conosco ou em nós, mas algo que fazemos”. (NÖE, 2005, p. 1, tradução nossa)

Para Nöe, a percepção é tanto um tipo de ação quanto uma forma de pensar o mundo, ampliando possibilidades, potencialidades e múltiplas interpretações de um mesmo objeto observado. Quando não se difunde a informação cultural em um mundo já hipertrofiado por imagens, está-se criando oportunidade para as informações que já estão circulando ganhem estabilidade em detrimento daquelas que não entraram em circulação.

Pela teoria Corpomídia (KATZ e GREINER), o corpo está sempre comunicando quais informações que o constituem em cada momento. O corpo

[...] não é um veículo ou um canal ou um meio pelo qual alguns conteúdos internos, de vez em quando, podem ser expressos. O corpo é sempre mídia de si mesmo e não um corpo que depende de uma ação

voluntária para expressar-se. Por isso, todo corpo é um corpomídia.
(KATZ, 2010)

Nesta pesquisa, meio foi tratado conforme o conceito de Marshall McLuhan (2007), em que não apenas faz parte da comunicação, mas determina o próprio conteúdo comunicado. Diferente de outros entendimentos do meio como incapaz de produzir os conteúdos comunicativos que veicula, McLuhan propõe que diferentes veículos desencadeiam diferentes mecanismos de compreensão, adquirindo novos contornos e, conseqüentemente, atribuindo distintos significados. O corpo do artista (o meio) já é comunicação e para ele, “o meio é a mensagem”.

Isso apenas significa que as conseqüências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos. (MCLUHAN, 2007, p. 21)

O espectador como questão

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

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

interpretação do mundo e o seu público dará continuidade a esse esquema de interpretações subjacentes.

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

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

Usado na maioria das vezes para definir um sujeito particular relacionado às artes, surge também para definir aquele que assiste a um espetáculo de qualquer natureza. A origem latina de espectador, *spectator*, remete a outras derivações como *spectabilis*, que é o visível; e *spectaculum*, a festa pública que se oferece ao *spectator*, aquele que vê, o espectador. Essa visão pode alcançar ainda algo que está fora do campo das aparências óbvias: o *spectrum*, que é a aparição de algo invisível, às vezes, literalmente um fantasma. O verbo *spectare* (ver, observar) também está ainda na raiz de outro, *expectare*: um ver que manifesta uma vontade, um desejo, uma busca. Um “expectador” seria então alguém que, além de observar, projeta expectativas sobre aquilo que está vendo. Mesmo que essas palavras sejam distintas, tal derivação sugere uma concepção de visão que se abre a uma possibilidade de interação com o que é visto, deixando de ser, portanto, apenas um ato passivo. (GASPARINI, 2011, p. 55).

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

Jacques Rancière,¹ na obra *O Espectador Emancipado* (2010), afirma que não existe teatro sem espectadores, mesmo que seja apenas um, único e escondido. Ele defende que

a condição do espectador é uma coisa ruim. Ser um espectador significa olhar para um espetáculo. E olhar é uma coisa ruim, por duas razões. Primeiro, olhar é considerado o oposto de conhecer. Olhar significa estar diante de uma aparência sem conhecer as condições que produziram aquela aparência ou a realidade que está por trás dela.

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

Segundo, olhar é considerado o oposto de agir. Aquele que olha para o espetáculo permanece imóvel na sua cadeira, desprovido de qualquer poder de intervenção. Ser um espectador significa ser passivo. O espectador está separado da capacidade de conhecer, assim como ele está separado da possibilidade de agir. (RANCÈRE, 2010)²

Se o espectador está separado da capacidade de conhecer e agir porque apenas “olha” passivamente, existe uma outra possibilidade para lidar com o que assiste? Para Rancière, existe sim, e se trata de tornar-se um espectador emancipado.³

O autor defende que existe a necessidade de um novo teatro, sem a “condição de espectador”; pois esse espectador emancipado estaria subordinado a outra relação, implícita no termo *drama*, que significa, por sua vez, ação. Esses indivíduos irão “aprender coisas em vez de ser capturados por imagens, onde vão se tornar participantes ativos numa ação coletiva em vez de continuarem como observadores passivos”(RANCÈRE, 2010)⁴ Dessa forma, ele ainda defende que o espectador deve ser liberado da passividade de observador que fica fascinado pela aparência à sua frente e se identifica com as personagens no palco, para ser confrontado com o espetáculo que cause estranhamento; para lidar com um enigma e com a demanda de investigar esse estranhamento. Por fim, esse espectador emancipado será impelido a abandonar seu antigo papel para assumir o de cientista que observa fenômenos e procura suas causas.

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

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

os espectadores vêem, sentem e entendem algo na medida em que fazem os seus poemas como o poeta o fez, como os atores, dançarinos ou performers o fizeram. O dramaturgo gostaria que eles vissem esta

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

3 No seu texto “O espectador emancipado” (2010), Rancière trata dessa questão. O artigo, publicado na internet: <http://www.antropofagia-interculturalismo.blogspot.com.br/2010/03/o-espectador-emancipado-artigo-de_12.html> - tornou-se uma referência nesse tema.

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

coisa, sentissem este sentimento, entendessem esta lição a partir do que eles vêem, e que partam para esta ação em consequência do que viram, sentiram ou entenderam. (RANCIÈRE, 2010)⁵

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

Por fim, Rancière ainda defende a ideia de que o *teatro* deva ser sinônimo para “comunidade de corpo vivo”, em oposição à ilusão da mimesis, o que significa ter múltiplos agentes no fazer teatral, incluindo o espectador emancipado, participativo e atuante na obra. Dessa forma, critica o “espetáculo” pela sua externalidade, essência da teoria de Guy Debord, pois o espetáculo estaria totalmente relacionado à visão e esta, significa externalidade. “Quanto mais um homem contempla, menos ele é”. (DEBORD apud RANCIÈRE, 2010)⁶

Conclusão

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

A partir disso, a metodologia utilizada foi a de realizar uma revisão bibliográfica sobre a relação comunicativa existente entre obra e público, levantando questionamentos sobre o fazer artístico, com consequente preocupação, ou não, de como a obra poderia chegar a esse público. O resultado permitiu indicar pontos de confluência em relação a uma existente comunicação entre espetáculo de dança e quem o assiste. A maioria dos artistas se posiciona a favor de uma preocupação com aquilo que é levado à cena, não buscando o entendimento, a leitura completa da obra, mas indicando

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

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

possíveis caminhos para interpretações, reflexões e posicionamentos do que se propõe apresentar como espetáculo.

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

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

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

São várias as possibilidades de interação com a obra e, mesmo que não haja uma proposta de diálogo entre público e artista, esse espectador estará realizando outras formas de diálogo, seja com suas próprias experiências, seja refletindo, seja conversando com outras pessoas.

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

Referências

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *A dialética da razão*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- ARBEX JR., J. *Showrnlismo: a notícia como espetáculo*. 4. ed. São Paulo: Casa Amarela, 2001.
- AUMONT, J. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- AZZOLINO, A.P.; ALZAMORA, G.; GOLIN, C. *7 Propostas para o Jornalismo Cultural - Reflexões e experiências*. São Paulo: Editora Ramalivros, 2010.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Campinas, n. 19, 2002.
- BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRIGGS, A.; BURKE, P. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- COELHO, M. *Crítica cultural: teoria e prática*. São Paulo: Editora Publifolha, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ENTLER, R. O público moderno e a fotografia. Trad.: Carta ao Sr. Diretor da Reveuefrançaise sobre o Salão de 1859, de Charles Baudelaire. *Revista FACOM*, São Paulo, n. 17, 2007.
- GASPARINI, I. *A comunicação entre dança e público: O papel do coreógrafo e do jornalismo cultural na construção da relação obra-espectador*. 2013. Monografia (Especialização em Jornalismo Cultural) - PUC-SP. São Paulo, 2013.
- GASPARINI, I. F. *Olhar outro*. 2011. 102f. Trabalho de Graduação Interdisciplinar – São Paulo: FAAP, 2011.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 4a. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- HOHLFELDT, A.; MARTINO, L. C.; FRANÇA, V. V. *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- KATZ, H. *Corpomídia não tem interface: o exemplo do corpo-bomba*. In: *Corpo em Cena*. São Paulo, 2010. v. 1
- KATZ, H.; GREINER, C. A natureza cultural do corpo. In: PEREIRA, Silvia Soter Roberto (Org.) *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: Univercidade, 1998.
- _____. *Visualidade e imunização: o inframince do ver/ouvir a dança*. In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, São Paulo, 2., *Anais...*
- LABAN, R. V. *Dança educativa moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

- LANGER, S. K. *Sentimento e forma* - Uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LIMA, L. C. *Teoria da cultura de massa*. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- LINDOSO, F. *Rumos (DO) jornalismo cultural*. São Paulo: Editora Summus, 2007.
- LIPOVETSKY, G. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- _____. Uma aventura epistemológica. *Matrizes*, v. 2, n. 2, p. 143-162, 2009b.
Entrevista concedida à Maria Immacolata Vassalo de Lopes.
- MACHADO, A. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem* (understanding media). São Paulo: Cultrix, 2007.
- MELO, J. M. D. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- _____. *Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. 3. ed. Campos de Jordão, RJ: Mantiqueira, 2003.
- _____. *Jornalismo, compreensão e reinvenção*. São Paulo: Editora Saraiva, 2009.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX - O espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- NÖE, A. *Action in perception*. London, England: MIT Press, 2005.
- PIZA, D. *Questão de gosto: ensaios e resenhas*. 1ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- _____. *Jornalismo cultural*. 3ed. São Paulo: Contexto, 2007.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. [S.l.]: Olho Negro, 2010.
- RÜDIGER, F. *Introdução à teoria da comunicação: problemas, correntes e autores*. 2. ed. São Paulo: Edicon, 2004.
- SFEZ, L. *Crítica da comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- SIQUEIRA, D. D. C. O. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.
- WOLTON, D. *É preciso salvar a comunicação*. São Paulo: Paulus, 2006.
- _____. *Informar não é comunicar*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.