

Passos da Dança nas Redes: Circulação da Cultura em Mídias Digitais¹

Sofia Franco Guilherme

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP, professora na Universidade Anhembi Morumbi (UAM) e integrante do Grupo de Pesquisa CNPq MidiAto – Linguagem e Práticas Midiáticas (ECA/USP).
sofia.guilherme@usp.br.

Rosana de Lima Soares

Professora livre-docente no Programa de Pós-Graduação e no Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa CNPq MidiAto – Linguagem e Práticas Midiáticas (ECA/USP). Autora de *Sutileza e grosseria da exclusão nas mídias* (Alameda/Fapesp, 2020).
rolima@usp.br.

Resumo: Este artigo tem como objetivo compreender de que modo, ao produzir seu próprio conteúdo em mídias digitais, as companhias de dança procuram um caminho de comunicação alternativo aos grandes veículos e ao jornalismo cultural apresentado na imprensa e na televisão. Por esse meio, elas podem contar suas próprias histórias, mostrar seus processos de criação, exibir seus espetáculos e se comunicar com um público bastante específico. Para demonstrar esses processos, escolhemos como objeto de análise o documentário *Temporada em Construção*, da São Paulo Companhia de Dança (São Paulo), uma das poucas companhias de dança mantidas com financiamento público no Estado de São Paulo.

Palavras-chave: cultura audiovisual, discurso, mediações, documentário, arte.

Pasos de baile en redes: Circulación de la cultura en medios digitales

Resumen: Este artículo tiene como objetivo comprender cómo, al producir sus propios contenidos en medios digitales, las compañías de danza buscan un camino de comunicación alternativo a los grandes vehículos y al periodismo cultural presentado en la prensa y la televisión. A partir de este medio, pueden contar sus propias historias, mostrar sus procesos de creación, exhibir sus espectáculos y comunicarse con un público muy específico. Para demostrar estos procesos, se toma como objeto de análisis el documental *Temporada em Construção*, de São Paulo Companhia de Dança (São Paulo), una de las pocas compañías de danza mantenidas con financiación pública en el estado de São Paulo.

Palabras clave: cultura audiovisual, discurso, mediaciones, documental, arte.

Dance steps online: Culture circulation in digital media

Abstract: This paper discusses how, by producing their own digital media content, dance companies seek an alternative communication path to the big media and cultural journalism presented in the press and on television. Through this medium they can tell their own stories, show their creative processes, showcase their performances, and communicate with a very specific audience. To show these processes, the analysis focuses on the documentary film *Temporada em Construção*, by São Paulo Companhia de Dança (São Paulo), one of the few dance companies maintained by public funding in the state of São Paulo.

Keywords: audiovisual culture, discourse, mediation, documentary film, art.

¹ Uma versão reduzida do artigo foi apresentada no XVI Congresso da Associação Latino-Americana de Investigadores em Comunicação, realizado em setembro de 2022, em Buenos Aires (Argentina).

As imagens televisuais e digitais se tornaram, especialmente no fim do século XX e início do XXI, parte fundamental da cultura e permeiam diversos aspectos da vida cotidiana na contemporaneidade. Na conjuntura atual, que aponta cada vez mais para a convergência das mídias, a forma como o público experimenta produtos culturais é afetada. Torna-se mais importante, inclusive do ponto de vista comercial, que os produtores de bens culturais ofereçam experiências narrativas expandidas. Dessa forma, a internet se apresenta como terreno fértil para a exploração de produções audiovisuais com formatos híbridos, que tratam de processos criativos relacionados ao campo da cultura e das artes. O consumo transmidiático de um espetáculo de dança, por exemplo – usualmente realizado de forma presencial e ao vivo – pode ser mostrado por meio das mídias sociais da companhia, oferecendo um olhar por trás das coxias para seu público.

Considerando esse cenário, o artigo tem como objetivo compreender de que modo, ao produzir seu próprio conteúdo em mídias digitais, as companhias de dança procuram um caminho de comunicação alternativo ao jornalismo cultural e aos veículos tradicionais apresentado na imprensa e na televisão, bem como em seus sites ou portais na internet. Como sabemos, “... as reportagens veiculadas no jornalismo cultural, diferentemente das outras editorias, não são necessariamente ligadas ao calor dos fatos, à instantaneidade da cobertura noticiosa ...” (Guilherme, 2019, p. 95), o que possibilita que conteúdos especializados desempenhem não apenas um papel informativo, mas *formativo*. Se a crítica “... ocupa um espaço de destaque no jornalismo cultural, pois já teve papel importante na formação de gostos artísticos e, na contemporaneidade ...”, também é verdade que “... encontra-se em crise em relação a seu espaço e função dentro do campo da arte ...” (Guilherme, 2019, p. 95). Por meio da criação de conteúdos exclusivos, associações artísticas, como as companhias de dança, podem exercer a crítica da cobertura jornalística convencional ao contar suas próprias histórias, mostrar seus processos de criação, exibir seus espetáculos e se comunicar com um público bastante específico.

Cultura Audiovisual e Mediações Midiáticas

A análise da produção de sentidos nos discursos midiáticos necessita, primeiramente, que retomemos a noção de discurso como resultado da combinação das circunstâncias de produção dos enunciados e de suas formas de enunciação. Assim, segundo Patrick Charaudeau (2013, p. 40), é “... a indicação das condições extradiscursivas e das realizações intradiscursivas que produz sentido ...”. Portanto, o processo de significação se dá em uma troca entre as esferas de produção e de recepção, e os textos que circulam, inseridos em um contrato de comunicação midiático no qual “... cada um dos parceiros só pode sintonizar provisoriamente com o outro pelo viés de representações supostamente compartilhadas às quais levadas pelos discursos circulam por entre os membros de uma determinada comunidade cultural ...” (Charaudeau, 2013, p. 125). A partir dessa perspectiva, entendemos que as mídias participam da constituição do espaço público por meio da publicização dos discursos que circulam socialmente e, para melhor analisar como se dá a construção dos discursos midiáticos nas redes digitais, é preciso compreender qual é o contexto no qual eles são produzidos e disseminados.

A “convergência” é uma das palavras mais utilizadas para definir as transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais observadas na cultura digital. O pesquisador Henry Jenkins (2009) elege este termo para se referir “... ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação ...” (Jenkins, 2009, p. 29). O autor entende a convergência como uma transformação cultural, não meramente tecnológica, que afeta as formas de produção e consumo dos meios de comunicação. Esse contexto estimula os consumidores a fazer conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos. A perspectiva da cultura de convergência valoriza a produção coletiva de significados à medida que entende que esse processo ocorre na construção subjetiva de sentidos e nas interações sociais com outros consumidores.

As mídias, entre elas os vídeos publicados por companhias de dança no YouTube, ao apresentarem produções culturais, se tornam mediadoras entre as esferas da produção

e recepção no processo de circulação das obras. Nesse sentido, compreendemos a mediação midiática por meio da concepção de Roger Silverstone (2002), que entende a mídia como um processo de mediação que "... implica no movimento de significado de um texto para outro, de um discurso para outro, de um evento para outro ..." (Silverstone, 2002, p. 33). Portanto, esse tipo de mediação pode ser visto como uma forma de tradução midiática, sempre incompleta, deixando uma lacuna entre representação e representado. Ela é uma atividade ética e estética, que inclui, além dos produtores, leitores e leitura.

Para demonstrar esses processos, escolhemos como objeto de análise o documentário *Temporada em Construção (57'37")*², da São Paulo Companhia de Dança – uma das poucas companhias de dança mantidas com financiamento público no Estado de São Paulo (Brasil) –, veiculado em seu canal oficial no YouTube³. A estreia ocorreu com transmissão ao vivo pela plataforma durante a participação da companhia na iniciativa internacional chamada World Ballet Day, em outubro de 2020, durante a pandemia da COVID-19 no Brasil. O vídeo continua disponível na lista de conteúdos do canal, no qual é possível rever também o chat do evento ao vivo e os comentários deixados por usuários desde então. O estudo dessa produção midiática está situado no âmbito das mediações, como proposto por Jesús Martín-Barbero (1997), o que implica em relacioná-las aos processos de transformação cultural. Ao invés de pensarmos em questões sobre os meios de comunicação, enquanto inovações tecnológicas e formatos de produção correspondem a uma lógica do mercado, Martín-Barbero traz as mediações como lugares para se estudar a complexidade das relações entre comunicação, cultura e política.

Por meio das mediações, enquanto perspectiva teórica, é possível estudar o processo da comunicação em suas diversas instâncias, a produção, o produto e a recepção e compreender como o que a mídia produz está relacionado aos modos de ver e requisições que emergem de sua circulação cultural, e não apenas aos modos de produção institucionalizados. Portanto, podemos afirmar que os modos de produção e "modalidades de comunicação" que surgem nas mídias digitais são uma materialização, por meio da tecnologia, das mudanças socioculturais que "davam sentido a novas relações e novos usos" (Martín-Barbero, 1997, p. 191). No caso dos vídeos que circulam via YouTube, propomos investigar sua relação com as formas audiovisuais documentais.

Esta forma de produção se baseia no discurso referencial, ancorado no mundo histórico, porém tem a tradição de explorar criativamente, na montagem, por exemplo, os temas abordados (Freire; Soares, 2013). Entendemos que os produtos audiovisuais não ficcionais, de uma forma geral, "... 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). De certo modo, mais do que isolar uma obra audiovisual factual de uma ficcional, identificamos elementos constituintes de referencialidade ou de fabulação em diversas produções contemporâneas. De acordo com Roger Odin (2012), caberia ao espectador decifrar, em sua "leitura", a ênfase em um ou outro desses elementos, definindo esse movimento como uma "leitura ficcionalizante" ou uma "leitura documentarizante" (Odin, 2012, p. 14) das obras a partir de seus elementos intratextuais (estilísticos) e extratextuais (contextuais).

A investigação de documentários traz para primeiro plano o debate da representação da realidade. Nesse gênero audiovisual, público e produtores parecem acreditar mais frequentemente na capacidade de se criar uma representação objetiva da realidade, o que não é demandado da ficção. No entanto, é importante reconhecer que todo filme é uma forma de discurso e, como afirma Charaudeau (2013, p. 63), "... a verdade não está no discurso, mas somente no efeito que produz ...", o discurso de informação midiático articula, de múltiplas formas e com diferentes resultados, "... efeitos de autenticidade de verossimilhança e de dramatização ...". Em suas estratégias de linguagem, os textos audiovisuais procuram construir efeitos de real (Barthes, 1988), em que os elementos aparecem para atestar a presença e suprir a necessidade de se autenticar o real que está representado.

² Disponível em: [encurtador.com.br/mtyM0](https://www.encurtador.com.br/mtyM0). Acesso em: 15 ago. 2022.

³ Ficha técnica:

Concepção geral: Inês Bogéa.

Direção de vídeo: Guilherme Pinheiro.

Roteiro: Inês Bogéa e Guilherme Pinheiro.

Coreografia: Milton Coatti.

Trilha sonora original: Pipo Pegoraro.

Figurino: Uma – Raquel Davidowicz.

Iluminação: Nicolas Marchi.

Bailarinos: Alan Marques, Ammanda Rosa,

Ana Roberta Teixeira, Ana Silva, Bruno

Veloso, Daniel Reça, Geivison Moreira,

Joca Antunes, Leonardo Pedro, Letícia

Forattini, Luan Barcelos, Luciana Davi,

Luiza Yuk, Marina Peña, Mateus Rocha,

Michelle Molina, Otávio Portela, Poliana

Souza, Thamiris Prata e Yoshi Suzuki.

Produção: André Souza, Charles Lima,

Kleber Pessolato e Renato Tado.

Técnica: Luiz Antônio Dias e Espedito

Peixoto dos Santos.

Pesquisa de acervo: Gustavo Bernardes.

Apoio às entrevistas: Amanda Queirós e

Lais Colombini.

Para compreendermos o documentário como uma construção discursiva capaz de produzir significados, recorreremos ao conceito de “voz” introduzido por Bill Nichols como “... 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). No vídeo estudado, observamos o estilo de documentário cujo fio condutor são as entrevistas, em que se confere legitimidade aos testemunhos, tornando a autoridade difusa. A produção escolhida para este estudo também pode ser classificada como documentário sobre o processo de criação (Salles, 2010, p. 190). Ele apresenta o *making of* e faz reflexões posteriores à estreia das obras e nos dá acesso a partes do processo de tomada de decisão. Mesmo que esse tipo de registro não nos permita ter acesso às alternativas e incertezas, não perde suas possíveis contribuições críticas, visto que a criação é um processo não linear e contínuo.

O estudo de Cecília Salles se propõe a “... apontar as possibilidades críticas e, mais ainda, oferecer uma perspectiva processual para esse material ... tratar esses registros como índices de um processo de criação ...” (Salles, 2010, p. 185). O acesso às informações dos bastidores da criação abre uma gama de possibilidades de análises para as obras em questão, além de suscitar reflexões sobre os processos de criação em cada forma específica de arte. Como esses registros audiovisuais muitas vezes mostram a contribuição de vários personagens envolvidos nas produções artísticas, podemos ter acesso a informações sobre estas a partir de diferentes pontos de vista do percurso, e assim “... nos aproximar das questões que envolvem a singularidade desses profissionais em meio à coletividade do processo ...” (SALLES, 2010, p. 178).

O documentário *Temporada em Construção*, da São Paulo Companhia de Dança, desperta questões sobre as possíveis relações desse produto audiovisual com a crítica, da mídia e da arte, como um campo de mediação entre a arte e seu público. Observaremos suas estratégias de construção discursiva e qual é o complexo crítico do qual ele participa para pensarmos qual a função dessa obra na circulação midiática da dança contemporânea.

Gêneros Audiovisuais em Mídias Digitais

A São Paulo Companhia de Dança, gerida pelo Governo do Estado de São Paulo, criou seu canal oficial no YouTube em outubro de 2009 e, desde então, o mantém com atualização constante. Com público majoritário no Sudeste e no Estado de São Paulo, após o início do distanciamento social em 2020 – que impôs medidas restritivas para atividades presenciais devido à pandemia da COVID-19 – a SPCD se adaptou e criou produtos específicos e originais para a plataforma de vídeos. Nesse período, a companhia participou de sua segunda edição consecutiva do World Ballet Day, uma iniciativa criada em 2014 e coliderada pelo The Royal Ballet, da Inglaterra, Bolshoi, da Rússia, e The Australian Ballet, da Austrália. Trata-se de uma celebração global e anual em que cada companhia de dança faz transmissões ao vivo de suas sedes para mostrar ao público um pouco de sua rotina de trabalho, aulas e bastidores das produções. A edição de 2020, a primeira imposta pela pandemia, aconteceu em 29 de outubro e contou com a participação de 37 companhias da Ásia, África, Américas, Europa e Oceania. Naquela data, a SPCD estreou no YouTube o documentário *Temporada em Construção*.

O documentário com concepção geral de Inês Bogéa, diretora artística e executiva da Companhia, e direção de vídeo de Guilherme Pinheiro, da Galeria Produções, apresenta o processo de produção da SPCD a partir dos relatos de profissionais envolvidos em cada etapa do processo. Ressaltamos que os próprios bailarinos da companhia ocupam a posição de entrevistadores, fazendo perguntas e conduzindo o diálogo por meio de um roteiro prévio. Por vezes, alguns podem parecer deslocados nessa posição, enquanto outros têm mais desenvoltura com a câmera e com o entrevistado, mas é interessante perceber a tentativa de incluir os bailarinos em todo o vídeo, não apenas como os corpos que performam as coreografias, mas como protagonistas e guias do público ao longo da narrativa construída. O material audiovisual conta com legendas em inglês, já que foi produzido para um evento internacional e pretendia alcançar não apenas o público cativo da Companhia no Brasil, mas também novos públicos nacionais e de outros países que acompanham o World Ballet Day.

O vídeo é introduzido por uma fala da diretora artística sobre como os tempos desafiadores trazidos pela pandemia em 2020 fizeram com que eles precisassem buscar novas maneiras de se manter em contato com o público. A união do audiovisual com a dança em diversos formatos de produções, como videodança, apresentações simultâneas de espetáculos e atividades educativas para plataformas digitais, se destaca como uma alternativa encontrada para continuar alcançando a audiência onde quer que ela esteja e manter a criatividade e os intercâmbios artísticos para as produções da companhia. “Nossa essência permanece para que possamos criar novos diálogos com vocês”, finaliza Inês Bogéa.

A narrativa é dividida em quatro partes, conduzindo o espectador das etapas mais burocráticas e administrativas até o espetáculo em si, e é acompanhada da coreografia inédita *Nuvens* (2020), de Milton Coatti, gerente de ensaio da companhia, que se intercala com as entrevistas e imagens de arquivo de espetáculos e bastidores, acompanhada da trilha sonora original de Pipo Pegoraro. A coreografia é dançada pelos bailarinos da SPCD em espaços públicos da cidade de São Paulo, como o Parque da Luz, o bairro do Bom Retiro, o teatro Sérgio Cardoso e a Oficina Cultural Oswald de Andrade, sede da Companhia, e faz um trajeto do externo ao interno, terminando no espaço do teatro e no palco. Os figurinos, assinados por Uma – Raquel Davidowicz, também se modificam ao longo do vídeo. No início, são mais cotidianos, peças de roupa que poderiam ser usadas comumente no dia a dia e para práticas de esporte. Ao final, os bailarinos trajam peças singulares que são explicitamente um figurino planejado que evoca uma intenção artística e a performance nos palcos.

A primeira parte do vídeo, “Conheça a companhia”, apresenta os profissionais envolvidos no processo de produção da companhia, começando pelos cargos de direção e administrativos, envolvidos nas tomadas de decisão, até os técnicos que cuidam de cada detalhe para manter a companhia em funcionamento e levar os espetáculos para o palco, como som e iluminação, camareira para os figurinos, ensaiadores e professores de balé da companhia que acompanham os bailarinos cotidianamente em sua jornada de trabalho.

“Como nasce uma temporada”, a segunda parte do documentário, tem início com os bailarinos entrando na oficina cultural Oswald de Andrade, sede da SPCD, performando os passos da coreografia *Nuvens*, mas ainda nos espaços de convivência do local, como corredores e pátios. Nessa seção, os entrevistados relatam o processo de escolha dos espetáculos que farão parte da temporada, levando em conta a identidade da Cia., um equilíbrio entre coreógrafos nacionais e internacionais e dança clássica e contemporânea, além de pensar nas questões práticas da montagem, como os lugares onde se apresentarão, qual a estrutura física dos palcos, os públicos, o orçamento de produção e as questões legais de contratação das obras. Ainda nessa parte, conhecemos o programa de assinaturas da temporada, por meio do qual o público pode comprar uma assinatura para assistir a todos os espetáculos da temporada.

A terceira parte, “Início dos ensaios”, leva os bailarinos para dentro das salas na sede e as cenas de *Nuvens* se misturam com filmagens de aulas e ensaios do cotidiano da companhia. Nesse momento, temos entrevistas com os próprios bailarinos, que recontam sua rotina diária como profissionais de uma companhia de dança, e com os professores e ensaiadores que trabalham nesta etapa do processo, que é contínua e vai se alterando de acordo com as obras que serão apresentadas em cada período da temporada, se adequando aos estilos e técnicas necessárias para que os bailarinos dançam cada coreografia.

Na passagem da terceira para a quarta parte do documentário, temos um ponto de virada, não apenas em sentido narrativo, mas também visual. Quando os bailarinos dançam pela sede da companhia e dos espaços de ensaio, começam a trocar de figurino, passando para as peças vermelhas em tecidos mais texturizados e que se diferenciam mais explicitamente de roupas comuns. Eles saem novamente dos limites da companhia para caminhar e dançar pela cidade de São Paulo, interagindo com sua paisagem até chegarem à sala de espetáculos do teatro Sérgio Cardoso, onde se realizará o espetáculo. Chegamos assim à parte final, “A estreia”.

⁴ O vídeo foi publicado em 29 de outubro de 2020. Os dados se referem à consulta realizada em 15 de novembro de 2022.

Por se tratar de um material disponibilizado *on-line* desde sua publicação⁴, no site temos a informação de que o documentário teve 4,4 mil visualizações (sendo que o canal soma 10,1 mil inscritos) e 11 comentários no *chat* da página (sem considerar os comentários feitos na exibição ao vivo), o que aponta para um dado curioso em relação ao material, acessado pelos espectadores para ser assistido, mas devido a sua proposta e formato não se volta à interação direta. Como lemos na descrição do vídeo, além dos profissionais da SPCD, que relatam suas rotinas de trabalho e curiosidades da produção de um espetáculo, “... também estão presentes depoimentos de profissionais da Amigos da Arte, gestora do Teatro Sérgio Cardoso, que recebe as temporadas anuais da Companhia ...”.

A exemplo do que apontam diversos estudos, as narrativas audiovisuais contemporâneas se constituem por meio de hibridismos e, mais do que isso, a partir de uma reiteração da possibilidade de representação da realidade por meio de gêneros ficcionais. O conceito “choque do real”, cunhado por Beatriz Jaguaribe em livro homônimo, é por ela definido como “... a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador ...” (Jaguaribe, 2007, p. 100). Nessa composição, os hibridismos narrativos presentes no documentário analisado se revelam pelo menos de dois modos: além de transitar entre gêneros referenciais que vão da reportagem jornalística às entrevistas documentais, o vídeo mescla esses formatos para tornar predominante um gênero audiovisual voltado à filmagem de manifestações artísticas, no caso a dança contemporânea.

Em termos visuais, as imagens de acervo e da coreografia *Nuvens* estabelecem a relação entre as entrevistas, separadas por momentos em que a dança se torna o principal elemento do vídeo – deixando de ser apenas imagem de cobertura das entrevistas ou da locução –, tendo a música como trilha de fundo, sem a sobreposição de vozes dos entrevistados. O esforço narrativo se faz na costura dessas falas, que constroem um percurso lógico sobre elementos artísticos, técnicos e administrativos relativos à produção de um espetáculo de dança, além do esforço por esclarecer, para um público interessado nessa arte, mas não propriamente especializado nela, as etapas de realização. Além disso, as imagens marcam uma separação entre performances em lugares abertos (integrando bailarinos e bailarinas à cidade), ensaios no teatro (reforçando a disciplina e a constância, além do treinamento, exigidas nessa atividade) e a atuação propriamente artística, com cenários, figurinos, iluminação e música da obra que efetivamente se apresenta no palco.

A intenção de formar novos públicos ou fidelizar os espectadores assíduos – apostando que conhecer elementos internos, para além de assistir ao espetáculo, contribui não apenas para a consolidação da Companhia, mas para a popularização da própria dança – é frequentemente reforçada nas falas dos entrevistados. Por haver o propósito de englobar diversos públicos e apresentar, de modo didático e abrangente, a história da dança para sua inserção no circuito de produção e consumo culturais, vemos nesse esforço o diálogo com a crítica de arte e o jornalismo cultural – objetivo que se mostra adequado ao considerarmos que se trata de uma companhia com financiamento público e ligada à Secretaria de Cultura e Economia Criativa.

Em diversos momentos, nota-se explicações de bastidores que contrastam com o que é mostrado no vídeo, construindo uma narrativa em que o que se apresenta nas cenas, o que se fala nas locuções ou entrevistas e o que se imagina de um espetáculo de dança compõem um quadro ao mesmo tempo confluyente e diverso. Ao contrário da redundância tantas vezes pressuposta em reportagens jornalísticas tradicionais ou entrevistas documentais, aquilo que é *mostrado* complementa ou expande aquilo que é *contado*, estabelecendo camadas visuais e sonoras que conformam audiovisibilidades ampliadas sobre o espetáculo narrado.

O jogo entre o que se esconde e o que se revela de algum modo segue como metáfora do próprio espetáculo e das possibilidades de expressão artística. Em um momento no qual se tem a redução brutal de investimentos e ações concretas, por parte de governantes brasileiros, visando desvalorizar as diversas manifestações culturais, a permanência da SPCD e sua insistência em alternar, no documentário, movimentos internos e externos para tornar e manter a companhia viva e interessante para o público, inscreve-se como uma forma de ação e resistência. As imagens reveladas

no vídeo, assim como a trilha musical, seguem em um crescendo, agregando elementos da preparação à estreia, como se, à medida que acompanhássemos as imagens, também nós, o público, fôssemos adensando nossos conhecimentos e possibilidades de espetatorialidade.

Ao final, não apenas os bailarinos e bailarinas estão prontos para a estreia, mas também cada um de nós – sua plateia –, informados que fomos sobre a concepção e finalização do espetáculo. Nas cenas de dança mostradas no documentário, que contrastam com o formato clássico de entrevistas por imprimirem um cenário mais poético e onírico ao filme, ocorre a explicitação desse movimento contínuo, especialmente por meio dos figurinos que se transformam ao longo do vídeo. Do ponto de vista narrativo, um outro elemento vem se somar à essa dinâmica bastidores-palco: ao final do vídeo, surge o convite endereçado ao público por meio da narração de Inês Bogéa, sobreposta a imagens de arquivo de espetáculos ao vivo, afirmando que o final de uma encenação é o início de outra, seja na dinâmica dos vários dias de apresentação, seja para conceber as próximas temporadas, encontrando novos palcos e outros públicos.

Criação e Circulação de Produções Artísticas nas Mídias

Além dos elementos narrativos e estéticos presentes nos vídeos, e da busca por novas maneiras de divulgação não apenas dos espetáculos, mas dos modos de organização e produção da Companhia, um outro aspecto pode ser apontado ao olharmos a plataforma em que se apresenta o documentário. Com possibilidade de interação por meio de um *chat* para envio de mensagens escritas em tempo real tanto nas transmissões ao vivo, como posteriormente nos vídeos disponibilizados *on-line*, além da dimensão presumida em relação aos públicos, temos a possibilidade concreta de sua participação. Ainda que em número reduzido, no caso do vídeo em questão os comentários apontam possibilidades para a compreensão das relações estabelecidas entre a Companhia e seus públicos, conectando os campos da produção e da recepção por meio de uma obra audiovisual, de caráter documental, que não apresenta o produto desse trabalho – o espetáculo encenado – mas o caminho para sua criação e circulação. Esse movimento imprime um novo elemento na composição do circuito midiático da arte e sua difusão em plataformas digitais *on-line*.

As reações dos espectadores confirmam essa dinâmica, já que os comentários são, em sua maioria, elogiosos, parabenizam a companhia pelo trabalho realizado e destacam positivamente o fato de poderem conhecer aspectos usualmente ausentes sobre os bastidores do processo de produção dos espetáculos, como lemos nos trechos abaixo.

“Viva a SPCD, que se reinventa e lida com todas as adversidades sempre com maestria e produção impecável.”

“Nossa, sensacional este filme! Sou apaixonada por dança e não tinha a menor ideia desse mecanismo todo. Parabéns a todos e obrigada.”

“Esta apresentação era o que faltava para conhecer não só o Corpo, mas também a Alma da SPCD. Estou completamente apaixonado pela SPCD! Grato por mostrarem esses momentos maravilhosos! Grande abraço a todos!”

Porém, um comentário negativo no vídeo no YouTube, após a postagem ao vivo, chama a atenção por acentuar a falta de dança no documentário e foco nos aspectos burocrático da produção, demonstrando desinteresse pelos bastidores da produção:

“Muita burocracia, muita conversa, pouco ballet e muito poucos bailarinos e bailarinas. Assim vamos continuar perdendo nossos melhores profissionais, que são obrigados a deixar o país para evoluir.”

Alguns comentários, tanto no lançamento como depois, enfatizam “saudades” dos espetáculos e dos bailarinos e mencionam as dificuldades de ser um profissional desta área, especialmente em anos recentes. Alguns usuários demonstram ser público cativo ao mencionarem nomes de bailarinos, da diretora artística Inês

Bogéa e da ensaiadora Duda Braz. No *chat*, as pessoas interagem, e a conta oficial da Companhia publica comentários para fazer chamados de participação do público nas redes: “Curtam, compartilhem e se inscrevam no nosso canal do YouTube para serem notificados dos próximos lançamentos!”.

O *chat* ao vivo tem um tom bastante elogioso e animado, com muitos emojis para demonstrar afeto e parabenizar o trabalho dos profissionais e do documentário que está sendo exibido. Não há debate ou discordâncias, e sim exaltação da companhia e aplausos, podendo ser caracterizada como uma plateia virtual envolvida e ativa, buscando se fazer presente, de algum modo, para os profissionais que encenam o espetáculo. Ainda que não haja questionamentos ao trabalho da Companhia em si nem ao documentário apresentado, alguns comentários destacam a difícil realidade do trabalho artístico no país e manifestam o desejo por mais oportunidades, como a SPCD, para profissionais de outros lugares do Brasil. Uma das espectadoras comenta:

“Belíssimo trabalho... quem dera pelo menos uma companhia como está em cada estado do nosso país...” e outro diz, *“Lindo ver meus amigos em cena. Mais também fico um pouco triste pq, apesar de toda essa beleza, eu e outros bailarinos sabemos o quão difícil tem sido esse caminho no Brasil para seguir na carreira”*.

A procura por modos alternativos de divulgação da arte, para que se possa de fato alcançar seu público, envolve a reflexão sobre como as mídias digitais passam a fazer parte do circuito da cultura em todos os seus momentos, não apenas no processo de divulgação. Atualmente, produções híbridas, com múltiplos suportes, formatos e linguagens, são cada vez mais comuns, além do uso de tecnologias para que produtores em espaços distintos possam colaborar na criação das obras. A recepção também pode se dar por meio das mídias digitais, nas quais ocorrem reapropriações para que surjam novas produções, já que no contexto da convergência o público tem mais capacidade de interagir com as obras.

Considerando os aspectos destacados no artigo, que envolvem sistemas de produção, de recepção e as obras, podemos pensar contemporaneamente na consolidação de um circuito midiático em que materiais audiovisuais híbridos são disponibilizados em plataformas digitais *on-line*. Entre conteúdos reproduzidos por meio de outros suportes ou realizados especificamente para disponibilização nessas plataformas, vemos surgirem formas expressivas e enunciativas que misturam gêneros e formatos audiovisuais para proporem diferentes relações com seus públicos. Assim, novas dinâmicas estéticas na produção de sentidos no circuito da dança – agora mediada e midiaticada pelas mídias digitais – geram novas experiências poéticas na recepção de obras artísticas e culturais.

Ainda em relação aos processos de criação e circulação, um último elemento se coloca: o aumento do consumo cultural de produções audiovisuais por *streaming* (principalmente de obras estrangeiras, mas também da produção nacional) aponta para mudanças no circuito midiático em plataformas digitais. Em um país de forte tradição televisual nos campos do jornalismo e da teledramaturgia, vemos um reforço da produção seriada ficcional, ainda que impregnada por temáticas oriundas dos novos realismos audiovisuais:

A partir da observação da programação televisiva e da aderência aos *reality shows* – tanto do lado da produção, como da recepção –, notamos que, ao contrário do que acontecia anteriormente, as formas de inscrição da realidade na televisão têm se pautado por novos realismos. Nesse sentido, a realidade é encenada através de diferentes formas narrativas oriundas da ficção (Soares, 2015, p. 222).

A serialidade advinda desses formatos estabelece, com os públicos, uma familiaridade para o acompanhamento de outras obras (sejam elas feitas ou não em episódios), como aquelas disponibilizadas em plataformas digitais abertas. A constância na produção de materiais institui novos hábitos de consumo e participação, relacionando conteúdos de espetáculos finalizados e já encenados, reportagens documentais de bastidores da produção e pequenos vídeos sobre os vários agentes nelas envolvidos. A construção de sentidos se faz, assim, não apenas em cada vídeo divulgado, mas na correlação entre eles. Além de cada narrativa encerrada na própria obra,

temos uma narrativa abrangente, que engloba o conjunto de episódios de uma mesma série, bem como os espaços entre as diferentes séries, completados pela interpretação dos espectadores.

É nesse cenário que são dadas as condições de visibilização de obras audiovisuais em mídias digitais. Se temos novas possibilidades de criação e circulação, um outro desafio se coloca: como pensar os caminhos para o estabelecimento da análise crítica dessas obras, tanto em termos narrativos como expressivos? Qual o papel do jornalismo especializado nesse gesto crítico? Essas questões nos conduzem ao campo da crítica midiática e às interfaces que ela estabelece com a crítica cultural de modo mais amplo.

À Guisa de Conclusão

A fim de melhor compreender a função desempenhada pelas companhias de dança no circuito das artes e na circulação de suas produções, é preciso superar preconceitos que tentam separar mídia e arte, como se fosse possível a existência de uma alheia à outra. As mídias, como suportes tecnológicos para produção artística e como meios de comunicação e difusão, tornaram-se aliadas das artes e esta tendência não é apenas fruto da cultura digital, mas de uma cultura audiovisual mais ampla. David N. Rodowick (1994) propõe a “cultura audiovisual” como uma mudança histórica de paradigma produzida pelo surgimento de novas tecnologias de comunicação digital na sociedade, desde a década de 1990.

Essas tecnologias promovem, como vimos, a convergência midiática e, conseqüentemente, novos processos de criação e circulação de obras artísticas e culturais. Se a cultura circula por meio de redes que expandem e espalham suas produções, podemos pensar a cultura audiovisual nos termos do que Jenkins (2009) denomina “cultura participativa”, em que diversos agentes colaboram para a criação de formas e conteúdos, potencializando sua circulação. Desse modo, o estabelecimento de um complexo crítico que articule realizadores, espectadores e materiais audiovisuais exige que sejam buscados novos parâmetros nos quais estabelecer a crítica midiática, para além daqueles usualmente pensados na crítica de arte.

Retomamos, com esse intuito, algumas características apontadas no documentário analisado. A primeira delas refere-se à narrativa encenada, em que temos a representação e a organização dos primeiros passos da concepção de um espetáculo até sua apresentação ao público. De modo semelhante, é também aos espectadores que o filme se endereça por meio de uma linguagem ao mesmo tempo jornalística e documental, em que algo normalmente fora da cena é mostrado, mas, ao mesmo tempo, deixa fora do quadro os dispositivos de feitura da própria obra. Ainda que miremos os bastidores do espetáculo, não vemos os bastidores do documentário, que se coloca a nós como se fosse transparente – uma janela aberta para que possamos adentrar os lugares antes interditados da Companhia. Por meio de diversas camadas narrativas sonoras, visuais e audiovisuais, os espectadores veem surgir efeitos discursivos no conjunto da obra, dividida em quatro partes que funcionam como episódios conectados em uma mesma narrativa.

Uma segunda característica diz respeito a elementos estéticos, em que a linguagem documental se combina com uma forma expressiva poética e menos referencial ou pragmática, ainda que guarde traços performativos e de convocação dos públicos a imergir no relato. Por meio de reiterações sonoras e visuais, e da marcação de diferenças estilísticas entre as partes do filme, o documentário possibilita não apenas a interpretação dele próprio, mas também do universo cultural pressuposto na forma artística da dança contemporânea, integrando os espetáculos – e o filme – a seus espectadores por meio de estratégias discursivas.

Finalmente, outra característica se ressalta: a intenção de formação ou confirmação de públicos (e sua ampliação), promovendo a aproximação destes com agentes culturais presentes no universo da dança contemporânea (diretores, produtores, coreógrafos, técnicos, bailarinos, entre outros), por meio da crítica midiática inseridos

no enredo do documentário. Esse terceiro aspecto nos conduz, por outra via, ao lugar da crítica cultural como exercício *metacrítico*:

Ao redor desses circuitos, a crítica da cultura midiática se expande, abarcando a crítica da mídia e a crítica na mídia, cada uma delas desdobrando-se em pelo menos duas vertentes: a crítica especializada ou a crítica acadêmica, ou seja, a crítica como um modo de olhar os objetos presentes nas mídias; e a crítica da mídia sobre a crítica feita na mídia, ou aquela engendrada nas próprias obras produzidas (Paganotti; Soares, 2019, p. 134).

Nessa visada, as mídias digitais – e suas singularidades – abrem horizontes para narrativas audiovisuais voltadas às artes não apenas em termos estéticos ou visuais, mas na relação que estabelecem com os públicos e os contextos sociais e políticos nos quais se inserem. Se a crítica da mídia tem, como uma de suas instâncias, a articulação entre “... a percepção de critérios e valores próprios da crítica de mídia, a interação social entre crítico e públicos, e as teorias da crítica, sempre considerando na grande diversidade de objetos empíricos midiáticos o compartilhamento menos afastado entre produtores e receptores ...” (Soares; Silva, 2016, p. 11).

Ao concebermos a crítica midiática como uma esfera que visa estabelecer relações entre cultura e sociedade (ou entre estética e política) que problematizem a oposição simplista entre forma e assunto, reafirmamos, por meio da obra audiovisual analisada, “... a necessidade de se privilegiar objetos concretos em circulação no ambiente midiático ...” (Silva; Soares, 2019, p. 68). Para tal empreendimento, como vimos, é fundamental buscar o equilíbrio entre análises formalistas ou textualistas e aquelas de cunho sociológico ou histórico, encadeando, em um circuito dinâmico, os sistemas de produção e recepção em que essas obras se inserem, circulam e se transformam, inspirando outras formas e expressões.

Referências

- Barthes, R. (1988). O efeito de realidade. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense.
- Charaudeau, P. (2013). *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto.
- Freire, M.; Soares, R. L. (2013). História e narrativas audiovisuais: de fato e de ficção. *Comunicação, Mídia e Consumo*, 10(28), 71-86. encurtador.com.br/bDENR
- Guilherme, S. F. (2019). Construções críticas no jornalismo audiovisual especializado de *Starte*. *Estudos de Jornalismo e Mídia*. 16, pp. 89-99. encurtador.com.br/asEM5
- Jaguaribe, B. (2007). *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph.
- Martín-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Nichols, B. (2005). A voz do documentário. In: Ramos, F. P. *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac.
- Odin, R. (2012). Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação*, 37, pp. 10-30. encurtador.com.br/ghDV8
- Paganotti, I.; Soares, R. L. (2019). A meta para a crítica da/na mídia em abordagens metacríticas. *MATRIZES*, 13(2), pp. 131-153. encurtador.com.br/aU048
- Rodowick, D. N. (1994). *Audiovisual culture and interdisciplinary knowledge*. Digital essay: encurtador.com.br/anBY7
- Salles, C. A. (2010). *Arquivos de criação: arte e curadoria*. São Paulo: Horizonte/Fapesp.

Silva, G.; Soares, R. L. (2019). Possibilidades políticas da crítica em perspectiva teórica. *Rumores*, 13(26), 58-77. encurtador.com.br/pCPU5

Soares, R. L.; Silva, G. (2016). Lugares da crítica na cultura midiática. *Comunicação Mídia e Consumo*, 13(37), 9-28. encurtador.com.br/uCEX2

Soares, R. L. (2015). Realismos audiovisuais: visibilidades intertextuais em documentários televisivos. *Doc On-Line*, 18, pp. 216-240. encurtador.com.br/cABQ0