

Temporada popular: corpo, cultura e cidade para além da bilheteria¹



Denise da Costa Oliveira Siqueira

*Doutora em Ciências da Comunicação (ECA/USP)
Professora do programa de Pós-graduação em
Comunicação da UERJ
E-mail: dcos@uerj.br*

Kath Pacheco Batista Lousada

*Mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UERJ
E-mail: kathpaba@yahoo.com.br*

Resumo: Este texto tem como objetivo refletir sobre o emprego do termo “temporada popular” e a produção de sentidos no âmbito do jornalismo cultural. Metodologicamente, partimos de um fenómeno empírico - a temporada popular de um espectáculo da Companhia de Dança Deborah Colker – para construir uma análise sócio-hermenêutica e uma discussão sobre o conceito de cultura popular fundamentada em referências disponíveis na literatura de sociologia, antropologia e comunicação. Para amparar a observação, assistimos a *Tatyana* em uma temporada popular e reunimos material documental jornalístico sobre a peça

Palavras-chave: Corpo, cultura, popular, jornalismo cultural, produção de sentidos.

Temporada popular: cuerpo, la cultura y la ciudad más allá de la taquilla

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo analizar el uso del término “temporada popular” y la producción de sentidos en el contexto del periodismo cultural. Metodologicamente, se parte de un fenómeno empírico - la temporada popular de un espectáculo de la Compañía de Danza Deborah Colker - para construir un análisis socio-hermenéutico y un debate sobre el concepto de cultura popular con base en referencias disponibles en la literatura de sociología, antropología y comunicación. Para apoyar la observación, hemos asistido a “Tatyana” en una temporada popular y reunimos material documental periodístico sobre la pieza.

Palabras clave: Cuerpo, cultura, popular, periodismo cultural, producción de sentidos.

Popular season: body, culture and city beyond the ticket office

Abstract: This paper aims to analyze the use of the term “popular season” and the sense production in the context of cultural journalism. Methodologically, we start from an empirical phenomenon - the popular season of a show of Deborah Colker Dance Company - to build a socio-hermeneutic analysis and a discussion of the concept of popular culture based on available literature in sociology, anthropology and communication. To support the observation, we saw « Tatyana » in a popular season and gather journalistic documentary material about the piece.

Keywords: Body, culture, popular, cultural journalism, sense production.

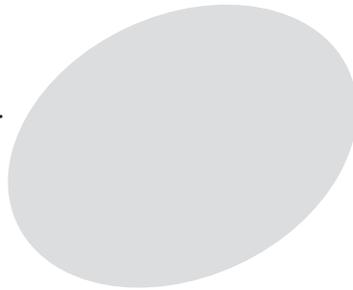
Vivido e representado no cotidiano da cidade, na mídia e na cena teatral, o corpo mostra-se um instigante sujeito-objeto de pesquisa no campo social. Questionador, criador, mas também reproduzidor de valores e disciplinas, ele expressa toda fluidez possível entre as esferas do midiático, do popular e do erudito. Esse corpo representado opera na construção de afetos, códigos e sentidos. Simbolicamente, ele é cultura.

Para este texto pensamos na perspectiva complexa do corpo em sua dimensão simbólica e cultural, tendo a cidade contemporânea

¹ Versão inicial e reduzida deste artigo foi apresentada na mesa redonda Comunicação, arte e cidade do IV Congresso Internacional do Núcleo de Estudos das Américas, em 2014, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

como espaço privilegiado para sua configuração. É nesse aspecto que elegemos um fato ou fenômeno social que nos pareceu muito interessante para ser analisado no âmbito do jornalismo cultural:² a chamada temporada popular de espetáculos de dança. Nessas temporadas, o corpo do bailarino, formado, treinado, submetido a muitas regras e técnicas, enfim, um corpo disciplinado em modos eruditos de se movimentar e questionar apresenta-se em “modo popular”. A constatação do considerado “erudito” em “modo popular” nos fez refletir sobre a maneira

O termo popular não assegura o consenso. O conceito de popular depende de quem observa e de qual posição o classifica



como diferentes linguagens recriam sentidos para um espetáculo em cartaz e especialmente para um espetáculo que tem o corpo como elemento de destaque na construção de sua própria linguagem.

A observação inicial desse fato social se deu quando encontramos, no Centro do Rio de Janeiro, um cartaz da Companhia de Dança Deborah Colker anunciando sua apresentação em um dos teatros da rede municipal da cidade. O espetáculo *Tatyana*³ havia realizado sua estreia no emblemático palco do Teatro Municipal – espaço reservado por décadas para a dança e a música clássicas, com destaque para seus importantes corpos de baile, orquestra e coro. Trata-se, portanto,

² Adotamos a perspectiva acerca do jornalismo cultural de Siqueira, D.C.O., Siqueira, E. A cultura no jornalismo cultural, *Líbero*, Ano X, nº 19, Jun 2007, p. 107-116.

³ A estreia do espetáculo foi em 25 de maio de 2011. A primeira temporada popular do espetáculo foi realizada no Teatro João Caetano entre 16 de março e 6 de maio de 2012.

de um equipamento cultural que carrega uma história ligada, em grande parte, a uma plateia cativa, culturalmente formada em uma programação erudita – embora acompanhemos o claro esforço institucional de atrair e formar novos públicos.

Assim, depois de se apresentar nesse “grande palco” carioca, a Companhia de Deborah Colker faria sua aparição seguinte na cidade, conforme destacava o cartaz, com um diferencial: letras graúdas chamavam a atenção para a temporada popular do espetáculo. A frase nos fez pensar: afinal, o que representa uma temporada popular? Temporada popular significa apenas ingresso a preço acessível? Ou esse período significa um modo diferente de observar ou levar o corpo para a cena? Como o popular se encaixa?

Em uma primeira leitura pode-se entender a proposta da temporada popular no que diz respeito ao valor do ingresso, à esfera econômica que envolve o acesso à “cultura” – nesse momento entendida no sentido de artes e espetáculo e de capital cultural (a educação, os saberes e conhecimento reconhecidos por diplomas e títulos, aquele conjunto de informações e visões de mundo acumuladas pelo indivíduo que constitui poderoso diferenciador social (Bourdieu, 2003). Contudo, refletimos que o popular ou a temporada popular não se restringe ao preço do ingresso mais barato. Popular significa ainda um público bem maior, a presença de uma audiência de não-especialistas, de pessoas de fora do mundo das artes cênicas, outros além do conhecido “povo da dança”.⁴ Esse popular remete ainda a um destaque jornalístico-midiático. Assim, além de pensar sobre o que representa o popular na contemporaneidade, consideramos pertinente questionar se há, na temporada popular, alguma outra proposta. Afinal, para ser popular, no circuito urbano e massivo, basta uma quantidade maior de público?

⁴ Expressão que bailarinos e coreógrafos usam para se referir a si mesmos como grupo no Rio de Janeiro.

Assim, partindo dessas ideias, este texto tem como objetivo refletir sobre o emprego do termo “temporada popular” e seu significado. Metodologicamente, partimos de um fenômeno empírico - a temporada popular do espetáculo de Colker – para construir uma análise sócio-hermenêutica e uma discussão sobre o conceito de cultura popular fundamentada em referências disponíveis na literatura de sociologia, antropologia e comunicação. Para amparar nossa observação, assistimos a *Tatyana* em uma temporada popular e reunimos material documental jornalístico⁵ sobre a peça.

Cultura popular, cultura de massa e a cidade

O termo popular não é garantidor de consenso. O popular depende de quem o observa e de qual posição o classifica. Bakhtin, ao estudar a cultura popular na Idade Média, já apontava para uma “concepção estreita do caráter popular e do folclore, nascida na época pré-romântica” (2013) e que excluía a cultura específica da praça pública e o humor popular. Até aquele momento, o conceito vinha sendo pouco estudado. Hoje, abarca diferentes abordagens.

Néstor García Canclini aponta, em *Culturas Híbridas* (2006), que o termo popular está associado ao pré-moderno e ao

⁵ Foi levantado um clipping *on-line* de pouco mais de 10 reportagens, notas e críticas sobre o espetáculo em veículos brasileiros e internacionais, em seus cadernos culturais ou editorias de cultura. Constam dele matérias como: “Em ‘Tatyana’, Deborah Colker questiona paixões humanas”, *O Globo*, 03/11/2011, Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/em-tatyana-deborah-colker-questiona-paixoes-humanas-2701538>>; “Cia de Dança Deborah Colker apresenta seu novo espetáculo em Florianópolis, Tatyana”, *Notícias do dia*, 15/06/2012, Disponível em: <[ndonline.com.br/florianopolis/plural/29897-cia-de-danca-deborah-colker-apresenta-seu-novo-espetaculo-e-florianopolis-ldquo-tatyana-rdquo.html](http://online.com.br/florianopolis/plural/29897-cia-de-danca-deborah-colker-apresenta-seu-novo-espetaculo-e-florianopolis-ldquo-tatyana-rdquo.html)>; “Tatyana-review”, *The guardian*, 03/02/2013, Disponível em: <www.theguardian.com/stage/2013/feb/03/tatyana-deborah-colker-barbican-review>; “Deborah Colker estreia espetáculo ‘Tatyana’ em São Paulo”, *Estadão*, 08/09/2011, Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/blogs/jt-variedades/deborah-colker-estrea-espetaculo-tatyana-em-sao-paulo>>. Não foi nosso objetivo analisar as matérias, mas empregá-las como fonte de informação sobre o espetáculo e suas temporadas populares.

subsidiário, com origem nas tradições e no regionalismo. Segundo Canclini (2006), para a mídia o popular não é resultado de tradições, nem da “personalidade” coletiva, tampouco se define por seu caráter manual, artesanal, oral ou pré-moderno. Já Peter Burke (2008), ao tratar de cultura popular, questiona quem é o povo: todos ou apenas quem não é da elite.

Paralelamente, uma leitura rápida de programas de televisão, de jornais “populares”, de filmes do “grande circuito” e da música “popular massiva” aponta que impera entre grande parte dos profissionais ligados aos meios de comunicação de massa uma visão da cultura popular contemporânea constituída a partir dos meios eletrônicos, da ação difusora e integradora da “indústria cultural”.

A proposta de promover uma companhia de dança por meio da venda de ingressos a preço relativamente baixo pode levar a pensar o popular como Canclini critica: “a noção de popular construída pelos meios de comunicação segue a lógica do mercado. Popular é o que se vende maciçamente, o que agrada a multidões. A rigor, não interessa ao mercado e à mídia o popular e sim a popularidade” (2006, p. 260). O autor discute a passagem de povo para popular e mostra nela um olhar tanto econômico quanto político:

O deslocamento do substantivo *povo* para o adjetivo *popular* e, mais ainda, para o substantivo abstrato *popularidade*, é uma operação neutralizante, útil para controlar a “susceptibilidade política” do povo. (...) A definição comunicacional de popular não consiste no que o povo é ou tem, mas no que é acessível para ele, no que gosta, no que merece sua adesão ou usa com frequência (Canclini, 2006, p. 260).

A abordagem de Canclini mostra o “popular” midiático de um modo distinto daquele que a antropologia vai apontar. Do ponto de vista da antropologia, não há diferença entre popular e erudito. O popular é tão denso, simbólico, rico representacionalmente e bom para se pensar quanto o não popular.

O popular midiático, o chamado *pop*, por sua vez, é formatado, repetitivo, usa fórmulas que deram certo como negócio até que se esgotem e sejam substituídas por outros modelos. A criatividade do artista, nesse caso, atende ao mercado mais do que à inovação estética. Desse modo, pode-se dizer que a lógica capitalista na qual a indústria cultural está inserida redimensiona a arte e o folclore, o trabalho do artesão e do artista de origem popular ou culta (e redimensiona até mesmo o saber acadêmico). “Diante desse quadro, a arte ‘cult’ não acaba, mas de fato se modifica e ainda se utiliza dos meios oferecidos pela indústria cultural para ser divulgada” (Siqueira, 2009, p. 124).

No entanto, mesmo no popular-midiático há níveis de permeabilidade. Os sistemas de comunicação de massa aliados à sorte de recursos tecnológicos disponíveis no mundo contemporâneo permitem trocas, processos de mediação cultural e a intensificação de formas de circulação da informação, relativizando, assim, as antigas dicotomias entre erudito e popular.

A hoje chamada “cultura da mídia” (Kellner, 2001) diz respeito à produção industrial da cultura promovida pelos meios de comunicação de massa que interage com diferentes padrões culturais existentes em uma sociedade globalizada cada vez mais complexa, heterogênea e diversificada.

É nesse sentido que o exercício da reflexão sobre a “temporada popular” identifica uma apropriação trivial do “popular”. Considerando a amplitude de questões que a chamada de divulgação carrega, entende-se que a discussão pode ser enriquecedora, abarcando aspectos que direcionam o debate para além da bilheteria.

Corroboram com esta ideia os argumentos do historiador Roger Chartier (1995), que considera ser inútil querer identificar a cultura popular a partir da distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais. Para ele, o que importa de fato é a sua apropriação pelos grupos ou

indivíduos. O “popular” não está contido em conjuntos de elementos a que bastaria identificar, repertoriar e descrever. Ele qualifica, antes de tudo, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos e normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras.

Desta forma, considerar que a temporada popular teria apenas a intenção de dar visibilidade a uma companhia de dança, de divulgar o espetáculo e atrair um público disperso, seria uma abordagem reducionista da questão. O caráter de atração é dado, em grande parte, pela mídia e pelo jornalismo cultural. A aproximação dança/público e a formação de plateia para a arte dita “cult” pode ter no jornalismo cultural um ator/mediador importante, pois ele pode desempenhar a tarefa de veicular informações especializadas – uma mediação que pode contribuir para as leituras sobre o espetáculo.

Em uma perspectiva da antropologia, Gilberto Velho e Viveiros de Castro também apontam interessantes problemas no olhar sobre o “popular” em relação à cultura dita “erudita” e à cultura de massa. Conforme os antropólogos, “no caso da cultura popular pode-se cair numa posição inversa e passar a valorizá-la como mais autêntica, mais pura, principalmente quando tida por intocada e não contaminada. A cultura de elite, em contraposição, seria considerada artificial, decadente, inautêntica” (1978, p. 7). Não há pureza no erudito e nem no popular, assim como não há no modo midiático: são modos diferentes que se entrecruzam em diferentes níveis em distintos grupos sociais.

Embora a questão possa parecer anacrônica em uma contemporaneidade pós-moderna, esses olhares sobre o erudito e o popular ainda estão fortemente presentes no universo das políticas públicas, por exemplo. Aqui, tanto o popular deve receber apoio para ser valorizado e reconhecido quanto o erudito deve receber apoio para se tornar “popular” no sentido do alcance e da fama. Assim, ações sistemáticas de políticas

culturais constituem uma ferramenta para que as artes e os espetáculos alcancem um patamar “popular” no sentido de popularidade ou fama. Aplicadas de forma objetiva, favorecem o desenvolvimento da “cultura” (aqui entendida no sentido empregado por Bourdieu em *A distinção*, e não no seu sentido antropológico mais largo)⁶ e promovem a circulação e fruição de significados simbólicos.

As políticas culturais implantadas pelo Estado situam-se entre os elementos da vida social e cultural que poderiam facilitar ou dificultar a viabilização da criação artística: podem facilitar por dar segurança econômica ao artista; dificultar por impor limites de tempo e exigir contrapartidas e resultados (Siqueira; Snizek, 2013, p. 111).

A ideia de uma sociedade das massas data do século XIX e está ligada à ascensão da burguesia como classe social, ao controle dos movimentos populares e à decadência da aristocracia como instância econômica e política, além de ser fundamentalmente ligada à concentração de população nas cidades. Junto aos novos modos de controle dos movimentos populares, colocar-se-á em marcha um movimento intelectual que, a partir da direita política, tratará de compreender e dotar de sentido o que está acontecendo. A burguesia, até então revolucionária, passa a controlar e frear qualquer revolução. Se antes as “massas” se situavam fora, ameaçando a “sociedade”, agora se encontram dentro: dissolvendo o tecido das relações de poder, erodindo a cultura, desintegrando a velha ordem (Barbero, 2006, p. 52).

⁶ Em *La distinction*, Bourdieu observa duas noções distintas para a cultura. Quando o autor se refere à cultura no sentido antropológico, isto é, como lógica subjacente aos comportamentos, emprega a noção de *habitus*; quando se refere à cultura no sentido de distinção social, utiliza a noção de cultura como erudição. É nesse sentido que a noção de capital cultural é frequentemente empregada por Bourdieu quando se refere às aquisições que os membros de uma classe social e também aqueles que se situam no interior de um campo, acumulam ao longo de sucessivas gerações, possibilitando assim assegurar suas posições de hegemonia no campo.

Segundo Martín-Barbero, o conceito de massa racionaliza o primeiro grande desencanto de uma burguesia que vê em perigo uma ordem social por ela e para ela organizada (2006, p. 52). Massa designa, no movimento de mudança, o modo como as classes populares vivem as novas condições de existência, tanto no que elas têm de opressão quanto no que as novas relações contêm de demanda e aspirações de democratização social. E de



Os trajes, adornos, pinturas, tatuagens e demais recursos aplicados no âmbito das artes cênicas fazem do corpo um espaço gerador de sentidos

massa será a chamada cultura popular. Essa inversão vinha sendo gerada há muito tempo, mas não podia tornar-se efetiva se não quando, ao se transformarem as massas em classe, a cultura se converte em espaço estratégico da hegemonia, passando a mediar, isto é, encobrir as diferenças e reconciliar os gostos.

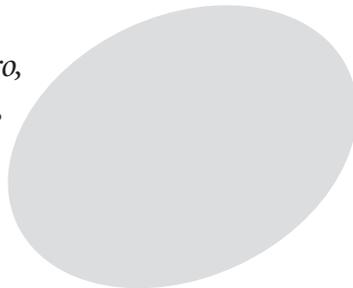
Os dispositivos da mediação de massa acham-se, assim, relacionados estruturalmente aos movimentos no âmbito da legitimidade que articula a cultura: uma sociabilidade que realiza a abstração da forma mercantil na materialidade tecnológica da fábrica e do jornal, e uma mediação que encobre o conflito entre as classes produzindo sua resolução no imaginário, assegurando o consentimento ativo dos dominados. Essa mediação e esse consentimento, no entanto, só foram historicamente possíveis à medida que a cultura de massa foi constituída, acionando e deformando sinais de identidade da antiga cultura popular e integrando ao mercado as novas demandas das massas (Barbero, 2006, p. 174).

Essa chamada cultura de massa abarcará as várias expressões culturais oriundas de classes populares tanto quanto de outras classes. As narrativas, as músicas e as danças emprestarão elementos para essa nova esfera ou camada de “cultura” em constituição – mas continuarão a co-existir paralelamente.

● O corpo, a dança e o sensível

No âmbito das artes cênicas, o corpo é um espaço gerador de sentidos. Os trajes, adornos, pinturas, tatuagens e demais recursos aplicados a ele mostram-se como materialização de um imaginário que consolida desejos e visões de mundo atualizando valores, articulando e potencializando discursos sobre os grupos sociais. Em um contexto mais amplo, extrapolando o palco, os investimentos na imagem corporal contribuem para a construção das identidades, conferindo uma expressão simbólica, diferenciando e ao mesmo tempo integrando.

O corpo que dança reproduz ou “faz” gênero, e isso, nessa abordagem, não é somente sexual, é também político enquanto modula os papéis sociais



A imagem que o corpo oferece ao olhar externo constitui o primeiro e mais imediato contato com o mundo. “É o olhar que os outros têm de você que o define!”, escreveu Claval (1999, p. 13). É em torno das imagens corporificadas que se constroem e se desenvolvem estratégias fundamentais de comunicação e sentido. Se a composição de acessórios e objetos utilizados sobre o corpo é característica da exploração de possibilidades de significação desde as mais antigas

sociedades, artisticamente, a tarefa de ampliar os discursos não-verbais por meio da moda, de gestos e movimentos se traduz por possibilidades de organizações plásticas contemporâneas.

Na dança, em particular, tal experiência estética está diretamente relacionada ao corpo. É para o corpo que convergem todos os processos de pesquisa, de estudo, de laboratórios de movimentos, ritmos e sons, de preparação técnica, composição de figurino, de acessórios e de maquiagem. Somam-se a tais processos de elaboração da arte para o corpo, as experiências pessoais do bailarino, suas emoções e expressões que são únicas e pertinentes àquele corpo em cena. A carga dramática do ator-bailarino tem fundamento na técnica, mas também na história particular do artista.

Esse corpo é regido por impulsos culturais que dão forma – ainda que provisoriamente – ao discurso que se pretende produzir. Pensar o corpo significa, portanto, confrontar-se com um sujeito/objeto que assume simultaneamente diferentes trajetórias, em que a multiplicidade de significações remete a diferentes olhares. Tais reflexões possibilitam compreender o corpo como um território em que é difícil demarcar o limite – uma vez que este se modifica literal e simbolicamente à medida que se tenta apreendê-lo. É, no entanto, essa riqueza que faz do corpo sujeito e objeto privilegiados de investimento simbólico. David Le Breton afirma que um mundo imaginário se interpõe entre as mímicas e os movimentos do corpo, dando espessura à vida social e completando a cena com significados próprios ao espectador (Breton, 2009, p. 43). O corpo personifica e torna presente o sujeito no mundo. É um lugar sensível que se articula com diferentes códigos, processando continuamente uma série de significantes, que, por sua vez, processam significações.

Le Breton (2003) também afirma que todo corpo contém inúmeros outros corpos virtuais que o indivíduo pode atualizar

por meio da manipulação de sua aparência e de seus estados afetivos. Assim, o corpo enquanto objeto de significação e de comunicação constrói significados na forma como se mostra e é mostrado em determinados contextos sociais.

Historicamente, a dança cênica no ocidente endossou conceitos estabelecidos socialmente quanto ao uso do corpo (embora também os tenha transgredido eventualmente). A técnica do ballet clássico, por exemplo, participa desta dinâmica e tem em seus passos estabelecidos um código. O gênero também ocupa um importante papel na construção de significados no ballet. Assim, o corpo, seu embelezamento, o esforço que faz, as distâncias que respeita, o desdobrar do movimento que revela quem faz o que, como o faz e com quem, são elementos plenos de significação, de história, de cultura em um espetáculo e não podem ser desconsiderados.

Judith Hanna argumenta, em *Dança, sexo e gênero* (1999, p. 123), que as metáforas de movimento distinguem o masculino do feminino, pois os padrões de papel sexual dançados servem para lembrar aos integrantes suas respectivas identidades e papéis. Para a autora, “essa forma expressiva é também um meio de modular a representação do papel sexual a fim de manter dentro dos limites figuras de autoridades. Assim, a dança parodia e pacifica o poderoso e o sem poder em diferentes esferas da vida, sugerindo mesmo a inversão dos papéis” (Hanna, 1999, p. 18).

Desse modo, o corpo que dança reproduz ou “faz” gênero e isso, nessa abordagem, não é somente sexual, é também político. Retomando o ballet, alguns elementos da técnica da dança clássica são especificamente direcionados para o bailarino homem, como o preparo do corpo para suportar cargas – a bailarina – e para conduzir a *partner*, além de treino específico para grandes saltos, giros e força, em um repertório de movimentos destinados ao corpo masculino. À bailarina cabe, entre inúmeras qualidades, flexibilidade, leveza e uma força que não deve ser

aparente para que a delicadeza e a “aura” sublime da personagem não se desvançam.

Enquanto o corpo do ballet lida com um código já constituído – mesmo que possa ser reinterpretado – o corpo contemporâneo lida com contradições, subverte o espaço, se reinventa à medida que novos estímulos lhes são apresentados. O corpo é potencializado nas artes e na cidade, nos palcos, nas ruas, na publicidade, na mídia (Mons, 2013).

Villaça e Góes citam como exemplos de articulação arte/cultura de massa, a versão de ginástica aeróbica praticada no Amazonas com suporte da dança e da música tradicionais do boi folclórico, o aeroboio; o reggae maranhense e o funk carioca, “expressões de uma identidade cotidiana estetizada através do corpo”. (Villaça; Góes, 2000, p. 158)

Somam-se a esses corpos contemporâneos as sensações. As dimensões do sensível e do cultural fazem parte do cotidiano do indivíduo em suas diversas formas de participação social e política. Roupas, cabelos, sonoridades, narrativas, sexualidade, identidades e tecnologias formam as estruturas e os canais de inserção do sujeito nas cenas de discussão sobre os espaços urbanos, o consumo, o “empoderamento” do próprio corpo e a diversidade cultural.

Tendo em mente esse corpo contemporâneo, pós-moderno, pode-se pensá-lo exclusivamente como popular, erudito ou midiático? Se popular for entendido como dizendo respeito a todos, sim, o corpo poderia ser “popular”. Contudo, em uma leitura sobre as técnicas corporais, a cultura e as experiências, os corpos são diferentes. Então, corpos são, mesmo dizendo respeito a todos, múltiplos em suas possibilidades de representação e de sentido. Podemos pensar, desse modo, nas produções de sentido dos corpos na cena e na cidade, na cultura popular e na cultura de massa.

Outro aspecto importante a ressaltar nessa produção de sentidos é a visão sobre a dança, sobre o corpo que dança como lazer, em uma concepção equivocada do lazer como lugar

esvaziado de sentidos. Dumazedier já nos apontava o equívoco de se pensar desse modo uma vez que “o lazer apresenta-se como um elemento central da cultura vivida por milhões de trabalhadores, possui relações sutis e profundas com todos os grandes problemas oriundos do trabalho, da família e da política que, sob sua influência, passam a ser tratados em novos termos” (Dumazedier, 2000, p. 20). Assim, se um espetáculo de dança for tomado como lazer, é preciso considerar que todo lazer é pleno de conteúdos e sentidos.

● Temporada popular: produção de sentidos

Sendo o corpo um lugar onde também são produzidos sentidos em que a cultura se revela, mostra-se interessante pensar seu papel na temporada popular. Refletir sobre produção de sentido leva ao menos a dois caminhos: sentido, no valor de significar, e sentido, no contexto do sentir. Sobre estes aspectos, Eric Landowski argumenta sobre o sensível:

Ele próprio faz sentido, assim como, inversamente, o sentido articulado incorpora alguma coisa que emana diretamente do plano sensível: enquanto por um lado, a significação está já presente naquilo que os sentidos permitem que seja percebido, por outro, o contato com as qualidades sensíveis do mundo fica ainda presente no plano onde o sentido articulado se constrói (2005, p. 94).

Landowski (2005) trabalha com a ideia de que a concepção dualística sensação versus cognição deve ser ultrapassada por meio de uma reflexão sobre a emergência e o modo de existência do sentido a que a experiência estética conduz. Desse modo, quando pensamos em uma obra coreográfica, podemos buscar sentidos construídos pelos corpos de bailarinos e coreógrafos. No entanto, também podemos sentir e através da obra construir novos sentidos. Assim, podemos pensar

sobre uma espécie de cadeia produtora de sentidos, como uma espiral, quando nos deparamos com uma obra literária que inspira uma peça coreográfica que será assistida por um público em temporada popular.

Esse é o caso de *Tatyana*, de Colker, uma peça coreográfica inspirada em uma obra literária. *Tatyana* é um espetáculo que, em certa medida, busca uma proximidade com o ballet clássico. É o primeiro trabalho no repertório da companhia que possui uma história com início, meio e fim. Em *Tatyana*, Colker apresenta sua leitura do romance *Eugene Onegin* – obra do século XIX do escritor russo Alexander Pushkin – em um trabalho de dança com narrativa. Em termos técnicos, algumas bailarinas dançam nas pontas dos pés, como no ballet, enquanto outras desenvolvem sequências de movimentos no chão, usando joelheiras – como na dança contemporânea. Trata-se, então, de uma peça de dança contemporânea, mas que bebe na fonte de um gênero mais antigo, o ballet.

Em seus trabalhos, a companhia de Deborah Colker costuma recorrer à utilização de grandes estruturas cênicas que aguçam a curiosidade do público pelo caráter estético, criativo e inusitado: uma roda gigante e uma parede de escalada são exemplos. Um caráter espetacular. *Tatyana* não foge à regra: a cenografia da peça conta no primeiro ato com uma grande árvore de madeira estilizada, de autoria de Gringo Cardia, onde os bailarinos se lançam, dançam e exibem movimentos estéticos e acrobáticos característicos da companhia. O cenário, de fato, é uma peça importante do espetáculo, pois os bailarinos interagem com ele. Além disso, pode representar ou fazer alusão ao campo, onde se passa a primeira parte da trama literária que inspira a peça. Para reforçar essa ligação livro-peça, o espetáculo conta com um personagem inspirado em Pushkin.

Quanto ao figurino, há em *Tatyana* uma mistura de elementos contemporâneos com referências a roupas de época. Também

compõem a cena objetos como livros, bengalas, cartolas e leques que funcionam tanto como figurino quanto como objeto cênico e elementos que ampliam ou dão novas possibilidades aos movimentos. O espetáculo tem personagens, mas cada um é interpretado por vários bailarinos simultaneamente, às vezes em movimentos distintos.

É interessante também observar a fala da coreógrafa sobre sua obra. Colker destaca outros aspectos do trabalho. Em uma declaração sobre a peça, ela afirma que esse trabalho é “a dança, é a poesia do corpo, é a emoção do movimento, é o sentimento da dança e da música e da transformação das pessoas que estão em cena” (Colker, 2011).⁷

Um olhar sobre o trabalho de Colker desde os anos 90 mostra que, em parte, a proposta artística da coreógrafa é ter o corpo do bailarino como discurso, de forma que a construção do trabalho e do sentido da obra resida fortemente no físico e em suas capacidades. O trabalho autoral de Deborah Colker produz uma dança com características espetaculares. Para a composição coreográfica, a artista soma à dança elementos acrobáticos, movimentos que remetem ao esporte ou a outras dinâmicas corporais (daí a utilização de joelheiras pelos bailarinos). A qualidade técnica dos bailarinos envolvidos em *Tatyane* é grande e possibilita que negociem com estilos e técnicas diferentes.

Em espetáculos do início da carreira como *Velox* (1995), *Rota* (1997) ou *Casa* (1999), a cenografia é de forte impacto e é possível observar a presença de um elemento *pop* na linguagem em cena. Em *Tatyana* (2011) observa-se a aproximação a uma linguagem mais erudita – o que já vinha acontecendo desde o início dos anos 2000 na obra de Colker.

Essa permeabilidade de erudito-popular que se dá em cena também alcança movimentos dançados fora dos palcos e por jovens não-profissionais da dança, na dança social, aquela dos bailes, salões e festas de

todos os níveis. Enquanto na dança cênica coreógrafos contemporâneos se apropriam de elementos da rua, em danças de caráter social há também apropriação de outras linguagens. Esse é o caso do “novo célebre” passinho.⁸ Nesse aspecto e direcionando o olhar para fora dos palcos, identificamos na cena popular corpos que também mesclam referências de técnicas de movimento para produzir uma dança própria e repleta de sentido. Os jovens do passinho, autodidatas na dança, conjugam referências de movimentos diversos, sendo notória a resignificação dos gestos e do uso do corpo nessa nova fase do funk.

Déborah Colker e passinho: em que medida são bons para pensar os discursos verbais e não-verbais gerados a partir do corpo sobre o popular? Corpos jovens em movimento, referências diversas na elaboração de suas danças, o uso do espaço pouco convencional – os elementos cênicos criados por Colker, as ruas e praças das favelas – a ousadia, a subversão. Entretanto, a dança cênica não é considerada popular, ainda que realize temporadas específicas neste propósito; e a dança do passinho não é considerada arte, mesmo se sua prática nas comunidades de baixa renda do Rio de Janeiro seja significativa.

Poderia a dança cênica ser cultura popular ou cultura de massa? A coreógrafa carioca Esther Weitzman diz ser esta uma pergunta tão difícil quanto crer que a dança contemporânea possa se tornar popular. Para a artista, os trabalhos de dança contemporânea são difíceis – não significando que sejam bons ou maus – especialmente para o indivíduo que não está acostumado com a linguagem dos movimentos. “É muito difícil entrar naquele universo (da dança) que é mais hermético e que requer mais conhecimentos” (Lousada, 2007, p. 35).

Apesar de este ser um ponto de vista paritilhado por demais profissionais de dança,

⁸ Passinho é um gênero de dança derivado do funk carioca misturado com diversas outras danças desde o frevo até o modo Michael Jackson de dançar. Surgiu nas favelas do Rio e difundiu-se em vídeos caseiros postados no Youtube. É dançado sobretudo por meninos.

⁷ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4H82XNBFyVw>>. Acesso em 11/03/2014.

experiências da coreógrafa mostram o “outro lado da moeda”, que é a fruição estética da cena. Essa relação com a arte encenada é estabelecida por meio da percepção, da experiência sensível na apreciação do bailarino em atividade por parte do público não especializado. Isso se observa no relato de Weitzman:

Eu fui para o norte do país com *Sonoridades*, espetáculo com música clássica, inspirado em *Água-Viva* (Clarice Lispector). Havia pessoas que nunca tinham entrado no teatro e elas choravam. Estavam vendo pela segunda vez dança contemporânea e eu fico me perguntado “será que não passa por um sujeito sensível?” Eu acho que a arte é para todo mundo. As pessoas mais abertas, mais informadas talvez tenham mais acesso, mas tem gente que também não tem tanta informação e consegue ver um trabalho de dança e captar muito, muito bem. (in Lousada, 2007, relato oral).

Esse “ser sensível” ao qual Weitzman se refere talvez diga respeito a uma capacidade de fazer uma leitura sensível antes de qualquer leitura racional diante de uma obra. Na leitura técnica, do entendedor de arte talvez não haja uma relação emocional, na qual o indivíduo frui a obra em um ato de desprendimento à lógica.

Entretanto, a prática de fruição da dança pode ampliar o seu saber apreciativo. O conhecimento da matéria favorece, em certa medida, a experiência diante da cena. Alargar o alcance da arte, o acesso ao conhecimento sensível e criativo resulta em formação de público em sensibilidade estética.

● Considerações Finais

Falar sobre a temporada popular de um espetáculo de dança contemporânea é uma ocasião para pensar sobre o conceito de popular, sobre a construção do corpo e sobre a produção de sentidos na cidade. Uma tarefa que nos leva a diferentes “lugares” e a muitas possibilidades.

Neste texto partimos de uma reflexão sobre corpos em um espetáculo de dança contemporânea porque constituem corpos intensamente treinados em uma linguagem complexa que exige, para sua melhor fruição, tanto informação quanto sensibilidade. Esse contraste do erudito com o “popular” – aquele que remete ao conhecido, que é aceito porque é coletivo, ao mesmo tempo em que seria mais sensível, porque menos “racional” – nos levou a refletir sobre o estranhamento, ao menos em termos de linguagem, de uma temporada popular de uma arte codificada. Como conciliar o popular com o codificado?

Para responder à questão temos que pensar se estamos tratando de um “corpo popular contemporâneo”, uma construção ainda mais complexa. Na realidade, o corpo parece sempre ter sido “popular” no sentido de que materializa épocas, valores, culturas, costumes, sentidos – conteúdo não verbal, repleto de significado. O corpo se apresenta como estratégia de distinção social e de (re) definição de identidade. Assim, quando revelado em uma temporada popular, o corpo da cena não necessariamente se mostra em uma maneira diferente de quando está em temporada regular. Mas certamente promove uma abertura em termos de olhares: ele pode gerar novos sentidos em outros públicos menos habituados ao contato com aqueles corpos que fazem uso de linguagens codificadas e recorrem a outras simbólicas. Essa nova interação é o que pode haver de mais rico nesse tipo de temporada: rico para quem se apresenta assim como para quem assiste.

Assim, a temporada popular vai muito além do preço reduzido dos ingressos. Não julgamos a utilização do termo popular como ferramenta para atrair o público. Essa é uma dinâmica do mercado, chama a atenção de um indivíduo suscetível às investidas da mídia. Mas a ideia de uma temporada popular remete a muito mais: a atrair o público com uma “promoção” de ingressos tanto quanto a atrair o espetáculo para outro público. Temporada popular é, assim, uma via

de mão dupla: busca seduzir o público para a arte e ao mesmo tempo encantar a arte para o público. Pode implicar fila fazendo curva na porta do teatro, fila de espera porque os ingressos já estão esgotados, grupos escolares e de senhoras de mais idade chegando em vans. Enfim, pode ser uma ótima estratégia para formação de plateia se for ultrapassado

o preconceito contra o popular ou o discurso sobre o popular – tanto da parte do público quanto da parte da produção.

Assim, na temporada popular, o “popular” não é somente aquele da cultura de massa, nem o da distinção. É um popular ampliado em seus sentidos: vai muito além da bilheteria.

(artigo recebido mar.2015/aprovado set.2015)

Referências

- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2006.
- BOURDIEU, P. **La distinction**: critique sociale du jugement. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003 [1979].
- BURKE, P. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- CANCLINI, N. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2011.
- CHARTIER, R. **Cultura popular**: revistando um conceito historiográfico. Rio de Janeiro, 1995, v. 8.
- CLAVAL, P. A volta do Cultural na Geografia. **Revista de Geografia da UFC**, n. 1, 2002. Disponível em: <<http://www.mercator.ufc.br/index.php/mercator/article/viewFile/192/158>>. Acesso em 25/06/2014.
- DUMAZEDIER, J. **Lazer e cultura popular**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- KELLNER, D. **A cultura da mídia** - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.
- LANDOWSKI, E. Para uma semiótica do sensível. **Educação & realidade**, n. 30, v. 2, p. 93-106, 2005.
- LE BRETON, D. **As paixões ordinárias**: antropologias das emoções. Petrópolis: Vozes, 2009.
- LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2012.
- LOUSADA, K. **Dança contemporânea**: um olhar estético, social e político na coreografia de Esther Weitzman. Monografia de Especialização, UERJ, 2007.
- MONS, A. **Les lieux du sensible**: villes, hommes, images. Paris: CNRS Éditions, 2013.
- SIQUEIRA, D. Dança na rua: arte, representação e comunicação na cidade. In: BORELLI, S.; FREITAS, R. (orgs). **Comunicação, narrativas e culturas urbanas**. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, p. 119-138.
- SIQUEIRA, D.; SIQUEIRA, E. A cultura no jornalismo cultural. São Paulo, **Líbero**, n. 19, Jun. 2007, p. 107-116.
- SIQUEIRA, D.; SNIZEK, A. Arte, diálogo e representações nas políticas culturais para a dança. In: SIQUEIRA, D.; SNIZEK, A. (orgs). **Argumentos do corpo**: cultura, poética e política. Viçosa: EdUFV, 2013, p. 100-128.
- VELHO, G.; CASTRO, E. O conceito de cultura e o estudo das sociedades complexas: uma perspectiva antropológica. **Artefacto**, n. 1, jan. 1978. p. 4-9.
- VILLAÇA, N.; GÓES, F. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

