

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

ALINE LOBATO GARCIA

**TRAÇOS CARTOGRÁFICOS DA DANÇA EM PORTO ALEGRE
UMA LEITURA A PARTIR DA MÍDIA IMPRESSA**

Porto Alegre

2015

ALINE LOBATO GARCIA

**TRAÇOS CARTOGRÁFICOS DA DANÇA EM PORTO ALEGRE
UMA LEITURA A PARTIR DA MÍDIA IMPRESSA**

Dissertação de Mestrado apresentada para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^a. Dra. Suzane Weber da Silva

Porto Alegre

2015

CIP - Catalogação na Publicação

LOBATO GARCIA, ALINE

Traços cartográficos da dança em Porto Alegre: uma leitura a partir da mídia impressa. / ALINE LOBATO GARCIA. -- 2015.

126 f.

Orientadora: SUZANE WEBER DA SILVA.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. dança cênica. 2. cartografia teatral . 3. mídia impressa. 4. capital cultural. 5. bailarino. I. WEBER DA SILVA, SUZANE , orient. II. Título.

ALINE LOBATO GARCIA

**TRAÇOS CARTOGRÁFICOS DA DANÇA EM PORTO ALEGRE
UMA LEITURA A PARTIR DA MÍDIA IMPRESSA**

Dissertação de Mestrado apresentada para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Banca Examinadora:

.....
Prof^a. Dra. Suzane Weber da Silva (Orientadora) - UFRGS

.....
Prof. Dr. Clóvis Massa - UFRGS

.....
Prof^a. Dr^a. Flávia Pilla do Valle - UFRGS

.....
Prof. Dr. João Pedro de Alcântara Gil - UFRGS

.....
Prof^a. Dr^a. Mônica Fagundes Dantas - UFRGS

Porto Alegre, 22 de maio de 2015

Aos artistas da dança

RESUMO

Este estudo apresenta traços cartográficos da dança em Porto Alegre, através de uma análise da mídia impressa. Partindo de duas propostas de estudo comparado de Jorge Dubatti, em “Cartografía Teatral”, recepção comparada e cartografia, foi realizada uma pesquisa sobre dança cênica, no jornal Zero Hora, considerando as matérias publicadas no ano de 2011, no Segundo Caderno e TV+Show, tendo como metodologia a análise de conteúdo. Conceitos de territorialidade, supraterritorialidade, cartografia, arquiopoética e acontecimento teatral, de Jorge Dubatti; e campo, habitus e capital cultural, de Pierre Bourdieu, direcionam a análise do material. A pesquisa explora cinco categorias de análise: grupos/companhias, temática, arquiopoéticas, capital cultural e bailarino. Em *grupos/companhias*, constata-se que as companhias nacionais e internacionais recebem maior destaque em relação a grupos locais. Em *temáticas*, o “corpo” é o tema mais coreografado no ano de 2011. Quanto a *arquiopoéticas*, a dança contemporânea apresenta-se de forma predominante no cenário de propostas artísticas. O *capital cultural* verifica-se na sua capacidade para determinar espaços destinados às notícias sobre dança, aliado a outros fatores, como ineditismo e propostas alternativas. Em *bailarino*, o profissional figura nos textos jornalísticos como parte funcional da obra cênica, com pouco crédito sobre seu desempenho. Além da análise das categorias, realiza-se também um exame dos textos, considerando capas e matérias internas publicadas. A partir dos dados analisados, são propostas reflexões que buscam delinear traços de mapas possíveis da dança em Porto Alegre, tais como predominância de linguagens e de arquiopoéticas, dentro de uma perspectiva supraterritorial.

Palavras-chave: dança cênica; mídia impressa; cartografia teatral; capital cultural; bailarino.

RESUMEN

Este estudio presenta trazos cartográficos de la danza, en Porto Alegre, a través de un análisis de la prensa escrita. A partir de dos propuestas de estudio comparado de Jorge Dubatti, en "Cartografía Teatral", recepción comparada y cartografía, fue realizada una investigación sobre danza escénica, en el periódico Zero Hora, considerando los artículos publicados en el año de 2011, en el Segundo Cuaderno y en el cuaderno TV+Show, utilizando como metodología el análisis de contenido. Conceptos de territorialidad, supraterritorialidad, cartografía, archipoética y acontecimiento teatral, de Jorge Dubatti; y campo, habitus y capital cultural, de Pierre Bourdieu, orientan el análisis del material. La investigación explora cinco categorías de análisis: grupos/compañías, temática, archipoéticas, capital cultural y bailarín. En *grupos/compañías* se constata que las compañías nacionales e internacionales tienen mayor destaque en relación a los grupos locales. En *temáticas* el cuerpo es el tema más coreografiado en el año de 2011. En relación a *archipoéticas*, la danza contemporánea se presenta de forma predominante en el abanico de propuestas artísticas. El *capital cultural* se verifica en su capacidad para determinar espacios destinados a las noticias sobre danza, junto con otros factores como originalidad y propuestas alternativas. En *bailarín*, el profesional aparece en los textos de la prensa escrita como parte funcional de la obra en escena, con poco crédito en relación a su desempeño. Además del análisis de las categorías, se realiza un examen de los textos, considerando portadas y artículos internos publicados. A partir de los datos analizados, se proponen reflexiones que buscan diseñar trazos de mapas posibles de la danza en Porto Alegre, tales como el predomnio de lenguajes y archipoéticas, dentro de una perspectiva supraterritorial.

Palabras clave: danza escénica; prensa escrita; cartografía teatral; capital cultural; bailarín.

LISTA DE FOTOS

Foto 1 - Companhia de Dança GEDA, foto divulgação de Carlos Sillero.....	83
Foto 2 - Tanztheater Wuppertal, foto divulgação de Lazlo Szito.....	85
Foto 3 - Tanztheater Wuppertal, foto divulgação de Gert Weigelt.....	87
Foto 4- Tadashi Endo, foto divulgação de João Millet Meireles.....	88
Foto 5 - Pilobolus Dance Theatre, foto divulgação de John Kane	93
Foto 6 - Valentin Cruz e Marlise Machado, foto divulgação de Andy Marshall	95
Foto 7 - Erick Swolkin e Bruna Gaglione, foto de Sergio Almeida.....	96
Foto 8 - Companhia de Dança Deborah Colker, foto divulgação	97
Foto 9 - Les Ballets C de la B, foto divulgação de Chris Van Der Burght.....	100
Foto10 -Companhia de Antônio Gades, foto divulgação Fabrício Barreto.....	102

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Grupos e Companhias presentes no jornal em 2011.....	59
Gráfico 2 - Capas, matérias internas e notas no Segundo Caderno em 2011.....	61
Gráfico 3: Informações sobre dança no jornal: de notas à capa, ano 2011.....	62

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Quadro de referenciais teóricos.....	42
Quadro 2 - Grupos e Companhias citados no jornal Zero Hora, no ano de 2011, no Segundo Caderno e TV+Show.....	60
Quadro 3 - Busca de palavras “Bailarino” no sistema Weft QDA, fonte jornal Zero Hora, ano de 2011	75

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Frequência de temáticas de obras cênicas presentes no Segundo Caderno e TV+Show do jornal Zero Hora (Ano de 2011).....	65
Tabela 2 - Arquipoéticas por ordem decrescente de frequência.....	68
Tabela 3 - Atribuições dadas ao bailarino nas matérias do jornal Zero Hora, no Segundo Caderno e TV+Show.....	77

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Imagem das categorias de pesquisa no programa Weft QDA.....57

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 DANÇA E COMUNICAÇÃO	18
1.1 CARTOGRAFIA TEATRAL E CARTOGRAFIA DA DANÇA, UMA PERSPECTIVA DE ANÁLISE	19
1.2 O CAMPO DA DANÇA: SISTEMA DE RELAÇÕES	26
1.3 CAMPO JORNALÍSTICO: POSSÍVEIS INTERLOCUÇÕES	35
1.4 DANÇA EM PORTO ALEGRE, JORNALISMO E PÓS-MODERNIDADE	43
2 PROCEDIMENTOS DE PESQUISA	48
2.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS GERAIS	48
2.2 ANÁLISE DE CONTEÚDO: PRÉ-ANÁLISE	52
2.3 ANÁLISE DE CONTEÚDO - EXPLORAÇÃO DO MATERIAL.....	56
3 TRATAMENTO DOS RESULTADOS E INTERPRETAÇÃO	59
3.1 GRUPOS E COMPANHIAS.....	59
3.2 TEMÁTICA: AS QUESTÕES DA DANÇA	63
3.3 ARQUIPOÉTICAS.....	68
3.4 CAPITAL CULTURAL: INSTITUCIONALIZADO, OBJETIVADO E INCORPORADO	69
3.5 O BAILARINO NO JORNAL	74
4 AS MATÉRIAS SOBRE DANÇA CÊNICA NO JORNAL ZERO HORA	82
4.1 NOS PASSOS DE CHOPIN, DE GUSTAVO BRIGATTI, 19/03/2011	83
4.2 PINA BAUSCH ORIENTAL , DE FÁBIO PRIKLADNICKI, 09/04/2011 E PINA UNIVERSAL, DE LUÍSA MEDEIROS, 23/04/2011	84
4.3 IKIRU-RÉQUIEM PARA PINA BAUSCH, DE FÁBIO PRIKLADNICKI, 06/05/2011 ..	88
4.4 SINCRONIZANDO OS PONTOS - 17/05/2011	90
4.5 “ABECEDÁRIO DO CORPO DANÇANTE”: É PRECISO DAR VIDA ÀS PALAVRAS, DE SUZI WEBER, 17/05/2011	91
4.6 PÉ QUE É UM LEQUE, DE ROGER LERINA, 04/06/2011	93
4.7 5 MITOS DO TANGO, DE LUIS ANTÔNIO ARAÚJO, 22/06/2011	95
4.8 PAS-DE-DEUX BRASILEIRO NA RÚSSIA, DE RAFAELA MAZZARO, 07/07/2011	96
4.9 E PÚCHKIN BAILOU, DE FÁBIO PRIKLADNICKI, 28/07/2011	97
4.10 MOVIMENTOS INVOLUNTÁRIOS, DE FÁBIO PRIKLADNICKI ,13/09/2011 ...	99
4.11 CARMEN E GADES SÃO IMORTAIS, DE FÁBIO PRIKLADNICKI, 15/10/2011 ..	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	109
ANEXOS	115

INTRODUÇÃO

Este estudo apresenta traços cartográficos da dança artística, através de uma pesquisa realizada durante o período de um ano, sobre as matérias de obras cênicas divulgadas na mídia impressa. A motivação original e as ideias iniciais que levaram a este estudo, estão relacionadas à minha formação e atuação profissional como bailarina, de um lado, e de outro, à minha graduação em Comunicação.

No decorrer de minha trajetória artística, muitas vezes encontrei diferenças de olhares entre os profissionais da dança e os profissionais da área da comunicação. Ao ler uma notícia sobre algum espetáculo ou assistir a uma entrevista concedida por determinado artista, não poucas vezes tive a impressão de existirem duas perspectivas, dentro de um mesmo diálogo, como se o objeto fosse o mesmo, mas os olhares fossem diversos.

A partir dessas inquietações, surgiram as primeiras ideias para elaboração da pesquisa que deu lugar a este texto de dissertação, a qual pretendeu captar como a dança se apresenta configurada em Porto Alegre, através dos textos jornalísticos. Para tanto, buscamos uma perspectiva do campo das artes, tanto na seleção do material, no registro de matérias ou informações sobre dança artística, como na escolha do referencial teórico de suporte e análise dos registros encontrados.

Outra questão pertinente, que contribuiu para o desenvolvimento deste estudo, foi a configuração da dança no Brasil no momento em que me dispus a ingressar no mestrado em artes cênicas. O aumento de cursos de graduação e pós-graduação na área da dança vinha (e continua) estimulando pesquisas para o fortalecimento das artes cênicas em geral. Assim, pesquisas interdisciplinares que relacionassem a dança com outras áreas do conhecimento se mostravam, no meu entendimento, atrativas para poder lançar novos olhares e abrir possibilidades de estudos e práticas artísticas.

A perspectiva adotada, dialogando com a ótica da comunicação, buscou desenvolver um estudo que envolvesse os campos da dança e da comunicação, considerando, dentro dessa análise, conceitos vinculados à dança em suas múltiplas possibilidades, tais como: a criação cênica, o papel do bailarino e do coreógrafo, as predominâncias de linguagens, a trajetória e a formação artística, bem como o fluxo

de grupos e companhias que transitaram na cidade de Porto Alegre, no período da pesquisa. Nesse sentido, este trabalho contribuirá para um aprofundamento de questões relacionadas à dança artística, contemplando um olhar interdisciplinar que utiliza como suporte teórico autores de diferentes disciplinas do conhecimento, como a comunicação, a sociologia e as artes cênicas.

Os profissionais de dança recorrem, frequentemente, à intermediação do campo midiático para divulgação de seus trabalhos e para estabelecer contato com um público mais amplo. A difusão da criação artística nos veículos de comunicação dá-se através de entrevistas, de textos informativos de divulgação, de crítica, entre outros. Desse modo, o veículo impresso escolhido para a realização desta pesquisa foi o jornal Zero Hora, por seu caráter representativo no contexto local, dentro desse segmento.

O referencial teórico para elaboração e análise dessa pesquisa partiu, inicialmente, do livro “Cartografía Teatral”, de Jorge Dubatti. Do contato com a obra do autor – que discorre sobre a disciplina Teatro Comparado, tendo sido elaborada para os estudos do Teatro Universal – surgiram as primeiras ideias de como abordar e analisar o tema da dança e os textos jornalísticos.

Minha preocupação era: como fazer uma pesquisa que utilizasse um material que tangencia a obra artística – afinal o texto jornalístico aborda um período anterior ou posterior à obra cênica – mas que tratasse mais sobre a dança cênica, do que de comunicação.

Essa era uma inquietação que se fazia presente nas conversas com colegas e no debate com professores. Como fazê-la? Como buscar um olhar diferente daquilo que já se conseguia ver: o senso comum, a ideia de que a dança conquista pouco espaço nas mídias, de forma em geral. Como olhar sob outra perspectiva?

Sobre a disciplina de Teatro Comparado, Dubatti (2008) expõe diferentes formas de pesquisar o teatro: desde enfoques com elementos mais intrínsecos à área do teatro, como a questão da estética e da semiótica, por exemplo, até possibilidades de pesquisar o teatro em sentido interdisciplinar, refletindo sobre o teatro e a história, a sociologia, a comunicação, ou mesmo algo ainda mais amplo, a cartografia, que englobaria todas as anteriores.

Em cima dessas múltiplas propostas, busquei suportes teóricos que contemplassem o meu objeto da pesquisa, os textos sobre dança cênica no jornal, a fim de dar embasamento para análise e reflexões sobre as informações

encontradas. Considerei pertinente uma abordagem que tratasse de conceitos cênicos (elementos estéticos presentes em uma obra coreográfica, utilização de diferentes linguagens cênicas, presença de recursos cenográficos, entre outros), sociológicos (tais como capital cultural, capital corporal, campo e pós-modernidade) e técnicos (em relação à questão metodológica, a análise de conteúdo, levantamento quantitativo e qualitativo), entre outros. Assim, durante o desenvolvimento da pesquisa, a ideia de interdisciplinaridade esteve sempre presente.

O objetivo geral deste estudo foi identificar configurações ou visões que se reproduzem sobre a dança cênica no campo midiático (no nosso caso, através de um estudo no jornal Zero Hora), dentro de uma perspectiva que contemplasse o campo das artes cênicas. A partir disso, foram desenvolvidos os objetivos específicos que seguem: desvelar o fluxo das apresentações artísticas e suas relações com grupos e companhias locais, nacionais e internacionais; realizar levantamento de temas preponderantes nas obras coreográficas; encontrar as arqui-poéticas predominantes nas obras cênicas; verificar a presença do capital cultural nas matérias, analisar o papel do bailarino e refletir sobre a dança no contexto contemporâneo.

Este trabalho pretende contribuir com novas perspectivas sobre a dança cênica, através da relação entre a área das artes cênicas e outras áreas do pensamento. Existem pesquisas de mestrado e de doutorado¹ que abordam a relação entre mídia e dança, com diferentes propostas de análise, em diversas regiões do Brasil. Este estudo reflete sobre como a dança foi retratada no jornal Zero Hora, durante o ano de 2011, sob o olhar da área das artes cênicas, propondo ir além da análise quantitativa ou da crítica ao enfoque dado pelos meios de comunicação à dança cênica.

A dança, o fazer artístico, é o foco principal do estudo apresentado, e o jornal Zero Hora é o veículo selecionado para desenvolver leituras possíveis sobre o

¹ XAVIER, Renata. O (não) lugar da dança na imprensa e nos acervos públicos da cidade de São Paulo: estudo sobre as ambivalências da memória e da documentação. Tese de doutorado, PUC-SP; SACCHET, Gislaine. Jornalismo Cultural em uma Cidade de Médio Porte: A Dança na Mídia Jornalística em Caxias do Sul. Dissertação de Mestrado PUC-SP; BENVENUTO, Marcela. Reflexões sobre uma crítica de dança: o balé da cidade de São Paulo na visão dos cadernos culturais da Folha de S. Paulo e de o Estado de S. Paulo, Dissertação de Mestrado da PUC-SP e KLIEMANN, Gisele. Consumo e mídia na formação em dança: o papel do culto ao corpo na cena contemporânea. Tese de Doutorado PUC-SP são alguns exemplos.

tema, sob uma perspectiva que alia olhares de múltiplas áreas, propondo reflexões e indagações a respeito da dança na contemporaneidade. Apesar de centralizar as questões na área da dança, foi importante também, para o desenvolvimento da pesquisa, fazer um contraponto com um profissional da área da comunicação. Para isso, entrevistei o jornalista Fábio Prickladnicki, autor de grande parte das matérias elaboradas durante o período analisado e responsável pelo setor de Artes Cênicas do jornal Zero Hora. O exercício de contrapor olhares dos dois campos foi feito junto com a interpretação dos dados, ficando as informações dessa entrevista diluídas ao longo do texto da dissertação.

A escolha do veículo jornal deveu-se a sua característica de estar vinculado geograficamente e culturalmente a uma região. Assim, estudar as visões da dança sob a perspectiva de um jornal de grande tiragem no Estado do Rio Grande do Sul, possibilita uma aproximação ao modo como a dança é vista e refletida dentro de um contexto regional. Independentemente do teor da informação sobre dança cênica veiculada, seja uma obra de caráter local, regional, nacional ou internacional, o enfoque a ser dado pelo jornal apresenta um olhar que está relacionado a uma realidade local, neste caso, à cidade de Porto Alegre.

A organização do texto desta dissertação é composta de cinco partes: na primeira, abordamos leituras e reflexões teóricas do campo das artes cênicas, da comunicação, e das ciências sociais, que contribuíram para o embasamento desta pesquisa; na segunda expomos os procedimentos metodológicos adotados, com base na análise de conteúdo; na terceira parte, tratamos da interpretação das categorias encontradas, são elas: fluxo de grupos, temática, arquiopoéticas, capital cultural e bailarinos; na quarta parte, analisamos os textos publicados no período; e na quinta, lançamos reflexões a partir do material estudado e interrogações resultantes dos próprio processo da pesquisa.

1 DANÇA E COMUNICAÇÃO

O trabalho apresenta um diálogo entre os campos da dança e da comunicação, objetivando uma análise da visão da dança no campo midiático, contemplando também as contribuições e reflexões de várias disciplinas. Nesse sentido, a fundamentação teórica utiliza autores das áreas das artes cênicas, da filosofia, da sociologia e da comunicação, para o desenvolvimento de uma análise crítica sobre como a dança cênica é percebida, divulgada e refletida em um reconhecido veículo da imprensa escrita.

De acordo com Weistein (2011, p. 1), “como mediador de diálogos, o jornal é reconhecido como lugar onde as representações dos interesses se legitimam”. O campo das artes tem o diálogo entre artistas/criadores e o público/leitor mediado pelo jornal, que termina por legitimar artistas e criação artística dentro de determinados parâmetros, o que implica considerar a predominância de determinados discursos e práticas em relação à dança.

Para a fundamentação dos referenciais teóricos, foram definidas duas grandes linhas: as artes cênicas, tendo como tema central a dança, e a comunicação, tendo como enfoque o campo jornalístico. A partir dessa delimitação, desenvolveu-se o referencial teórico que considera autores dessas duas perspectivas.

Os critérios para a definição desse embasamento teórico foram as contribuições relevantes dos autores em relação às duas linhas, independente da área de conhecimento em que atuam. Dois autores direcionaram a base teórica a seguir desenvolvida: Jorge Dubatti e Pierre Bourdieu. O primeiro, por apresentar uma proposta de estudo do Teatro Universal, que pode ser aplicada à dança dentro de perspectivas interdisciplinares. O segundo foi escolhido por desenvolver uma teoria sociológica que contribuiu com possíveis interlocuções para análise crítica dos dados da pesquisa. No entanto, outros autores também contribuíram para a construção do quadro conceitual – tais como Bardin, Bauman, Sorignet, Faure – que foi elaborado em quatro partes: cartografia da dança e cartografia do teatro, uma perspectiva de análise; campo da dança, sistema de relações; campo jornalístico, possíveis interlocuções e dança em Porto Alegre, jornalismo e pós-modernidade.

1.1 CARTOGRAFIA TEATRAL E CARTOGRAFIA DA DANÇA, UMA PERSPECTIVA DE ANÁLISE

Em *Cartografía Teatral*, Jorge Dubatti propõe uma disciplina de Teatro Comparado (TC) voltada aos estudos dos fenômenos teatrais. Em suas palavras: “Llamamos TC a una disciplina de la Teatrologia que estudia los fenómenos teatrales considerados em su territorialidad - por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales- y supraterritorialmente” (DUBATTI, 2008, p. 19)². A ideia de desenvolver um estudo, que tivesse como objeto de reflexão a dança cênica, teve como inspiração a proposta da disciplina Teatro Comparado.

Segundo o autor, essa disciplina consiste em estudar os fenômenos teatrais dentro de dimensões territoriais, que considera o teatro “en contextos geográfico-histórico-culturais singulares” (DUBATTI, 2008, p.19), e supraterritoriais, que se relacionam àqueles aspectos dos estudos do fenômeno teatral que ultrapassam as dimensões da territorialidade (DUBATTI, 2008, p.19). Essa abordagem envolve questões próprias do campo das artes, mas também contempla relações com outras áreas de conhecimento como a filosofia, a história, as ciências sociais, a literatura e a comunicação.

A disciplina Teatro Comparado se propõe estudar múltiplas perspectivas relacionadas ao fenômeno teatral. É possível adequar sua teoria à área da dança, que também pode ser estudada tanto em sua dimensão territorial como supraterritorial, dependendo do ponto de partida para análise.

Neste estudo, ao considerarmos as informações sobre dança cênica, dentro do jornal *Zero Hora*, a análise adquire caráter territorial, uma vez que considera um contexto geográfico determinado (veículo da imprensa local), para abordar a dança cênica na cidade de Porto Alegre.

Ao focalizarmos a análise da dança cênica nos espetáculos divulgados pelo jornal, ela assume um caráter supraterritorial, pois o fluxo de apresentações de obras cênicas de dança em Porto Alegre implica considerar também o trânsito de grupos nacionais e internacionais. Assim, as criações artísticas transcendem limites

² Chamamos TC uma disciplina da Teatrologia que estuda os fenômenos teatrais considerados em sua territorialidade - por relação e contraste com outros fenômenos teatrais territoriais - e supraterritorialmente. (DUBATTI, 2008, p. 19, tradução nossa).

geográficos e suas reverberações ocorrem em diferentes graus de abstração. É possível, assim, encontrar a predominância de determinados estilos de dança, por exemplo, a presença de referenciais artísticos de outras criações coreográficas nas matérias de dança do jornal e o uso de elementos relacionados a outras culturas.

O acontecimento teatral, definido pelo autor, é constituído por “três sub-acontecimentos: o convívio, a *poíesis* e a expectativa” (DUBATTI, 2008, p. 28). Essa definição também pode corresponder ao acontecimento da dança cênica. Primeiramente, para que ele exista, é necessário a presença de produtores e de receptores de *poíesis*, ou seja, o convívio. Na dança é a ação do bailarino de corpo presente que produz *poíesis*. De acordo com Dantas (1999, p. 44), a materialidade da obra artística está presente nos corpos dos bailarinos. É a partir do movimento que o bailarino produz *poíesis* e a elaboração é inerente a sua atuação de corpo presente. A expectativa está relacionada à *poíesis* receptora, àquilo que é produzido pelo espectador a partir do convívio.

O *acontecimento* possui natureza efêmera, sua existência está condicionada à presença dos três elementos elencados acima: convívio, produtores e receptores de *poíesis*. Por esse motivo, não há possibilidade de registrá-lo em outros suportes como rádio, cinema, televisão ou mesmo o jornal. A sua essência só pode ser apreendida no instante em que o acontecimento teatral ocorre. Para o autor, suportes tecnológicos transformam o acontecimento teatral em outro tipo de acontecimento.

[El teatro] es una reunión de cuerpo presente, irreductiblemente aurática, territorial y efímera, que no se deja intermediar tecnológicamente por la televisión, la radio, el cine o la red digital porque desaparece en esencia, parece transformada en otro tipo de acontecimiento (DUBATTI, 2009)³.

O *acontecimento* na dança cênica, dentro dessa perspectiva, também só existe com a presença simultânea dos três sub-acontecimentos: convívio, bailarinos e público. A gravação de uma coreografia em DVD pode registrá-lo e perpetuá-lo em outro tempo, mas já desconstitui sua condição primordial de existência. Magaldi (1985, p. 117), comparando o teatro ao cinema e à televisão, também reafirma o

³ [O teatro] é uma reunião de corpo presente, irreduzivelmente aráutica, territorial e efêmera, que não se deixa intermediar tecnologicamente pela televisão, pela rádio, pelo cinema ou pela rede digital, porque desaparece em essência, parece transformado em outro tipo de acontecimento (DUBATTI, 2009, tradução nossa)

diferencial essencial do teatro, ao defini-lo como possuidor de prazer estético preciso: “*a comunicação direta do ator para o público*”.

Para Siqueira (2006, p. 76), uma obra artística só pode ser reproduzida de forma precisa quando utiliza recursos tecnológicos como o vídeo, o filme ou a fotografia. No entanto, a autora afirma que mesmo a “repetição mecânica ou digitalizada torna o evento gravado diferente do original”. Ela considera a importância do uso da tecnologia para fins de reprodução, para apreender todas as nuances de uma obra coreográfica, mas, assim como outros autores citados, também enfatiza que a obra artística é única e que a gravação em outros suportes técnicos torna o evento diferente do original.

Dubatti, em entrevista concedida à Mendonça, afirma que o teatro “sempre foi uma arte de minorias” (MENDONÇA, 2011, p.5), por seu caráter corporal, convivial e territorial. A dança reserva essas mesmas condições para existir como acontecimento artístico. Dentro dessa perspectiva, o acontecimento é delimitado por uma área de comunicação direta entre bailarinos e público, que tem suas limitações de território e convívio.

Hoje, novas tecnologias desenvolvem outras formas de compartilhar a criação artística; existem propostas que buscam a transcendência das questões impostas pelos limites da territorialidade, como a videodança, intervenções urbanas ou obras artísticas apresentadas ao vivo no cinema, onde é possível assistir a reconhecidas companhias em tempo real. Essa é uma tentativa de romper as barreiras impostas pelas questões da territorialidade, aliada a recursos tecnológicos, porém, não é o caso da abordagem desta pesquisa, que se detém nas obras cênicas que demandam a presença de bailarinos e público compartilhando o mesmo espaço-tempo, ainda que o material de análise não seja a obra cênica em si, mas sim as informações jornalísticas que tratam dessas manifestações artísticas.

Qualquer veículo de comunicação ou meio tecnológico abordará o *antes* ou *depois* do acontecimento poético, devido a seu caráter instantâneo e presencial. Amiúde, o convívio, para acontecer, é intermediado pela mídia, através de divulgações sobre o espetáculo, ou seja, são as informações que tratam do *antes* do acontecimento convivial. Há também o *depois* do acontecimento artístico, isto é, as críticas, os comentários relacionados ao próprio convívio e à subjetividade das múltiplas espectações. Dito de outro modo, são os vestígios da experiência cênica, efêmera e particular. O *antes*, o convite ao acontecimento teatral, e o *depois*, a

experiência produzida pelo próprio acontecimento, estão presentes nos veículos de comunicação, sob o prisma da informação.

Essa informação pode trazer elementos dos artistas, do ponto de vista de quem participa da obra, sejam bailarinos, coreógrafos, através de entrevistas concedidas. Ou o texto pode ser elaborado pelos jornalistas a partir de informações disponibilizadas pela divulgação dos produtores/divulgadores ou pela própria recepção/interpretação do mesmo em relação a uma determinada criação coreográfica.

O período anterior ao acontecimento, o *antes*, é o principal foco desta dissertação, uma vez que a grande maioria de textos jornalísticos publicados, no período analisado, concentra-se na divulgação de espetáculos e muito pouco em críticas e comentários sobre a experiência espectral. Dubatti (2008) propõe possibilidades de áreas de estudo que envolvam o acontecimento teatral em si, indo além das instâncias anteriores ou posteriores a ele. Para isso, enumera e caracteriza algumas áreas que podem ser estudadas dentro de uma análise comparativa. Duas foram relevantes para a constituição desta pesquisa, que envolve o campo de comunicação e o das artes cênicas: recepção comparada e cartografia.

A recepção comparada estuda as recepções “passivas, reprodutivas e produtivas” em seus diversos planos, que podem ter enfoque no público, na difusão ou na crítica jornalística. Neste estudo é abordada a relação entre a dança cênica e a difusão jornalística, envolvendo um tipo de recepção em um sentido amplo, em referência aos profissionais que falam sobre dança. Ao redigir um texto sobre dança, o autor elabora determinada informação, tendo por base uma interpretação sobre aquela obra artística. Ainda que não haja contato direto, ou seja, que tenha ocorrido a experiência espectral do acontecimento artístico, o jornalista irá exercer um tipo de recepção a respeito dos elementos daquela poética, seja a partir da entrevista com artistas, de pesquisas prévias realizadas ou mesmo das impressões do jornalista como espectador de uma obra.

Ferreira ressalta outro aspecto importante: os receptores também são criadores e sua produção muitas vezes ocorre para além do acontecimento artístico. A autora afirma que, “concomitantemente aos que inventam e constroem os produtos e artefatos, também os receptores os produzem e criam quando os recebem e em tempos e espaços que excedem o momento mesmo da recepção”

(FERREIRA, 2006, p.2). O texto jornalístico é, ao mesmo tempo, criação e recepção das leituras possíveis de uma obra artística.

Nesse sentido a análise do material da pesquisa trata de identificar quais aspectos são destacados pelos autores das matérias de jornais, que elementos das poéticas são percebidos ou valorizados, quando são escritos para os leitores do jornal. Em um sentido amplo, que tipos de abordagem predominam quando o tema da dança cênica é publicado.

Além da recepção comparada, a outra área de estudo proposta pelo autor e também utilizada nesta pesquisa é a cartografia. Nesse caso, ela é direcionada pela primeira área proposta pelo autor a recepção comparada. Segundo Dubatti:

Cartografía: esta área recorre a todas las anteriores y la esfera total de los estudios comparatistas. Considera el diseño y la elaboración de mapas teatrales a partir de una teoría territorial de los fenómenos teatrales (áreas, regiones, naciones, continentes, frontera internacional, frontera interior, globalización y localización, centros y periferias teatrales, capitales y satélites, circuitos y localización de salas, etc.). Se relaciona con los estudios de tránsito y circulación, que incluye las relaciones entre teatro y viaje (desplazamientos geográficos). Incluye problemas y casos de gran diversidad: flujo de compañías visitantes, radicaciones por temporadas o largos períodos, el teatro en la literatura de viajes, el exilio, configuración de una biblioteca de ediciones teatrales a través de ediciones extranjeras y locales, labor de librerías especializadas; configuración de un repertorio de teatro extranjero en contextos locales, labor de intermediarios diversos que operan como puentes culturales entre los diferentes centros teatrales, etc (2010, p.62).

Para o autor, a cartografia considera o desenho e a elaboração de mapas teatrais a partir de fenômenos territoriais. Neste caso, trata-se da dança cênica dentro da cobertura jornalística do jornal Zero Hora, na cidade de Porto Alegre, que faz referência aos estudos de trânsito e circulação de obras artísticas, incluindo a produção local e fluxos de companhias visitantes (nacionais e estrangeiras, que se apresentaram no período da pesquisa). Esse contexto local, que é ao mesmo tempo global, uma vez que é aberto à produção de outras cidades e países, determina a configuração da dança cênica em Porto Alegre, em termos de criação, temática, predominância de gêneros coreográficos entre outros.

A dança cênica no Brasil não possui uma identidade única. A criação artística no país é composta de muitos matizes culturais que dialogam com outras culturas e criações coreográficas. É possível encontrar obras coreográficas que ressaltam aspectos típicos da cultura brasileira, tais como a utilização de ritmos como o samba ou o maracatu, e encontrar manifestações artísticas que tratam de

temas gerais, como meio ambiente e sentimentos humanos, abordagens que podem ser exploradas por companhias de qualquer lugar do planeta, ainda que mais voltadas à cultura ocidental.

A partir dessas duas áreas é possível traçar um mapa que envolve *territorialidade*, de acordo com o recorte dado a este estudo; *supraterritorialidade*, quando analisamos o trânsito de criações artísticas que formam itinerários culturais diversos dos limites geográficos; e *cartografia*, quando fazemos uma reflexão que considera mapas territoriais e supraterritoriais. Vale ressaltar que esta pesquisa buscou estabelecer traços cartográficos sobre a dança artística dentro das publicações no jornal, porém, sem a pretensão de analisar o contexto da configuração da dança cênica em Porto Alegre em toda sua complexidade.

Prado e Teti abordam a questão cartográfica ao definir que existem múltiplas cartografias para campos possíveis de serem mapeados:

existem tantas cartografias possíveis quanto campos a serem cartografados, o que coloca a necessidade de uma proposição metodológica estratégica em relação a cada situação ou contexto a ser analisado, indicando que dessa perspectiva método e objeto são figuras singulares e correlativas, produzidas no mesmo movimento, e que não se trata aqui de metodologia como conjunto de regras e procedimentos preestabelecidos, mas como estratégia flexível de análise crítica. (PRADO; TETI, 2013, p.2).

Assim, a cartografia apresenta um olhar singular sobre determinado contexto e objeto em questão, sendo seu método de pesquisa adaptado às necessidades de cada situação a ser analisada. Seguindo essa perspectiva, os traços cartográficos buscados nessa pesquisa envolvem, como veremos mais adiante, uma metodologia de análise de conteúdo do material coletado, que também considerou relevante a entrevista com um jornalista do veículo para aprofundar o tema.

A proposta deste trabalho levou em consideração conceitos de Dubatti para pensar a dança cênica, porém sem ater-se a determinada poética em questão, uma vez que a pesquisa busca abranger todas as informações de dança cênica no período analisado. As poéticas podem ser definidas, segundo seu grau de abstração, em quatro tipos: a) *micropoética*, aborda um único ente poético; b) *macropoéticas*, quando o foco é mais de uma poética; c) *arquipoéticas*, modelos abstratos que transcendem criações específicas e d) *poética* incluída, também

chamada de segundo grau, trata-se de “*poéticas dentro das micropoéticas*” (DUBATTI, 2008, p.79).

O que está em jogo neste estudo são todas as poéticas de dança cênica divulgadas no jornal Zero Hora, no período de 2011, ou dito de outra forma, como está configurado o mapa da dança cênica nesse veículo, que *arquipoéticas* predominam como práticas de manifestação artística, que poéticas conquistam espaço na mídia. A teoria de Dubatti serve de orientação para dar suporte à análise dos materiais, mas o foco principal não é o *acontecimento* da dança cênica e sim os mapas possíveis de traçar das poéticas da dança no jornal.

Por suas características, esta abordagem tem um caráter mais amplo e genérico. De acordo com Siqueira (2006, p. 37), “ao tentar ver o todo - o que se sabe de antemão ser tarefa bastante difícil -, corre-se o risco de dar tratamento superficial ao objeto de pesquisa.” Esse é o risco e o desafio deste trabalho.

De qualquer forma, ainda que essa abordagem seja de âmbito mais amplo, ela mantém relação direta com as criações artísticas consideradas, uma vez que na origem de toda informação elaborada e veiculada no jornal estão as obras artísticas envolvidas. Para Dubatti (MENDONÇA, 2011, p. 6) não há um espectador totalmente emancipado, pois sua interpretação sempre está orientada por uma poética que lhe foi proposta; ele dialoga com o que o espetáculo lhe oferece, em uma estrutura orientada. O jornalista, ao redigir determinada matéria de jornal, exercita esse olhar; seu texto é orientado pela proposta cênica em questão.

Todo o processo de criação artística envolve pessoas ou agentes. Ao buscar neste estudo relações entre dança e comunicação, que implica uma abordagem interdisciplinar, buscou-se justamente referenciais teóricos da área da sociologia e das artes para pensar a relação entre os artistas envolvidos no campo da dança cênica e dos jornalistas do campo da comunicação.

Se de um lado existe o trânsito das criações artísticas, há, de outro, relações permeadas por interesses e lógicas diversas quando pensamos em artistas e divulgações jornalísticas. Na prática, tudo ocorre ao mesmo tempo. Para aprofundar essa questão, a abordagem de Bourdieu contribui para o embasamento dessa pesquisa, como veremos a seguir.

1.2 O CAMPO DA DANÇA: SISTEMA DE RELAÇÕES

A teoria de Bourdieu apresenta conceitos tais como: campo artístico, interesse, práticas dominantes, *habitus* e capital cultural, que contribuem para o embasamento teórico da compreensão do campo da dança e para o entendimento das relações entre este último e o campo da comunicação.

Segundo Bourdieu (2005, p. 162), o campo artístico possui autonomia relativa diante de outros campos, como o político e o econômico. Isso quer dizer que esse campo tem vida própria, mas tende a sofrer influências de agentes provenientes de outros espaços sociais, pois sua existência e manutenção está relacionada a atuações de outras áreas. Para a realização de uma obra cênica, por exemplo, precisa-se contar com a sua viabilidade de execução, que inclui questões artísticas (é possível colocar em prática essa ideia/conceito), até questões políticas (política cultural, se há editais abertos para financiamento, tanto no âmbito público como da iniciativa privada) e econômicas. O campo artístico é constituído por diversos agentes, tais como artistas, críticos, pesquisadores e técnicos.

Desenhar um campo é pensá-lo de forma relacional (BOURDIEU, 2000, p. 28), estudá-lo em todo seu detalhe é tarefa extremamente complexa. Como o próprio autor destaca ao explicitar as estratégias de estudo do campo, é mais pertinente pesquisar um objeto bem definido do que tentar abarcá-lo em todas as suas possibilidades de relações. Por isso, este estudo apenas reconhece a influência dos campos midiático e artístico, mas não pretende aprofundá-lo em toda sua extensão.

O campo da dança considerado neste trabalho (como um recorte, em fragmentos de sua extensão), é visto a partir das informações divulgadas no jornal Zero Hora e nas relações possíveis de apreender dentro desse veículo, que envolve profissionais que possuem critérios para manutenção e publicação das informações.

De acordo com Bourdieu (2000, p. 31) “um agente ou uma instituição faz parte de um campo na medida em que nele sofre seus efeitos ou que nele os produz”. Os agentes, do campo da dança, neste estudo, são os artistas que produzem e fazem a dança cênica, considerando sua capacidade de agir, e também a possibilidade de sofrer os efeitos do campo. Além de bailarinos e coreógrafos diretamente relacionados ao processo de criação cênica, também são agentes, produtores culturais, iluminadores, o público, sonoplastas, patrocinadores e outros

indivíduos envolvidos direta ou indiretamente na criação de uma obra artística, ou sua correspondente divulgação, ou apreciação.

O campo da dança apresenta-se neste trabalho dentro de um recorte: as matérias e divulgações sobre dança e suas possíveis relações com o campo da comunicação, que também encontra-se circunscrito ao jornal Zero Hora⁴. Paludo traz à luz relevantes pontos que mostram a centralidade da mídia na visibilidade da obra artística:

o sistema das artes não se define somente através do clássico esquema emissor – obra – receptor; sua estrutura está calcada não apenas no mero fazer (pelo artista) e apreciar [pelo(s) público(s)]. Nessa relação primária de emissão e recepção estão imbricados todos os atravessadores que serão responsáveis pela circulação do feito. Para que seja possível esta circulação é necessário que haja pessoas interessadas (e interesses) naquela espécie de feitura (algum objeto feito sob a intencionalidade de ser obra). É necessário um espaço para veicular a obra; em um espaço há sempre marcas a delimitarem suas fronteiras (PALUDO, 2005).

A divulgação da obra artística vai além de um simples esquema linear; envolve cruzamentos de lógicas ou interesses diversos que compõem o campo das artes ou se relacionam com ele. Para que ocorra o *acontecimento* que envolve artista, obra e recepção, ou conforme, Dubatti (2008), *produtores de poíesis, poíesis e expectadores*, há necessidade de que existam interesses de pessoas na circulação ou na divulgação desse objeto artístico e também de disponibilizar espaços para difundi-lo.

O campo artístico tem em sua base um elemento mobilizador das relações criadas com outros campos ou mesmo entre agentes do próprio campo: o capital simbólico. Para Paludo (2005), “o campo surge como uma configuração de relações socialmente distribuídas, através das diversas formas de capital; no caso da arte (...), o capital simbólico”. A configuração do campo da dança está, portanto,

⁴ Nesse sentido, não é objetivo deste estudo fazer uma reconstrução do campo da dança ou do campo jornalístico, na cidade de Porto Alegre. Isso implicaria pesquisar de forma aprofundada diversos elementos desses espaços sociais, tais como a sua história e as lutas específicas que colocam em jogo a cada momento setores dominantes e dominados. Para esta pesquisa não foi necessária essa reconstrução. Foi suficiente a compreensão de que o universo da dança (e também o jornalístico) funcionam como campos. Para Bourdieu, aliás, reconstruir um campo de produção cultural (como é o nosso caso) implica três operações: posição do campo específico em relação ao campo do poder (incluindo uma dimensão temporal), análise da estrutura interna do espaço social considerado; e *habitus* dos agentes (BOURDIEU, 2005, p. 243). Essa descrição supera as possibilidades deste trabalho.

socialmente distribuída nas diferentes formas de capital simbólico produzidos por seus agentes, isto é, coreógrafos, bailarinos e outros.

Esse capital simbólico está relacionado ao capital cultural. Quanto maior o capital cultural, maior a possibilidade de um bom posicionamento dentro do campo e, também, maior a capacidade de produzir bens simbólicos reconhecidos pelos agentes de dentro e fora do campo. O capital cultural é a “bagagem” que o sujeito carrega, diz respeito à formação, à trajetória profissional e pessoal. Para Bourdieu (2005, p. 74), o capital cultural pode existir em três formas: *incorporado*, *objetivado* e *institucionalizado*.

O *capital cultural incorporado* está relacionado ao corpo, “sob a forma das disposições duráveis no organismo”, isto é, a formação que a pessoa possui. No caso do bailarino, por exemplo, refere-se a sua formação em diferentes técnicas corporais. É com esse capital que o bailarino atua e a partir dele situa-se no campo artístico.

Waquant, em sua pesquisa participante com boxeadores de Chicago, define o capital cultural incorporado associado ao próprio instrumento de trabalho do pugilista, o corpo. Para obter um bom desempenho nesse esporte, é preciso saber administrar seu capital corporal, “o corpo do pugilista é ao mesmo tempo sua ferramenta de trabalho, arma de ataque e escudo de defesa- e o alvo de seu adversário” (WAQUANT, 2006, p. 120).

Esse paradoxo também pode ser visto nos bailarinos, em geral, que trabalham testando os limites do próprio corpo, mas ao mesmo tempo, precisam preservá-lo das lesões causadas pela prática do trabalho para se manter atuante no meio artístico. Esses bailarinos estão inseridos dentro de uma linha de trabalho que busca o desempenho técnico-corporal. Semelhante aos de atletas de alto nível, exploram seus corpos em busca do controle e domínio para desenvolver com qualidade múltiplas propostas artísticas, abrangendo estilos de danças variados.

Para Silva (2010), esse tipo de trabalho, que privilegia o desenvolvimento técnico-corporal, está circunscrito a um universo de práticas dominantes. A autora as descreve como “práticas culturais e artísticas que, de alguma forma, estão ligadas ao poder econômico e ao poder simbólico, este último construído pela visibilidade através das mídias e críticas especializadas”. Neste estudo, a grande maioria de obras artísticas divulgadas na mídia encontra-se dentro do âmbito de práticas artísticas dominantes, onde o enfoque no capital cultural dos artistas envolvidos e na

apreciação de padrões técnicos corporais reconhecidos transpassam os textos pesquisados.

Para Sorignet (2006), um dos principais paradoxos do bailarino é saber utilizar o corpo sem usá-lo, ou seja, utilizá-lo com técnica, buscando realizar o movimento com consciência de esforço, para adaptar-se às exigências dos coreógrafos, porém sempre preservando-o da fadiga e de lesões. Outra questão pertinente que coloca é aceitação da dor como característica necessária para a realização desse ofício.

Silva também faz alusão ao capital corporal, ele “se mostra através do domínio de técnicas de dança específicas, bem como aspectos como a aparência e a postura” (2011b, p. 42). O capital corporal é desenvolvido através do aperfeiçoamento e domínio de diferentes técnicas, o que ocasiona maior possibilidade de atuação com diferentes coreógrafos e, conseqüentemente, dançar diferentes estilos e propostas.

No caso do coreógrafo, o capital incorporado está relacionado aos domínios de diferentes técnicas corporais e de linguagens, mas também, à sua formação artística (onde estudou, com que pessoas trabalhou, experiência em outro país, etc.) e às suas relações articuladas no próprio campo, isto é, como é conduzido o trabalho de divulgação com a imprensa, seus contatos com produtores culturais, com patrocinadores e outros. O capital incorporado está presente no indivíduo, faz parte de sua história e, muitas vezes, pode ser denotado pela própria postura corporal, a maneira de falar e de se posicionar.

Dentro do recorte deste trabalho, nas matérias coletadas sobre dança, é possível observar a importância do capital incorporado. Muitas vezes a trajetória do diretor de uma companhia ou de um coreógrafo, ou sua formação, são pontos considerados relevantes para a elaboração do texto jornalístico. Ainda que não seja essa a questão central de uma notícia, o capital incorporado pode atuar como um elemento decisivo de escolha de uma matéria jornalística. Os corpos atléticos de bailarinos, o virtuosismo técnico, a força de movimento da dança contemporânea ou a leveza nos corpos dos bailarinos clássicos, todos são elementos que tem a ver com o capital incorporado dos artistas do campo da dança.

O capital *objetivado* é definido em referência ao capital incorporado; ele “detém um certo número de propriedades que se definem apenas em sua relação com o capital cultural em sua forma incorporada” (BOURDIEU, 2005, p. 77), uma

coreografia em relação ao coreógrafo, o tipo de movimentação em relação ao bailarino. O capital objetivado pode ser visto em suportes materiais como pinturas, livros, esculturas. Nesse caso, sua propriedade pode ser transmissível, mas não a sua condição de produção que está ligada à formação específica de um pintor, de um escritor ou escultor, enfim, ao seu capital incorporado.

No campo da dança, para o bailarino, o capital objetivado está relacionado à própria atividade da dança, mas sua objetivação é difícil de ser apreendida dada a efemeridade da dança como expressão artística. Porém, é possível constatar-la em fotos, programas de espetáculos, DVDs, críticas, reconhecimento público e outros. Premiações, função dentro de um grupo artístico ou mesmo fazer parte de uma reconhecida companhia também podem denotar o capital objetivado.

O capital cultural *institucionalizado* relaciona-se àquilo que é determinado socialmente através das próprias instituições de ensino. O diploma, “essa certidão de competência cultural que tem uma autonomia relativa em relação ao seu portador e, até mesmo, em relação ao capital cultural que ele possui” (BOURDIEU, 2005, p. 78), é o documento que confere um reconhecimento instituído coletivamente.

Nesta explanação teórica vamos nos deter brevemente no capital institucionalizado do bailarino no Rio Grande do Sul, onde não existem cursos de graduação de bailarinos e sim para licenciatura em dança⁵. Nesse plano, o bailarino não possui uma formação de curso superior que o habilite para essa atividade, mas, muitas vezes, apresenta estudos superiores em áreas afins como licenciaturas em dança, teatro e educação física, ou mesmo graduação em outras áreas no país ou no exterior.

A formação, em geral, ocorre em grupos e academias privadas, onde são desenvolvidas diferentes técnicas de dança. O mesmo ocorre com outras atividades relacionadas à dança cênica, tais como a de coreógrafo, ensaiador ou diretor de uma companhia. Por outra via, pode-se constatar o capital institucionalizado sob outras formas de reconhecimento institucional, ou seja, premiações, convites para participação em festivais, apresentações em outros países ou reconhecimento internacional.

⁵ No Rio Grande do Sul há cursos de licenciatura em Dança na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e na Universidade Luterana do Brasil (ULBRA).

De acordo com Neves (2010, p. 140), a formação em dança ocorre, em grande parte, “em instituições informais como escolas, estúdios e em academias que oferecem cursos livres de balé clássico, contemporâneo, jazz, por meio dos quais os bailarinos adquirem as disposições corporais, técnicas e artísticas” necessárias para a inserção profissional. A autora refere-se ao contexto de São Paulo, o qual não difere muito das condições de formação na cidade de Porto Alegre.

Em relação à formação do bailarino, cada país e cultura de um local possui suas peculiaridades nessa abordagem do capital simbólico institucional. Em alguns, a formação do bailarino tem uma base mais institucional, ou seja, há cursos ou escolas direcionadas para esse fim, às vezes privadas ou públicas. Em outros, a formação se dá de maneira mais livre, em escolas ou grupos independentes. De qualquer forma, o resultado da formação do capital incorporado, como já dito anteriormente, está presente no corpo, na maneira que o bailarino, por exemplo, apropriou-se e desenvolveu diferentes técnicas e estilos, enfim, no domínio do próprio corpo, sobrepondo-se a uma titulação de nível superior.

Dubatti, em palestra proferida pelo PPGAC/UFRGS em maio de 2013, declarou sobre a importância de ler e estudar o teatro a partir de uma cartografia local, de uma perspectiva aliada a uma cultura, pois o olhar sobre um objeto também está imerso na coletividade de um território. Assim, ainda que nas matérias de jornais haja publicação de espetáculos de grupos locais, regionais ou internacionais, a cultura local, a coletividade do território, se faz presente nas declarações de artistas como também na elaboração do texto jornalístico.

O capital cultural é relacional, pois suas propriedades dependem da posição do campo de determinados agentes e dos indivíduos envolvidos. Ele pode estar presente de forma incorporada, objetivada ou institucionalizada. No campo das artes, o capital simbólico sobrepõe-se ao capital econômico, é através dele que o artista adquire legitimação.

A única acumulação legítima, para o autor como para o crítico, para o comerciante de quadros como para o editor ou o diretor de teatro, consiste em fazer um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar objetos (é o efeito de *griffe* ou de assinatura) ou pessoas pela publicação, a exposição etc.) portanto, de conferir valor, e de tirar os lucros dessa operação (BOURDIEU, 2005, p.170).

Para Bourdieu, o campo é um espaço no qual “há uma luta pela imposição de uma definição do jogo e trunfos necessários para dominar esse jogo” (BOURDIEU, 2004, p. 119). Essa luta no campo artístico poderia então ser observada pela dominância de determinadas práticas artísticas em detrimento de outras, fazendo parte de uma estrutura que envolve tradições, história, instituições, entre outros elementos, incluindo interesses de outras áreas, mas também práticas dominantes.

Essas práticas são explicadas pela noção de *habitus* desenvolvida por Bourdieu: como “sistemas de disposições adquiridas na relação com um determinado campo”. Assim, no campo artístico as ações são produzidas por agentes que seguem uma tendência que é construída, mas ao mesmo tempo reproduz determinadas estruturas já existentes. Para o autor:

as condutas (econômicas e outras) adquirem a forma de sequências objetivamente orientadas em referência a um fim, sem serem necessariamente produto nem de uma estratégia consciente, nem de uma determinação mecânica. Os agentes de algum modo *caem* na sua própria prática, mais do que a escolhem de acordo com um livre projeto, ou do que são empurrados para ela por uma coação mecânica (BOURDIEU, 2004, p. 130).

Assim, dentro da configuração do campo da dança, os próprios agentes tendem a reproduzir certas práticas dominantes, mas essa ação é orientada desde a posição que se ocupa dentro do campo, que está relacionada ao capital cultural que cada um dos envolvidos possui.

Para Paludo (2005) “o **habitus** funciona como uma força conservadora no interior da ordem social. Isso se estende aos outros sistemas, uma vez que se criam, regulam-se e se dispõem em função do estabelecido”. Os agentes, então, “adquirem um **corpo de disposições** que lhe permitem agir de acordo com as possibilidades existentes (grifos do autor)”. Os artistas, em geral, já estão inseridos dentro de um contexto social, que implica a configuração de um *habitus* determinado.

Faure também aborda o conceito de *habitus* de Bourdieu, reafirmando as ações do sujeito reflexivo, que age dentro de predisposições socialmente existentes.

Le corps devient le sujet de l'action, de la réflexion (habitus), après avoir intériorisé inconsciemment les principes sociaux préexistants aux individus. Et le "sens pratique" -qui ne s'embarasse ni de règles, ni de calculs -, est la production de réponses motrices à une situation, acquis par incorporation pré-réflexive, infra-langagière, dans l'expérience du monde social. **Pierre**

Bourdieu généralise cette interprétation à quasiment toutes expériences sociales et, concernant les pratiques sportives ou artistiques, il pense que la rationalisation de leur apprentissage, faute de suivre un modèle formel, se réduit à l'inculcation de règles, de recettes, de coups, qui produit fréquemment des dispositions dysfonctionnelles (FAURE, 2002).⁶

Ao pensar o *habitus* do bailarino em Porto Alegre, podemos defini-lo dentro da realidade social artística local. Os bailarinos, em geral, são estudantes, que se dedicam paralelamente a estudos de nível médio ou superior e praticam diferentes técnicas de dança; ou profissionais, que atuam no meio artístico, muitas vezes, junto a atividades paralelas como ministrar aulas de dança ou até mesmo realizar trabalhos em áreas completamente diversas do campo artístico. Os bailarinos ensaiam, geralmente, nos finais de semana ou à noite, onde há maior possibilidade de reunir todos os componentes de uma obra coreográfica e há uma diversidade de técnicas incorporadas ao tipo de movimento que um bailarino pode expressar.

Em Porto Alegre, ser bailarino implica considerar artistas que desenvolvem atividades paralelas, ligadas à área ou não. Os grupos de dança também assumem uma posição de desenvolvimento de trabalhos independentes, sendo estes, em muitas ocasiões, ligados a financiamentos de projetos de empresas privadas ou inseridos dentro de políticas de apoio do governo.

No Brasil, em companhias instituídas, de âmbito privado ou público, os contratos de trabalho, em sua maioria, funcionam por tempo determinado. Segundo Neves, ao falar da situação específica da cidade de São Paulo, fazendo referência a companhias que oferecem as melhores condições de trabalho, parte delas “não garante mais emprego formais aos bailarinos, que passaram a ter de submeter a contrato temporários, de curta duração, que podem ou não ser renovados de acordo com a direção desses grupos” (NEVES: 2010, p. 139).

O *habitus* do artista está relacionado a essa estrutura existente, onde o campo das artes tem uma autonomia relativa a outros campos. Isso também ocorre em outras cidades e países, onde a profissão do bailarino é, de forma geral,

⁶ O corpo torna-se o sujeito da ação, reflexão (*habitus*), após ter interiorizado inconscientemente princípios sociais pré-existentes aos indivíduos. E o "senso prático" -que não se baseia nem em regras nem em cálculos-, consiste na produção de respostas motrizes em relação a uma situação, adquirido pela incorporação pré-reflexiva, infra-linguística na experiência do mundo social. Pierre Bourdieu generaliza esta interpretação para praticamente todas as experiências sociais e, em relação às práticas esportivas ou artísticas, ele pensa que a racionalização de sua aprendizagem, antes de seguir um modelo formal, se reduz à incorporação de regras, de receitas, de movimentos, que produzem frequentemente disposições disfuncionais. Sylvia Faure, Tradução da autora

precarizada, sem estabilidade de trabalho, vivendo-se muitas vezes de projetos ou contratos de curta duração que podem ou não ser renovados.

De acordo com Santos, “a maioria dos artistas da dança brasileiros organizam-se em cooperativas ou trabalham como autônomos, realizando produções independentes autofinanciadas pela renda de outros trabalhos paralelos à dança” (2008, p.14). A produção artística mais pulverizada, menos centralizada em grandes companhias, favorece o processo de criação artística porém, de certa forma, tem seu processo mais fragilizado quanto às possibilidades de execução artística (da ensaios até espaço para compartilhamento da obra).

O *habitus* reflete o contexto social dos indivíduos nele envolvidos e manifesta-se no compartilhamento de valores relativos ao mundo da dança, que abrange conceitos como: cuidados e preservação do corpo, alimentação, saúde, estética corporal, dedicação e paixão pela dança e as abdições muitas vezes necessárias para perseverar artisticamente. Tudo isso é compartilhado durante a prática e o convívio de bailarinos, faz parte do senso comum desse universo, bem como as condições de trabalho inerentes ao ofício do bailarino e seu contexto social. Silva, em sua pesquisa, define o *habitus* como:

princípio mediador dos indivíduos e de suas condições da existência. Ele é também de uma importância primordial quando se trata de compreender a prática artística do bailarino, não somente como noção ligada à obra artística, mas enquanto ação do indivíduo que é resultado de uma aprendizagem e de uma incorporação. Este conceito permite pensar os bailarinos em uma troca constante com a realidade social da qual eles fazem parte, todos, indivíduos e sociedade, estando em processo de transformação (SILVA, 2011 p. 3).

A questão do *habitus* é pertinente para fundamentação deste trabalho, pois contribui para compreensão e análise do material coletado. Em uma entrevista ou declaração sobre uma obra cênica, o artista falará dentro de sua prática e ação individual, a partir de seu *habitus*.

Os conceitos de campo, capital e *habitus* são relevantes para dar suporte à análise proposta, que busca pensar o campo da dança, referente à dança cênica, de forma relacional, mostrando não uma visão dos veículos da comunicação, mas quais são as relações que se estabelecem entre o campo da dança e o da comunicação.

Os diferentes capitais simbólicos traçam variadas relações dentro do próprio campo e também na interação com outros campos. Um grupo de dança com maior

capital simbólico tem maior legitimidade dentro do próprio campo e melhores condições de conquistar espaço na mídia. Por exemplo, um grupo que obtém um financiamento de um projeto agrega capital simbólico a seus bailarinos e coreógrafos, e melhores condições de divulgação de sua obra coreográfica na mídia; uma vez que a própria criação artística vem acompanhada de uma notícia e, portanto, de um reconhecimento.

Refletir sobre as relações da dança e outras áreas a partir dos conceitos propostos por Bourdieu, essa foi uma das propostas de abordagem teórica para interpretar os dados dessa pesquisa. Para Silva (2009) os conceitos de capital cultural, campo e *habitus* possibilitam “pensar as relação entre a dança, o corpo e a sociedade.”

O campo carrega estruturas que são estruturantes, elas existem, e embora sejam passíveis de mudanças, sua tendência é de reprodução de coisas já existentes. Dentro dessa perspectiva, o campo da comunicação também possui suas especificidades quando pensamos em suas relações com o campo da dança, conforme seção a seguir.

1.3 CAMPO JORNALÍSTICO: POSSÍVEIS INTERLOCUÇÕES

Nesta seção, elaboramos uma reflexão sobre os meios de comunicação e uma aproximação teórica ao jornal Zero Hora, para depois aplicar ao campo jornalístico os conceitos de campo, capital cultural e *habitus*.

Os meios de comunicação possuem, para além de seu caráter técnico, uma dimensão simbólica, relacionada tanto com a produção quanto com a recepção. É através da comunicação mediada que geralmente o conhecimento é construído, junto a outros níveis de socialização como a família e a escola. Para Thompson (1998, p. 19),

o desenvolvimento dos meios de comunicação é, em sentido fundamental, uma reelaboração do caráter simbólico da vida social, uma reorganização dos meios pelos quais a informação e o conteúdo simbólico são produzidos e intercambiados no mundo social e uma reestruturação dos meios pelos quais os indivíduos se relacionam entre si.

Segundo o autor, a comunicação mediada é “sempre um fenômeno social contextualizado” (THOMPSON, 1998, p. 19). Muitas vezes, porém, dada a própria natureza dos meios de comunicação, que tem por base um meio físico, sejam eles

as palavras escritas ou as imagens na tela, existe uma tendência em focalizar a análise do conteúdo simbólico na própria informação, ignorando a “complexa mobilização das condições sociais que subjazem à produção e a circulação destas mensagens” (1998, p. 20). Assim, a dança cênica mediada por veículos de comunicação, está inserida na rede de produção simbólica, que implica reelaborações no âmbito da produção e da recepção, que são submetidas a lógicas correspondentes ao campo da comunicação.

Thompson (1998, p. 32), ao utilizar o termo “comunicação de massa”, refere-se à “produção institucionalizada e difusão generalizada de bens simbólicos através da fixação e transmissão de informação ou de conteúdo simbólico”. Essa definição, na qual também se insere o meio jornal, é desdobrada em cinco características:

os meios técnicos e institucionais para produção e difusão; a mercantilização das formas simbólicas; a dissociação estruturada entre produção e recepção; o prolongamento da disponibilidade dos produtos da mídia no tempo e no espaço; a circulação pública das formas simbólicas mediadas (THOMPSON, 1998, p. 32).

Segundo o autor, embora algumas dessas características possam ser atribuídas a diferentes formas de comunicação, incluindo formas mais segmentadas, elas abarcam aspectos fundamentais da definição do termo “comunicação de massa”, ou seja, a disseminação de informações através de sistemas técnicos de grande difusão.

O jornal Zero Hora, que é o veículo de comunicação considerado neste trabalho, está inserido nessa definição: 1) O meio em questão é técnico e institucional. É técnico porque existe através de um substrato que divulga e mantém a informação, seja pela rede mundial de computadores ou em papel. É institucional, porque seu gerenciamento é feito por uma instituição do ramo da comunicação. 2) A “mercantilização das formas simbólicas” está relacionada ao valor econômico atribuído aos objetos e suas possibilidades de troca. Em função disso, as formas simbólicas tornam-se mercadorias, ou seja, “objetos que podem ser vendidos e comprados no mercado por um determinado preço” (1998, p. 33), definidas pelo autor como “bens simbólicos”. No caso do jornal, a notícia é seu objeto e a cada uma é atribuído um valor simbólico. 3) Há dissociação entre produção e recepção, pois quem produz a informação a ser difundida, não tem relação direta com o público receptor nem com os autores de determinado fato, embora hoje se busque

gerar alguma interlocução com o público, através de colunas e espaços dedicados ao leitor, enquetes e outros. Não existe uma interlocução na chamada “comunicação de massa”, e sim uma informação que, em tese, é difundida de forma homogênea para todos os leitores ou internautas, uma vez que existe uma versão digital do mesmo jornal. 4) De acordo com a própria característica técnica do meio, a mídia tem a capacidade de disponibilizar a informação prolongada no tempo e no espaço. É possível encontrar a informação de forma estendida, pois a informação é ampliada em espaços e velocidades cada vez maiores. 5) A circulação pública das formas simbólicas está relacionada ao item anterior, diz respeito à disponibilidade da informação a uma pluralidade de receptores, sendo necessário a obtenção dos meios técnicos, habilidades e os recursos para adquiri-los.

A importância dos meios de comunicação está associada à produção de bens simbólicos mais do que ao seu caráter técnico. Essa produção de bens simbólicos está, de acordo com Bourdieu, especificando para o caso da televisão (o que não quer dizer que não possamos estender esta apreciação para outras mídias como a imprensa escrita), submetida a uma censura invisível, relacionada ao tempo, ao espaço a ser utilizado e à agenda de eventos.

o acesso à televisão tem como contrapartida uma formidável censura, uma perda de autonomia ligada, entre outras coisas, ao fato de que o assunto é imposto, de que as condições são impostas e, sobretudo, de que a limitação do tempo impõe ao discurso restrições tais que é pouco provável que alguma coisa possa ser dita (BOURDIEU, 1997, p.19).

Uma afirmação do então editor de teatro e música, Renato Mendonça, em entrevista concedida em 2007, exemplifica a imposição dos eventos como pauta determinante do Segundo Caderno, do Jornal Zero Hora: “o segundo semestre é muito malvado para nós, é o Festival de Cinema de Gramado, a Feira do Livro, a Bienal [do Mercosul], o [Porto Alegre] Em Cena, o Porto Alegre em Dança... Então o segundo semestre é complicado para implementar mudanças” (MENDONÇA, 2007).

A configuração do campo jornalístico, inserida dentro do grande campo cultural, possui lógica própria:

Os jornalistas – seria preciso dizer o campo jornalístico - devem sua importância no mundo social ao fato de que detêm um monopólio real sobre os instrumentos de produção e de difusão em grande escala da informação,

e, através desses instrumentos, sobre o acesso dos simples cidadãos, mas também dos outros produtores culturais, cientistas, artistas, escritores, ao que se chama por vezes de “espaço público”, isto é, à grande difusão (BOURDIEU, 1997, p. 65).

O campo jornalístico detém um espaço responsável pela produção e divulgação das informações. Trazendo essa leitura para o nosso estudo, podemos afirmar que o produtor cultural, o coreógrafo ou o bailarino necessitam, com frequência, da utilização do “espaço público” para dar publicidade a seu trabalho e estabelecer um elo com o leitor-espectador. Em muitos casos, é a partir das notícias e divulgações apresentadas pelo campo jornalístico que os cidadãos em geral, que as pessoas não relacionadas com o campo artístico tomam conhecimento do que ocorre no mundo da dança cênica.

A dança, sob o ponto de vista dos profissionais do campo artístico, possui diferente construção conceitual quando elaborada pelos profissionais de comunicação. Bourdieu, ao falar do encontro de duas disciplinas, a sociologia e a economia, afirma que é o “encontro entre duas histórias diferentes, logo, entre duas culturas diferentes: cada um decifra o que o outro diz a partir de seu próprio código, de sua própria cultura” (BOURDIEU, 2004, p. 126). A afirmação também se aplica à dança dentro da perspectiva da mídia; são leituras construídas a partir de visões próprias.

O conceito de campo de Fausto Neto aprofunda as relações de força que se configuram quando em contato com outro campo:

campo é uma instância de força que atualiza suas possibilidades da sua experiência mediante sua capacidade de se colocar em relação com outro campo, através de pressupostos, estratégias, competências, instrumentos, algo da ordem que remete à questão da sua natureza e da sua especificidade (FAUSTO NETO, 2002, p. 23).

O campo se atualiza quando em contato com outro campo. Neste trabalho, conforme já explicitado anteriormente, o campo da comunicação apresenta-se com um recorte de estudo, a partir do jornal Zero Hora, no suplemento do Segundo Caderno do TV+Show de domingo. Do mesmo modo que na seção anterior, relativa ao campo da dança, não se pretende aqui fazer uma descrição extensa e precisa do campo jornalístico.

Os agentes considerados são os profissionais envolvidos na elaboração do jornal: editores, jornalistas, fotógrafos, diagramadores e outros que de alguma forma entram em contato com os agentes do campo da dança. Contudo, o enfoque da análise é dado ao agente jornalista por ser ele o principal responsável na elaboração e escolhas de pautas para o jornal, ainda que a decisão final seja do editor.

Se no campo artístico o capital simbólico está relacionado à produção artística, no campo do jornalismo o capital simbólico está centralizado na credibilidade. É através dela que se fundamenta a legitimidade do veículo de comunicação. Para Golin e Gruszynski (2011, p. 74) “na medida em que seu capital é a credibilidade, o jornalismo cria veracidades a partir de outros campos e interfere neles ao criar novos princípios de legitimidade: a visibilidade na mídia.”

No campo artístico, a produção cultural está relacionada com os agentes do próprio campo, enquanto que no campo jornalístico a produção de bens simbólicos tem relação direta com a produção de outros campos. A base para a produção de informações, e conseqüentemente, de bens simbólicos, está em outros espaços sociais, isto é, nos campos das artes, da política, da economia e outros.

Berger (1996) afirma que o campo jornalístico detém o capital simbólico na escolha das decisões do que deve ou não ser publicado:

se encontra o poder de incluir ou de excluir, de qualificar ou desqualificar, de legitimar ou não, de dar voz, publicizar e tornar público. Este poder se concentra em quem escolhe a manchete, a foto, a notícia de primeira página, o espaço ocupado, o texto assinado ou não (Berger, 1996).

O seu principal capital simbólico é dado pelo privilégio de filtrar, decidir, valorizar ou ignorar determinados conceitos e ideias de outras áreas, uma vez que o campo jornalístico não produz bens simbólicos diretamente relacionados ao seu campo de atuação, e sim através da elaboração, exclusão ou seleção de notícias, reportagens ou reprodução de informações provenientes de outros campos.

Sobre a parte prática da rotina de trabalho na redação do jornal Zero Hora, em entrevista concedida à pesquisadora, o jornalista Fabio Prikladnicki declarou que a decisão sobre a concessão de um espaço no jornal é complexa:

Complexo porque tu acaba tendo que fazer escolhas, por exemplo... A gente tem que dar capa para uma matéria, então tem um espetáculo novo de dança. Isso vale capa, uma matéria interna, no caderno, ou vale uma nota? Então cabe a nós do jornal avaliar, o que isso vale, claro, a partir do nosso conhecimento sobre a área de dança, por exemplo. Isso acontece com todas as áreas...(PRIKLADNICKI, 2014).

Nessa avaliação, o capital cultural do artista do campo da dança é elemento fundamental na avaliação de quem vai elaborar a notícia, pois é ele que reluz e tem capacidade de atravessar outros campos: o reconhecimento pelo trabalho, uma personalidade no mundo das artes, a premiação por um projeto, são pontos que vão contribuir para escolha do jornal sobre o espaço a ser disponibilizado, mas a decisão final é feita pelos profissionais da comunicação.

O capital cultural do campo jornalístico também pode aparecer, como foi visto na seção anterior com o campo da dança, sob as três formas definidas por Bourdieu: incorporado, objetivado e institucionalizado. Vejamos agora como se expressam esses três tipos de capital no agente jornalista, como já argumentamos: este é o principal agente do campo da comunicação, uma vez que é através dele que são estabelecidos os critérios de noticiabilidade e publicidade de informações.

O capital incorporado engloba toda a formação, em sentido amplo, do jornalista (leituras, viagens, cursos, relações com produtores culturais e patrocinadores, vivência como espectador, conhecimento de outras culturas e idiomas entre outros); o capital objetivado está relacionado com a materialidade de seu capital incorporado, sendo definido em referência direta ao primeiro, está ligado ao texto jornalístico no sentido amplo, ou seja, a opinião, a análise, a crítica, uma entrevista dada, tanto o que é verbalizado quanto o que é escrito. O capital institucionalizado para o jornalista está relacionado com o diploma concedido em instituições de ensino superior.

O habitus do jornalista está relacionado com as suas práticas, que estão diretamente ligadas a sua própria formação profissional, e que envolvem a busca dos critérios de noticiabilidade, tais como o ineditismo, a atualidade, e outros aspectos que pautam, aliás, o interesse dos jornalistas e da política editorial. Golin e Cardoso (2009), ao falar em práticas culturais, baseados em Berger (1990), descrevem, no nosso entendimento, alguns dos atributos que constituem o *habitus* do jornalista:

suas práticas culturais de enquadramento narrativo do acontecimento envolvem determinados valores-notícia expressos em critérios como temporalidade, amplitude, clareza, significância, consonância, imprevisibilidade, notoriedade dos sujeitos, conflitos e controvérsias, morte, entre outros (GOLIN; CARDOSO, 2009, p. 7).

A prática é construída diariamente, mas tende a reproduzir as posturas já existentes, ou seja, inclina-se pelos critérios de noticiabilidade que também seguem padrões e conceitos já consagrados. Para a área de dança verificaremos uma tendência do campo jornalístico de direcionamento para publicação de notícias através dos critérios enumerados acima por Golin e Cardoso, e que enfatizam eventos culturais, atrações internacionais ou personalidades.

Esses critérios constituem senso comum entre os profissionais da área. Golin e Cardoso (2009, p. 7) afirmam que o jornalismo cultural, junto a outras instituições, “participa do mecanismo de criação de consensos sobre o que significa a cultura de uma época, consenso esse formado dentro do próprio sistema cultural”. Esses critérios estão inseridos num contexto geral, do próprio sistema cultural: são todas as relações estabelecidas no campo da dança com outros campos que cristalizam o próprio contexto social.

A produção artística em Porto Alegre tende a trabalhar com projetos independentes ou, em alguns casos, com financiamentos de âmbitos público ou privado para determinadas criações. Ao mesmo tempo em que isso proporciona maior liberdade para bailarinos e coreógrafos, determina menor autonomia do campo artístico em relação ao campo da comunicação.

O campo da dança é relativamente autônomo em relação ao campo jornalístico, pois independe dele para existir como espaço social. Porém depende dele na medida em que sofre as consequências das interpretações que o campo jornalístico lhe formula, já que ele é um mediador significativo com o público-leitor.

Outra forma de ver essa relação entre esses dois espaços sociais é recorrer à teoria do reconhecimento. Alan Bowness (HEINICH, 2008, p. 102) utiliza essa abordagem para propor “quatro círculos de reconhecimento” que permitem compreender a relação entre os artistas e seus agentes mais próximos: o dos próprios artistas; *marchants* e colecionadores; especialistas peritos, críticos, conservadores, curadores e o grande público. Em nosso caso, na dança, poderíamos então constatar através dos seguintes agentes: dos próprios artistas; patrocinadores de companhias ou financiadores de projetos; jornalistas e críticos de dança e o grande público.

O *habitus* do jornalista, em relação à dança cênica, está dentro dessa configuração que tene, de forma geral, a valorizar e destacar obras artísticas, mais comerciais de outras cidades ou até mesmo de outros países, em comparação com

a produção artística local, por seu caráter de notícia. A configuração do campo sempre se atualiza, não é estática, porém, tende a reproduzir certas formas de atuação entre os agentes envolvidos.

No Quadro 1, apresentado abaixo, esquematizam-se alguns pontos teóricos observados até aqui, levando em consideração principalmente a proposta teórica de Pierre Bourdieu.

É importante ressaltar que os conceitos do Quadro 1 foram elaborados com base no recorte deste estudo a fim de resumir alguns dos principais pontos explanados até aqui. O contexto da dança em Porto Alegre também é relevante neste trabalho, conforme reflexão que fazemos a seguir.

Quadro 1 - Quadro de referenciais teóricos

	Campo da Dança	Campo jornalístico
Meio de comunicação	O corpo do bailarino, a coreografia	Jornal
Agentes do campo	Bailarinos, coreógrafos, diretores, produtores cultural e outros	Jornalistas: fotógrafos, editores, diagramadores, redatores e outros.
Capital simbólico	Produção artística: relacionada aos agentes do próprio campo	Credibilidade-legitimidade: vinculada à produção de outros campos como o artístico, o político ou econômico -
Capital cultural incorporado	Formação geral do bailarino ou do coreógrafo, domínio de várias técnicas corporais (ballet, capoeira, circo, mimo, pilates, viewpoints e outras)	Formação geral do jornalista: leituras, viagens, vivência como espectador, conhecimento de outras culturas, domínio de idiomas.
Capital cultural objetivado, definido em referência ao capital incorporado - materialidade do capital incorporado	Coreografia, movimentação corporal, vídeos, programas de espetáculo, matérias de jornal e outros	Texto jornalístico: livros escritos, palestras, entrevistas concedidas, opinião, crítica, premiações
Capital cultural institucionalizado - instituições de ensino	Diploma em dança ou áreas afins; aprendizado em academias ou grupos de dança	Diploma de curso superior
Habitus	Desenvolvimento de trabalhos independentes, de acordo com financiamentos públicos ou privados, preservação do capital corporal	Busca através de critérios de noticiabilidade
Dimensão simbólica	Relacionada ao acontecimento teatral	Relacionada à produção e a recepção de informações
Práticas dominantes	Dominância de práticas artísticas, predominância de estéticas	Manutenção da hegemonia de produção artísticas: eventos culturais, atrações internacionais ou personalidades

Fonte: Elaboração da autora a partir de referencial teórico da pesquisa.

1.4 DANÇA EM PORTO ALEGRE, JORNALISMO E PÓS-MODERNIDADE

Nesta pesquisa, buscou-se contemplar a interdisciplinaridade para pensar a dança através das matérias publicadas no jornal. Foi necessário levantar alguns pontos, ainda que de forma genérica, que atravessam o tema da dança, de forma direta ou indireta: o contexto da dança em Porto Alegre, a criação artística e a pós-modernidade e o jornalismo cultural.

Quanto ao contexto da dança em Porto Alegre, pode-se dizer que seu ofício não está constituído, de forma significativa, como atividade profissional. Em termos de índices de relações sociais, conta apenas com um número restrito de profissionais. De acordo com a fonte RAIS (Relação Anual de Relações Sociais)⁷, do Ministério de Trabalho e Emprego, ao todo no Brasil, no ano de 2006, o total de bailarinos com carteira assinada era de 2.495 (dois mil quatrocentos e noventa e cinco) e, na cidade de Porto Alegre o número era de 28 (vinte e oito). Assim, existe um número pouco significativo de profissionais de dança em relação ao restante do país, no qual os números mais representativos foram encontrados nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, que, juntas, somam 1017 profissionais de dança, com contrato de trabalho estável assinado.

Segundo Tomazzoni (2011), a produção de dança em Porto Alegre é pluralizada, com atuação de cerca de setenta grupos de diferentes estilos de dança que atuam na cidade. De acordo com Dantas, mesmo que não haja uma tradição de grupos e companhias estáveis, isso não quer dizer “que os trabalhos se percam irremediavelmente, pois continuam existindo nos corpos dos bailarinos e na memória dos coreógrafos e são, algumas vezes, revisitados por eles em outras criações” (DANTAS, 1999, p. 54).

A história da dança em Porto Alegre se mantém na própria atividade artística, ainda que grupos deixem de existir e bailarinos constituam outros grupos de dança. A memória da dança permanece nos corpos e também nos registros deixados pela obra cênica (desde programas, matérias de jornais e DVDs).

Tomazzoni, em entrevista concedida ao jornal Zero Hora, como coordenador de dança do município e diretor-geral da Companhia Municipal de Dança de Porto

⁷ Com o seguinte critério de busca: subgrupo família ocupacional, código 2628: “artista da dança exceto dança popular e tradicional”. Agradeço ao sociólogo Pedro Robertt por essa informação.

Alegre, criada em 2014, retoma o aspecto múltiplo da criação artística na cidade e fala da importância de uma companhia subvencionada pelo poder público:

Temos uma cena independente maravilhosa, mas a remuneração dos profissionais é por apresentação e o ofício da dança ainda é visto como hobby. Quando o poder público assume uma companhia, reconhece e valoriza a atividade artística enquanto profissão (PIFFERO, 2014).

Essa questão da profissionalização é pouco abordada tanto pelos artistas como pelos profissionais da comunicação, pois não é o foco principal quando se trata de falar sobre a dança cênica no caderno cultural, faz parte dos bastidores do universo das artes, mas de certa forma, influencia a abordagem jornalística.

A multiplicidade da criação artística citada acima, nos convida a refletir sobre a pós-modernidade para pensar o seu contexto hoje, em contraponto à ideia de modernidade. Bastante controverso entre autores, o tema da pós-modernidade considera questões como a fragmentação, a multiplicidade, as conexões entre o global e o local como pontos relevantes para pensar a contemporaneidade.

De acordo com Kumar, a maioria dos autores que tratam do tema pós-modernidade “afirma que as sociedades contemporâneas demonstram um novo ou reforçado grau de fragmentação, pluralismo e individualismo” (KUMAR, 1997, p. 132). Ainda, segundo o autor, “a vida política, econômica e cultural é agora muito influenciada por fatos que ocorrem no nível global” (1997, p.132).

Na área das artes isso se torna visível na questão da criação, onde recursos e linguagens são compartilhados por grupos de dança em várias partes do planeta, utilizando-se de diferentes técnicas corporais. Assim, também é possível constatar essa diversidade compartilhada na escolha de temas, que vão desde abordagens de questões prementes como o meio ambiente até o cruzamento de referências culturais onde aparecem diluídas as fronteiras entre o que é local ou global.

A territorialidade e a supraterritorialidade, conforme definida por Dubatti, transparece aqui ao refletirmos sobre as possíveis abordagens na criação cênica, onde os itinerários assumem outros mapas que já não tem ligação direta com o local ou uma geografia específica. Está é a abordagem que a pesquisa buscou analisar quando da leitura e interpretação do material selecionado.

Para Bauman (1998), a produção artística na pós-modernidade, ou modernidade líquida, é múltipla em estilos e gêneros, ao contrário do pensamento

moderno, onde havia uma contestação ou uma diferenciação na criação artística em relação aos criadores anteriores.

Na pós-modernidade existe um convívio diverso de estilos e produções artísticas. A reflexão de Bauman sobre a impossibilidade da vanguarda, dentro do contexto pós-moderno, vem ao encontro do pluralismo encontrado no cenário contemporâneo de dança em Porto Alegre:

As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar, mas se juntar às outras, procurando algum espaço para se mover por elas próprias no palco artístico notoriamente superlotado (BAUMAN, 1998, p. 127).

O palco artístico superlotado refere-se às possibilidades de criação na contemporaneidade. Silva, ao explicar sobre os anos noventa, traz à tona relevantes aspectos que seguem presentes na cena contemporânea:

Podemos caracterizar os anos noventa, a princípio, como a década da pluralidade e da não negação da dança. Estilos tão dessemelhantes como o balé clássico, a dança moderna, a experimentação pós-moderna, o butoh, a dança-teatro, o teatro coreográfico e o teatro físico produziram inúmeros espetáculos, os mais diversos possíveis. (SILVA, 2005, p. 128)

O contexto cultural da cidade Porto Alegre leva em consideração todo movimento artístico que se expressa na cidade, não só de produção de grupos locais, mas também de eventos e criação de grupos de outros estados e também de criações internacionais. Nele é possível encontrar pluralidade de expressões que vão desde grandes produções até obras mais alternativas, abarcando nesse universo amadores e profissionais, e considerando a multiplicidade de criação que leva em conta a utilização de diferentes linguagens cênicas e diversos recursos visuais.

Isso acarreta também uma múltipla formação do bailarino, que alia diferentes técnicas corporais para realizar um obra cênica. Para Lima (2008, p. 170):

Dessa perda de linhagens e da dispersão das referências da modernidade da dança, nasce um bailarino que não se forma mais por meio de um aprendizado de uma técnica de referência, mas da pulverização de saberes e da assimilação de uma “cultura coreográfica”.

A arte nesse panorama adquire um papel ambíguo: ao mesmo tempo em que é uma fonte criadora e mobilizadora de sentidos para o público, ela conserva a

situação já existente. Para Gil (2011), “a cultura e, em especial, a arte, assume um papel ambíguo; sustenta os desejos de liberdade e felicidade e, projetando uma esfera de ilusão, conserva o estabelecido”.

Outra questão relevante a ser colocada, dentro do contexto da dança e mídia impressa, é a definição de jornalismo cultural na atualidade, uma vez que nessa área são divulgadas a maioria das informações sobre dança. Conforme constata Coelho (2006, p. 348), o jornalismo cultural “padece de problemas de conteúdo, de forma, e de dimensões éticas”.

Coelho discorre sobre questões pertinentes debatidas em palestras e mesas-redondas sobre o jornalismo cultural, tais como o reduzido espaço para a crítica, a multiplicidade de assuntos a serem divulgados, a busca para transcender o subjetivismo e o arbítrio individual do jornalista, junto com “a correspondente tendência a ‘hiperobjetividade’ das estatísticas, muitas vezes acompanhada de uma excessiva submissão ao gosto do público, ou à pura linguagem de marketing cultural” (COELHO, 2006, p. 348).

Piza (2004) também aborda três aspectos que determinam a atuação do jornalista cultural: excessivo atrelamento à agenda; tamanho e qualidade dos textos; e marginalização da crítica, a qual aparece de forma secundária. No caso do jornal Zero Hora, em 2011, é possível encontrar duas críticas de dança associadas ao evento Porto Alegre em Cena desse mesmo ano.

A dança, como manifestação artística, busca um contato com o público para estabelecer sua condição de acontecimento, que é o convívio, através dos veículos de comunicação. Estes necessitam incorporar informações diversas, inclusive das artes cênicas para estabelecer-se como veículos de informação, porém, o critério de publicação da notícia está vinculado ao que pode atrair o leitor para um público amplo.

Quando pensamos na mídia impressa, o fazer artístico, que envolve todo o processo criativo da arte, tende a apresentar-se reduzido ao resultado final de uma criação: o espetáculo, a obra cênica pronta para ser vista e compartilhada pelo público. Surge aqui uma série de questionamentos, tais como a forma em que a criação artística, com enfoque na expressão da dança, atravessa o campo da comunicação; a possibilidade de transcendência do campo artístico ao campo midiático; e a relação efetiva entre o campo das artes cênicas e o campo da comunicação.

Tudo isso dentro de uma diversidade artística que considera criações de âmbitos locais, nacionais e internacionais, itinerários da dança, que transcendem fronteiras entre o global e o local; ou dentro de uma abordagem de Dubatti: territorialidade, supraterritorialidade e cartografia. Ao traçar mapas artísticos diferente das fronteiras político-geográficas, considerando a multiplicidade artística, busquei um olhar diferente acerca de um tema já visitado por outros pesquisadores.

2 PROCEDIMENTOS DE PESQUISA

Neste capítulo, apresentam-se os principais aspectos metodológicos da pesquisa. Assim, observam-se aspectos metodológicos gerais e fases da análise de conteúdo junto com a aplicação da técnica no material coletado.

2.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS GERAIS

O enfoque da pesquisa centrou-se nas relações entre dança e comunicação, na mídia impressa, através da análise de notícias e informações veiculadas no período de janeiro a dezembro de 2011, no Segundo Caderno e TV+Show do jornal Zero Hora. A escolha desse veículo de comunicação deveu-se à representatividade do jornal, em relação à mídia impressa, à facilidade de acesso e de busca de informações, e ao acesso de um público diversificado.

O período definido para coleta de material, considerando todo o ano de 2011, esteve relacionado com o calendário de eventos culturais da cidade (também chamada de agenda cultural). As atividades culturais da cidade seguem o calendário de alguns eventos pré-agendados, que tendem a se repetir anualmente, tais como Dança Verão, Porto Verão Alegre, Dia Internacional da Dança e Porto Alegre em Cena, bem como, a disponibilidade de ocupação de teatros, oferecida por editais, onde já se apresentam períodos definidos para cada modalidade artística (dança, teatro, música e outras).

A agenda cultural pauta, em boa medida, as informações a serem publicadas, direcionando a divulgação de conteúdo. Por esse motivo, ao escolher um ano completo para análise (o de 2011) foi possível contemplar, ainda que fosse um recorte temporal restrito, parte considerável de atividades culturais que efetivamente acontecem em Porto Alegre.

A pesquisa buscou dar enfoque ao período de um ano para aprofundar na análise dos textos coletados. A opção foi pelo ano de 2011, mas também poderiam ter sido escolhidos os anos de 2010 ou 2012, por exemplo, de modo que não há uma razão específica pela escolha do ano de 2011, mas sim uma preocupação em coletar o material de dança pelo período de um ano, o que implica considerar todo calendário cultural que acontece nesse intervalo. Ainda, como objeto de estudo

foram considerados não apenas os eventos pré-agendados, mas também todas as obras de dança cênica divulgadas no jornal dentro do mesmo período.

A escolha do jornal Zero Hora⁸ fica justificada pelo fato de estar entre os dez periódicos diários de maior circulação do país, tendo apresentado um volume de 183 mil exemplares em 2009 e de 184 mil exemplares no ano de 2010, além de ser considerado o jornal de maior circulação no estado do Rio Grande do Sul (HAUBRICH, 2011). Deve-se ressaltar também que, de acordo com uma pesquisa realizada pelo Instituto Ipsos Marplan (ADMINISTRADORES..., 2009) sobre leitores de jornais em todo país no ano de 2010, Porto Alegre era a capital que mais lia jornal, embora não tenha sido possível conhecer os dados referentes ao número de leitores específicos do jornal Zero Hora. Contudo, sendo o jornal de circulação maior da cidade, pode-se cogitar que os dados do Instituto Ipsos Marplan estão relacionados com a leitura do mesmo, em certa medida.

É importante levar em consideração o público que é atingido pelos cadernos culturais. De acordo com pesquisa realizada pelo Ministério da Cultura em 2007, é possível verificar dados esclarecedores sobre a relação de classes sociais, a frequência a teatros e o percentual de pessoas que consultam os cadernos culturais: 56% das classes A e B não assistem a peças de teatro, seguidos por 81% da classe C e 92% das classes D e E. O contato com a cobertura jornalística cultural está reservado a um público restrito: 49% das classes A e B nunca leem ou consultam jornais e revistas, seguidos por 62% da classe C e 75% das classes D e E (GOLIN; CARDOSO, 2009, p. 6).

Conforme ainda esses autores, baseados em Gadini (2003):

Os cadernos culturais diários não surgiram de uma hora para outra e registra-se seu aparecimento já na década de 1950. O modelo dos

⁸ O jornal Zero Hora inicia sua trajetória em maio de 1964, após a compra da edição do jornal Última Hora, de Samuel Wainer, pelo jornalista e empresário Ary Carvalho, que também adquiriu equipamentos e buscou manter um número significativo dos jornalistas contratados pelo jornal Última Hora. Após a compra do terreno da avenida Ipiranga, o empresário ficou endividado e propôs sociedade ao amigo Maurício Sirotsky Sobrinho, adquirindo na época 50% do valor do empreendimento. Em 1970, após dificuldades financeiras de levar adiante o jornal, Ary Carvalho vendeu sua parte ao Grupo Rede Brasil Sul (RBS) que também tinha como fundador Maurício Sirotsky Sobrinho. De acordo com Lohmann (2011). Em 1975, a partir de mudanças feitas na linha editorial do jornal, Zero Hora assume a liderança de vendas no estado. Nos anos 80 e 90, do século passado, segundo Salmória (2007, p.49), seguindo tendências dos principais jornais do centro do país de ampliação de editoriais especiais, Zero Hora lança os cadernos Vida, Campo e Lavoura, Viagem e Cultura. Em 2007 foi criado o sitio da internet zerohora.com, com atualização 24 horas por dia. Atualmente a versão impressa conta com 23 (vinte e três) cadernos. Fonte: Elaboração da autora com base em pesquisa bibliográfica: Lohmann (2011) e Salmoria (2007).

”segundos cadernos“, no entanto, consolidou-se na década de 1980, quando a grande maioria dos jornais de médio e grande porte passou a circular com um encarte diário de cultura (GOLIN E CARDOSO, 2009, p. 5).

Para este estudo, optou-se por concentrar os procedimentos de pesquisa nos cadernos que apresentam perfil mais relacionado com o tema pesquisado, isto é, o Segundo Caderno e TV + Show. O Segundo Caderno trata de informações relacionadas à cultura e entretenimento, tais como cinema, teatro, dança, música, horóscopo, programação de TV, resumos de novelas, entrevistas, eventos culturais e outros. Além disso, tem circulação de segunda-feira aos sábados. Aos domingos, parte das informações que são veiculadas no Segundo Caderno é publicada através do Caderno TV + Show.

A linha temática para delineamento da pesquisa foi a dança cênica, considerando, para seleção, análise e interpretação, matérias de divulgação de espetáculos e de performances, mostras de dança, festivais, eventos com atividades relacionadas à dança artística e projetos culturais, de cunho local/regional, nacional ou internacional. Além disso, transitou-se pelos seguintes gêneros jornalísticos: notícia, nota, reportagem, entrevista, opinião e artigo.

Foram selecionadas todas as notícias sobre dança artística veiculadas no período de análise determinado (ano de 2011), visando captar como a dança cênica aparecia, como ela estava inserida no contexto das notícias e informações difundidas. A partir disso, buscou-se identificar como era percebida a dança artística no veículo de comunicação Jornal Zero Hora.

A referência teórica para análise, conforme já dito anteriormente, teve por base os conceitos de Jorge Dubatti e de Pierre Bourdieu. Outros autores também foram mobilizados para auxiliar na nossa análise da informação coletada, tais como Bauman e Sorignet.

A metodologia adotada para a organização dos textos foi a análise de conteúdo. Para Bardin (2011, p 37), a análise de conteúdo é um “conjunto de técnicas de análise das comunicações” e sua aplicação é vasta e adaptável, uma vez que pode ser utilizada em várias áreas de estudos como a psicologia, a comunicação, a política e as artes. Ainda, de acordo com Richardson (2008, p.230), a análise de conteúdo trabalha sobre as mensagens:

Qualquer análise de conteúdo, visa, não o estudo da língua ou da linguagem, mas sim a determinação mais ou menos parcial do que

chamaremos as condições de produção dos textos, que são seu objeto. O que tentamos caracterizar são estas condições de produção e não os próprios textos. O conjunto das condições de produção constitui o campo das determinações dos textos. (MOSCOVICI apud BARDIN, 2011, p. 46).

Assim, neste trabalho, o conteúdo analisado sobre a dança cênica, que envolve todas as atividades divulgadas no jornal, de caráter jornalístico, visou o estudo das condições de produção de texto, identificando como a dança aparecia configurada, nos textos jornalísticos sob exame. O conjunto das condições de produção, que envolve as relações entre jornalistas, leitores, artistas, corrobora para a elaboração dos textos jornalísticos sobre dança cênica.

Para Bardin (2011, p. 47), a análise de conteúdo procura estabelecer uma correspondência “entre as estruturas semânticas ou lingüísticas e as estruturas psicológicas ou sociológicas (por exemplo, condutas, ideologias e atitudes) dos enunciados”. A análise de conteúdo, segundo a autora, fundamenta-se na articulação entre textos (descritos e analisados) e “os fatores que determinaram estas características”, podendo ser dedutiva ou inferencial.

A análise de conteúdo contribui para compreensão dos aspectos sociais que envolvem as interações entre indivíduos, sendo um dos instrumentos relevantes para a abordagem das artes e do conjunto das ciências humanas:

o estudo dos símbolos e das características de comunicação é básico para compreender o homem, sua história, seu pensamento, sua arte e suas instituições. Portanto, a análise de conteúdo é um tema central para todas as ciências humanas e com o transcurso do tempo tem-se transformado em um instrumento importante para o estudo entre os indivíduos (RICHARDSON, 2008, p. 222).

A análise do conteúdo de jornais, nesta pesquisa, contempla uma abordagem quantitativa e qualitativa. A abordagem quantitativa está presente desde as primeiras leituras até a organização do material. Ao percorrer os textos dos jornais, uma parte de ordenação mental decorre da leitura quantitativa: observa-se a frequência que um espetáculo é divulgado, o tamanho do espaço disponibilizado para determinada estreia artística, a ausência de matérias relacionadas ao tema, ou a percepção de uma mesma informação em mais de uma seção do jornal. Os dados quantitativos expressam a presença ou ausência da dança cênica no jornal.

A abordagem qualitativa consistiu, dentro das matérias do jornal Zero Hora, em fazer uma leitura aprofundada dos textos coletados, com base no referencial

teórico. Assim, a leitura das matérias buscou identificar e refletir sobre a disposição da dança cênica no jornal, determinando as aproximações dos textos com o campo das artes ou com o campo da comunicação.

O desafio foi utilizar as ferramentas adequadas, sabendo dosar o lado de bailarina com o de investigadora, deixar o texto falar por si mesmo, como um leitor que desconhece o que está sendo informado. É buscar o estranhamento daquilo que é familiar, para então buscar uma leitura que perpassa o universo jornalístico, apoiada nos referências teóricos vistos anteriormente, e por mais autores quando as análises suscitaram outras reflexões. Contudo, tudo isso não deixou de representar um certo paradoxo, pois, ao mesmo tempo em que se perseguia esse estranhamento, tratava-se de trazer a experiência da bailarina, pois era a partir dela que consegui elucidar os dados que a pesquisa começava a apresentar.

Para organização da análise de conteúdo, seguiram-se as fases indicadas por Bardin (2011, 126): “1) pré-análise; 2) exploração do material e 3) tratamento dos resultados, inferência e interpretação”. Na prática, no entanto, essa proposta, não foi utilizada de forma tão esquemática, pois cada etapa requer um fluxo contínuo, um *feedback* constante, uma retroalimentação que se desenvolve sem divisões temporais rigorosas. A seguir, apresenta-se um esquema das etapas da pesquisa, conforme organização delimitada pela autora francesa, a fim de explicitar os procedimentos metodológicos adotados.

2.2 ANÁLISE DE CONTEÚDO: PRÉ-ANÁLISE

Na pré-análise foram considerados elementos básicos essenciais para o desenvolvimento da pesquisa: a eleição por um tema, a dança cênica; a escolha de um veículo de mídia impressa, o jornal Zero Hora, e a posterior formulação de hipóteses criadas a partir da presença de determinados indicadores.

Essa primeira etapa teve como principal função a organização do material, ainda que de forma ampla, a fim de direcionar as linhas gerais da pesquisa. Envolveu cinco momentos, conforme orientação de Bardin (2011, p.126): a leitura flutuante, a escolha dos documentos, a formulação das hipóteses e dos objetivos, a referência dos índices e elaboração de indicadores e a preparação do material:

a) *A leitura flutuante*: nessa primeira fase foi realizado o primeiro contato com as informações sobre dança cênica no jornal Zero Hora, isto é, em que seções é mais comum constatar notícias sobre dança; que aspectos são mais enfatizados (estreia de espetáculo, o tema de uma obra coreográfica, ou o “currículo” do profissional); espaço disponibilizado no jornal (capa, página interna, meia página, notas em variadas seções) e outros. Todos esses elementos foram observados sem pretensões de organizações técnicas de análise, mas como contribuição para o direcionamento dos passos posteriores a serem seguidos.

b) *A escolha dos documentos*: A partir da leitura flutuante foi possível constatar que há predominância de notícias e informações sobre dança cênica no Segundo Caderno e TV+Show, parte direcionada ao entretenimento, que abrange informações sobre cinema, shows, eventos, horóscopo, palavras cruzadas, quadrinhos e outros. Optei, então, conforme já afirmado anteriormente, por concentrar a pesquisa nesse caderno, que tem sua circulação de segunda a sábado, e no Caderno TV+Show que é o seu correspondente no domingo. Este último, tem um perfil diferenciado do primeiro, visto que contempla mais informações referentes à televisão, apresenta a parte de programação cultural da cidade e a agenda de eventos e espetáculos, trazendo informações sobre dança cênica publicadas no domingo.

Dentro do Segundo Caderno e do TV+Show foram, então, observadas as regras enumeradas por Bardin: exaustividade, representatividade, homogeneidade e pertinência para estabelecer de forma clara a base de textos a ser considerada para pesquisa:

- *Exaustividade*: após a definição do Segundo Caderno do jornal Zero Hora como base para pesquisa, levamos em consideração todas as informações referentes à dança cênica veiculada nessa mídia impressa com caráter jornalístico e informativo, excluindo da análise anúncios promocionais de espetáculos ou divulgações publicitárias de grupos ou companhias de dança. Os dados sobre dança cênica foram buscados independentemente de seu destaque na publicação do jornal, a fim de esgotar as possibilidades de informações sobre o tema.

- *Representatividade*: o período de um ano, estabelecido nessa pesquisa, contempla a agenda cultural da cidade, que possui eventos pré-agendados durante o ano, de caráter local, como a Mostra de Dança Verão ou de cunho local, nacional e internacional, como o Porto Alegre em Cena. Pode-se considerar que esse período abarca a agenda cultural da cidade, sendo representativo dentro da questão de proposta dessa pesquisa que era estudar como a dança cênica apresenta-se, no período determinado, nos Segundo Caderno e TV+Show do jornal Zero Hora.
- *Homogeneidade*: está delineada a partir das informações sobre dança cênica dentro do Segundo Caderno e TV+Show. Esse é o ponto inicial para estabelecer um critério norteador de toda a análise de material realizada posteriormente, possibilitando comparar acontecimentos ou relacionar com outras variáveis.
- *Pertinência*: os textos corresponderam ao objetivo da pesquisa que foi o de observar e analisar como a dança estava configurada dentro da ótica midiática.

c) *A formulação das hipóteses e dos objetivos*: o principal objetivo deste trabalho foi descortinar como se situa o conceito de dança cênica no campo jornalístico. A formulação de hipóteses não foi construída antecipadamente, e sim durante o processo de leitura, coleta e organização dos textos. Nesse sentido, a pesquisa teve um caráter eminentemente indutivo.

d) *A referenciação dos índices e a elaboração de indicadores*: segundo Bardin (2011, p. 131), “o índice pode ser a menção explícita de um tema numa mensagem”. No caso deste trabalho, o principal índice foi a *dança cênica* como atividade artística. Dentro do jornal, foram as notícias que tiveram como indicador uma obra coreográfica: divulgação de apresentação de espetáculo, entrevista com algum bailarino/diretor, opinião de um jornalista e todas as informações que estabeleceram uma relação com a atividade da dança como expressão artística que envolva artistas, público e obra coreográfica. Após a definição do índice, foram elaborados os indicadores, os quais foram determinados por recortes do texto, em formato de categorias para análise dos dados. Buscando descortinar a configuração

da dança nesse veículo de mídia impressa, a estratégia utilizada foi tentar diminuir os efeitos dos discursos que circundam o tema e que estão presentes em todos os campos, inclusive na trajetória da autora. O desafio então, da pesquisadora e também bailarina, como colocado acima, foi justamente fazer possíveis recortes de leituras de textos jornalísticos com um estranhamento sobre o tema, como se a dança cênica fosse um assunto distante e pouco conhecido da autora. Foi um exercício que exigiu desprendimento e provocou contradição (pois também era necessário colocar a experiência de bailarina para dar vida à interpretação). Assim, procedi a construção de indicadores, criados com base na parte teórica do estudo que atuaram como categorias para o desenvolvimento da pesquisa. A seguir enumeramos as principais categorias:

- **grupos/companhias**: inclui todos os grupos e companhias de dança que tiveram alguma divulgação de seus trabalhos, relativa à apresentação de uma ou mais obras coreográficas,
- **Local/Regional, Nacional e Internacional**: esse subgrupo é uma subdivisão do primeiro, uma vez que especifica a questão da sede geográfica de cada grupo/companhia, com o objetivo de tentar traçar possíveis mapas de atuação de artistas;
- **temática**: registro de passagens em que aparece a temática do espetáculo na divulgação da obra coreográfica, visando constatar a predominância de determinados temas em relação a outros e de que maneira esses temas foram divulgados;
- **arquivoética**: verificação de arquivoéticas, em termos de quais estavam mais presentes no período da pesquisa: dança teatro, dança contemporânea, balé, tango, dança de rua, jazz, sapateado, dança do ventre, dança espanhola, entre outras;
- **capital**: formas de manifestação do capital cultural nas três possibilidades apresentadas por Bourdieu: incorporado, objetivado e institucionalizado;
- **profissão/ bailarino(s)/bailarina(s)**: trechos onde foi possível identificar a dança como atividade profissional e as relações existentes entre os próprios artistas e dos artistas com os profissionais da mídia impressa.

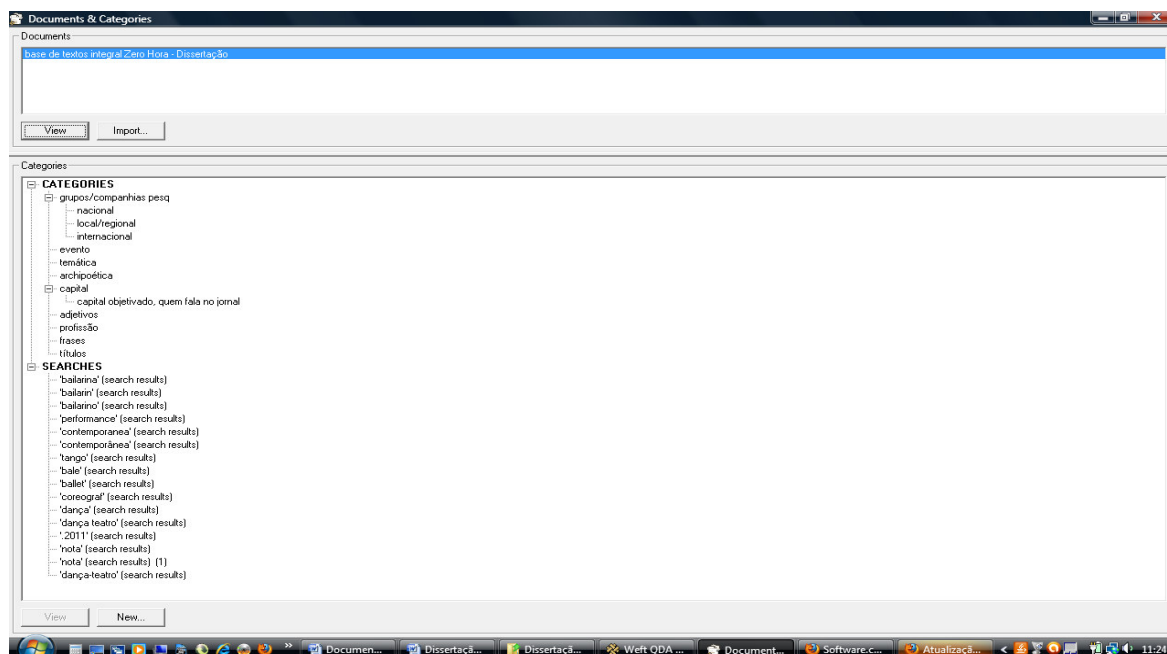
A preparação do material: esta preparação foi efetuada, em um primeiro momento, após uma leitura feita diretamente no próprio jornal impresso, observando todas as informações sobre dança cênica abordadas, e outra leitura, feita através do sistema de busca da versão digital do jornal Zero Hora pela internet, pela pesquisa da palavra “dan*” (não foi possível realizar no sistema a busca pela palavra “dança”, então utilizamos o fragmento “dan*” para realizar a pesquisa). A opção de fazer a busca da palavra pela versão digital decorreu da possibilidade de garantir a eficácia da pesquisa, uma vez que fazendo uma pesquisa manual-visual existiria o fator de risco de perda de alguma informação.

Em um segundo momento, foi realizada a transcrição de todas as notícias sobre dança cênica, veiculadas no jornal Zero Hora, para um arquivo único em formato pdf, de modo a incluir todo o conteúdo pesquisado na base de dados de um *software* livre de análise quantitativa e qualitativa: o Weft QDA. Este programa foi utilizado em função das possibilidades de cruzamentos entre categorias e, conseqüentemente, suas possibilidades de análises.

2.3 ANÁLISE DE CONTEÚDO - EXPLORAÇÃO DO MATERIAL

A exploração do material consiste na aplicação prática das etapas anteriores acima elencadas. A transcrição das matérias de jornais, conforme explicitado anteriormente, seguiu também uma classificação por data, tipo da matéria (nota, capa, notícia), seção localizada no jornal (contracapa, agenda cultural, roteiro e outros) e título da matéria a fim de facilitar o levantamento de dados para análise. Assim, após a transcrição de todas as informações do jornal, passamos ao levantamento das categorias, estabelecidas anteriormente, no programa Weft QDA: grupos/companhias, temática, arquiopoética, capital e profissão - bailarino/bailarina. Na Figura 1, apresentada a seguir, reproduzo as categorias que são apresentadas pelo software Weft QDA.

Figura 1 - Imagem das categorias da pesquisa no programa Weft QDA



Fonte: Elaboração da autora a partir de categorias de pesquisa utilizando programa Weft QDA.

A seguir, elaboramos uma descrição de cada uma das categorias.

Categoria companhia/grupos: levantamento dos grupos e das companhias citadas nas matérias de jornais, incluindo a programação da agenda cultural e roteiros. Após o primeiro levantamento, realizamos subdivisão em 3 categorias: local (considera os grupos e companhias do estado do Rio Grande do Sul), nacional (grupos de outros de estados) e internacional (grupos fora do Brasil). Nessa etapa, foram considerados os grupos e companhias citados em todas as matérias de jornais, incluindo desde espetáculos apresentados em Porto Alegre até citações como referências a outros grupos, conforme pode ser notado no quadro 3, a seguir.

Quanto à *categoria temática*, foi realizado o levantamento de temas abordados nas criações de obras coreográficas, quais as questões mais presentes na criação cênica, que assuntos despertaram maior interesse por parte dos artistas como manifestação cênica.

A *categoria arqui-poética* também foi objeto de levantamento de dados na divulgação de espetáculos de dança: ballet, dança-teatro, dança contemporânea, tango, performance, *hip hop*, *street dance*, flamenco, dança do ventre, foram alguns deles.

Em relação ao *conceito de capital* como *categoria* de análise, foi possível extrair de frases de jornalistas e de declarações dos próprios artistas, indicativos de capital objetivado e capital institucional.

A *categoria profissão/bailarino/bailarina* foi enfocada a partir das palavras bailarino(a), coreógrafo(a) e diretor(a), buscando elementos para compreender de que forma aparece no texto a configuração da atividade artística no país.

Para complementar a análise do material coletado, foi realizada entrevista com o jornalista responsável pelo setor de artes cênicas da Zero Hora, Fabio Prickladnicki. A seguir, o tratamento dos dados e interpretação.

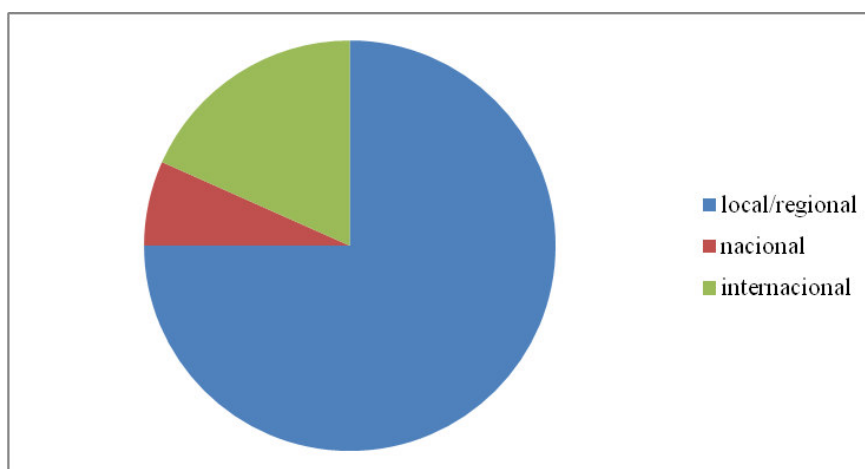
3 TRATAMENTO DOS RESULTADOS E INTERPRETAÇÃO

O tratamento dos resultados implicou na análise de cada categoria elencada: grupos/companhias, temática, arquiopoética, capital, profissão/bailarino/bailarina.

3.1 GRUPOS E COMPANHIAS

No decorrer do ano de 2011, sessenta grupos e companhias foram citados nos textos jornalísticos. A grande maioria possui característica local, ou seja, textos sobre a produção artística da cidade de Porto Alegre e também do interior do Rio Grande do Sul. No gráfico abaixo é possível visualizar essa proporção: local/regional (75%), nacional (4,67%) e internacional (18,33%).

Gráfico1- Grupos e Companhias presentes no jornal em 2011



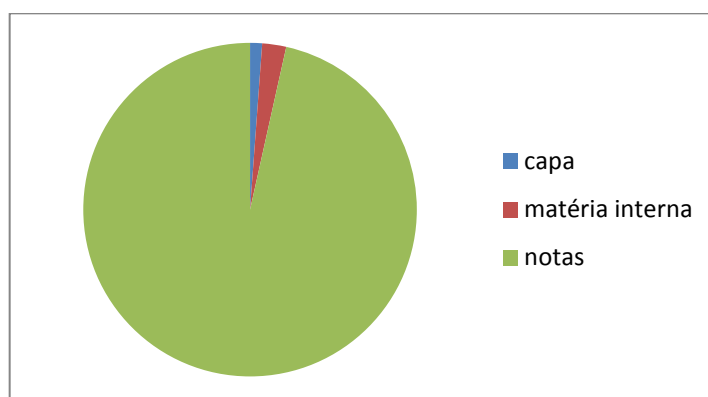
Nessa categoria, foram consideradas todos os grupos e companhias citados nas informações jornalísticas, desde textos sobre uma obra até quando uma companhia é citada como referencial artístico ou de estudo. No Quadro 2, são elencados os grupos e companhias encontrados no material coletado:

Quadro 2 - Grupos e Companhias citados no Jornal Zero Hora, no ano de 2011 no Segundo Caderno e TV+Show

Local/regional	Laboratório da Dança, Escola Aline Rosa, Studio Paulo Pinheiro, Ânima Companhia de Dança, Restinga Crews, Porto Alegre Companhia de Dança (citação), Companhia de Dança Geda, Grupo Folclórico Palestino Terra, Tablado Andaluz, Meme, Mara Noschang, Grupo Experimental de Dança da Cidade, Eduardo Severino Companhia de Dança, Cadica Companhia de Dança, Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul, Terpsí Teatro de Dança, Grupo Baila Cassino, Território da Dança, Grupo Gaia, Companhia Maktub, Companhia Municipal de Dança de São Leopoldo, Grupo Serei-as, Ânima Companhia de Dança, Grupo Andanças, Companhia de Dança Edson Garcia, Escola de Ballet Vera Bublitz, Grupo Buteco, Ballet da UFRGS, Troupe Xipô, Grupo Alma Cigana, Ballet Concerto, Tablado Andaluz, Muovere Companhia de Dança, Grupo Kadima, Escola de Dança Moderna, Athletica Companhia de Dança, Stravagance, Fluxo Urbano, Alpha Company, New Scholl Dreams, Cauan Feversani, Maria Cristina Futuro, Balaio das Artes, Cooperativa da Dança, Expressão Cultural e Studio Suzana D'vila.
Nacional	Companhia Jovem do Bolshoi de Joinville, Grupo Gestus, Companhia de Dança Palácio das Artes de Medina e Companhia de Dança Deborah Colker.
Internacional	SITI Company de Anne Borgart (citação), Marck Sieczkarek Dance Company (citação), Katakò Athletic Dance Theatre, Tanztheater Wuppertal, Pilobolus Dance Theatre, Celtic Legends, Companhia Antonio Gades, Jofrey (citação), Pacific Northwest Ballet (citação), Ballet Bolshoi de Moscou (citação) e Les Ballets C de la B.

Fonte: Elaborado pela autora com base na coleta de dados do jornal Zero Hora, ano 2011.

Esses grupos e companhias estão inseridos nas 344 referências encontradas sobre dança cênica no período de 2011, abrangendo notas, textos informativos, entrevistas e matérias de capa. De todas as informações, 12 delas, cerca de 3,5%, receberam espaço relevante no Segundo Caderno, e dessas 12, encontramos: 1 sobre obra cênica de grupo local, 1 de obra cênica de grupo nacional, 7 de obras cênicas de grupos internacionais, 2 sobre eventos - Festival Internacional Dança.Com e Festival Internacional de Tango - e 1 notícia sobre a contratação de uma bailarina brasileira pela Ballet Bolshoi da Rússia.

Gráfico 2 - Capas, matérias internas e notas em 2011

O convite ao convívio, ao compartilhamento da experiência artística está presente, em maior ou menor grau, em 11 dos textos coletados. Há apenas uma matéria que não faz referência ao convite: a notícia sobre a contratação de uma bailarina brasileira pelo Ballet Bolshoi, mas que foi considerada para fins de análise em função de poucas matérias significativas encontradas no período e porque contemplava outras categorias desta pesquisa.

De qualquer forma, é possível verificar que as propostas que envolvem artistas de outros países conquistam espaço mais significativo de divulgação na mídia. Isso se deve ao fato de que uma obra cênica internacional já é notícia por esse motivo, dentro do critério jornalístico. Outros fatores como reconhecimento do trabalho desenvolvido, temática abordada e originalidade da dança a ser compartilhada também contribuem para divulgação de uma obra cênica.

Em entrevista concedida, o jornalista Fabio Prickladnicki, também abordou essa questão ao ser questionado sobre os critérios para disponibilizar espaço no jornal: “Essa é uma decisão muito complexa sempre, mas eu entendo que a gente se pauta pelo critério de relevância”, como, por exemplo, “reconhecimento do grupo”, “trajetória consolidada” ou “coreógrafa ou coreógrafo de destaque”.

Assim, uma obra cênica de outro local do Brasil ou de outro país, nesse sentido, já apresenta, por sua característica, pertinência para conquistar um espaço mais significativo no jornal, aliado a sua proposta artística e trajetória do grupo.

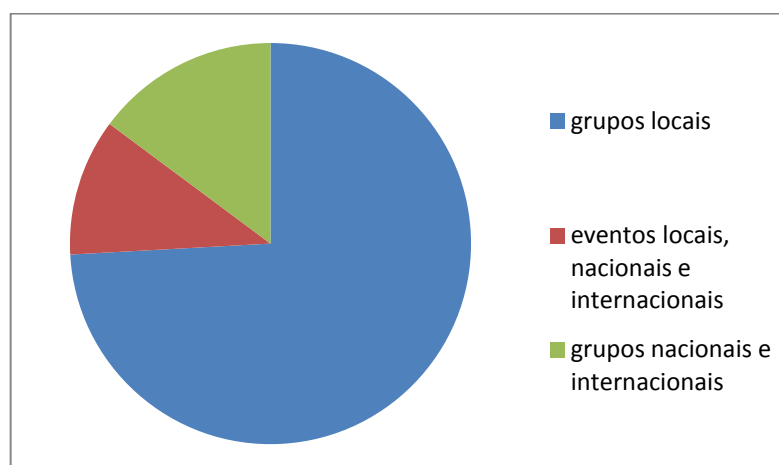
Das 12 matérias encontradas, 10 delas faziam associação à questão internacional: por tratar-se de companhias estrangeiras, eventos de caráter

internacional ou por abordar uma relação artística que envolvem grupos internacionais.

O convite ao convívio, ao compartilhamento de *poíesis*, atravessa o campo jornalístico permeado por seus critérios de noticiabilidade. Dentro deles, as propostas cênicas deixam de ser o único fator para uma maior espaço no jornal; ela vem acompanhada de critérios de relevância, que apresentam relação direta ou indireta com a obra cênica a ser apresentada.

Vale ressaltar que circularam pelo jornal 344 informações sobre dança cênica, de grupos locais/regionais, nacionais e internacionais. Dessas, considerando desde notas até matérias de capa, 14, 8% tratam sobre obras de grupos de outros estados ou de outros países, 11% destacam eventos culturais como o Porto Alegre em Cena e o evento Dança.com que apresentam grupos de caráter local, nacional e internacional, cerca de 74% das informações tratam de grupos locais.

Gráfico 3 - Total de informações sobre dança no jornal: de notas até capas, ano 2011



As notas prevalecem em número como dados sobre dança, mas seu espaço é inversamente proporcional ao conquistado pelas poucas obras cênicas de caráter nacional e internacional, em sua maioria, que transitaram por Porto Alegre no período de 2011.

3.2 TEMÁTICA: AS QUESTÕES DA DANÇA

Na categoria temática foi feito o levantamento de todos os temas abordados nos espetáculos divulgados no Segundo Caderno do jornal Zero Hora. É pertinente ressaltar que grande parte das informações sobre as obras coreográficas não trazem qualquer informação sobre o tema do espetáculo. Em muitos casos, é possível deduzir o tema apenas pelo nome da obra ou pela proposta de mistura de gêneros de dança, ou pela presença de outras áreas das artes como o teatro, a música ou a poesia.

A opção desta autora, para o levantamento das temáticas abordadas nas obras coreográficas, foi buscar obter o posicionamento do leitor que vai obter a informação que está disponível para esclarecimentos. Assim, foi realizado o levantamento de todas as temáticas de obras coreográficas divulgadas no jornal, detendo-se exclusivamente na informação disponibilizada. A escolha foi feita buscando aproximar a leitura de dados do olhar do público em geral, procurando, assim, criar um distanciamento do conhecimento da autora sobre os trabalhos artísticos.

No total, foram encontradas 344 referências sobre obras cênicas, no Segundo Caderno e no TV+Show, do Jornal Zero Hora, em 2011. Esse número totaliza a gama de variedades de divulgação sobre obras coreográficas, que vão desde notas de roteiro no Guia da Semana, notas em colunas, como RSVip, ByNove e Contracapa, até notícias sobre dança e capas do Segundo Caderno. Das 344 informações encontradas, menos da metade, cerca de 147, divulgaram dados sobre temática do espetáculo. Esse número é genérico e não considera as diferenças de destaque dadas pelo jornal. Nessa etapa, foi levado em consideração se existia, na informação divulgada, alguma especificação sobre a temática do espetáculo, que pode ter sido encontrada tanto em uma matéria de capa como em uma nota do roteiro do Guia da Semana.

Nas matérias que não contêm qualquer informação sobre a temática do espetáculo, é comum a presença de dados sobre os gêneros de dança abordados como, por exemplo, “espetáculo de dança judaica”. Em outros casos, apresenta-se a opção de utilizar várias linguagens artísticas como, por exemplo, “espetáculo mistura dança, teatro e poesia”.

Outras matérias, não informam sequer o tipo de dança, sendo divulgado apenas que se trata de um espetáculo de dança ou dados de direção da obra cênica, dos bailarinos ou do grupo, por exemplo, “espetáculo com as bailarinas Viviane Lencina e Renata de Lélis”, ou “espetáculo de dança, direção Eva Schul”, ou “espetáculo da Companhia Municipal de Dança de São Leopoldo”.

O jornal lida com um espaço limitado. Se há mais informações do que espaço para divulgação, dados serão excluídos ou reduzidos no momento da edição. Isso explica, de um lado, as informações pouco desenvolvidas ou esclarecedoras de um espetáculo. De outro lado, há casos de publicação de uma matéria sem as mínimas informações sobre o espetáculo, que nesse caso, são de responsabilidade da pessoa ou equipe que divulga a obra artística. São dois lados, duas razões, que levam a um baixo conhecimento do público-leitor, que pode permanecer com uma escassa informação sobre os espetáculos, seja por cortes jornalísticos ou pelo grau de qualificação daqueles encarregados da divulgação da produção artística. Porém, para análise da temática, foram considerados apenas os dados encontrados, sem adentrar nessas questões de edição das informações.

Dentre os temas das obras coreográficas constatados estão: corpo; cultura; meio ambiente; vida e obra de escritores, músicos, artistas e pensadores; vida e alma humana, incluindo sentimentos dos indivíduos; desenvolvimento de projetos; mistura de gêneros; celebração e comemoração; história e literatura; reunião de várias obras e outros. É importante ressaltar que o levantamento feito, a seguir, diz respeito à frequência com que determinado tema aparece no jornal e não ao número de espetáculos que trata determinados temas. De tal modo que se um espetáculo esteve mais tempo em cartaz, a temática dele será contabilizada toda vez que tiver sua divulgação no jornal. A seguir, na tabela 1, apresentamos os resultados dos dados coletados considerando o critério de frequência em que determinado tema, de um espetáculo de dança cênica foi apresentado no Segundo Caderno e no TV+Show do Jornal Zero Hora.

Corpo é o tema mais presente, nas matérias que tratam dos espetáculos de dança cênica, no Jornal Zero Hora (Segundo Caderno), durante o ano de 2011 (18,4%). O corpo é abordado sob diversos prismas: relações com o espaço e som, como linguagem, comunicação ou como inspiração para movimento.

Tabela 1 - Frequência de temáticas de espetáculos artísticos sobre dança cênica presentes no Segundo Caderno e TV+Show do Jornal Zero (Ano de 2011)

Tema	Frequência	Percentual
Corpo	27	18,4
Personalidade (escritores,músicos, cantores, etc	20	13,6
Vida (sentimentos humanos: amor, dor, sofrimento, ambiguidade etc.)	17	11,6
Cultura	16	10,9
Outros	14	9,5
História, Literatura	12	8,2
Meio ambiente	10	6,8
Misturas de gêneros (Ex. dança e poesia)	10	6,8
Celebração (Ex. Aniversário de grupo, encerramento do ano)	9	6,1
Projetos institucionais com e sem financiamento	7	4,8
Reunião de Peças diversas	5	3,4
Total	147	100,0

Fonte: Elaborado pela autora com base na coleta de dados do jornal Zero Hora, ano 2011.

O questionamento do corpo, seus limites e possibilidades mobilizaram bailarinos e coreógrafos em desafios de criação artística. Para interpretar este dado, nos apoiamos em Gil (2004), quem discorre sobre os dilemas que envolvem pensar o corpo:

Para compreendermos como a dança transforma o corpo, precisaríamos ter uma ideia precisa desse corpo do qual se fala sempre como se constituísse uma evidência inquestionável. Ora, a partir do momento em que o questionamos, ele torna-se quase inapreensível: encontramos desde o início perante múltiplos pontos de vista tão pertinentes uns como os outros, embora diferentes e muitas vezes inarticuláveis (GIL, 2004, p. 55).

O autor explicita as múltiplas vias possíveis quando colocamos o corpo em questionamento e o tiramos da zona de evidência inquestionável. Coreógrafos e bailarinos abordaram o corpo sob diferentes perspectivas, no ano de 2011: no movimento, na relação com o espaço, na comunicação ou até mesmo na concentração de partes específicas do corpo. Todos na busca de apreendê-lo e encontrar sentidos possíveis, de um tema tão múltiplo e aberto a criações artísticas e tão vital para aqueles que se expressam pela dança cênica.

Para Dantas (2004), o tema do corpo na produção acadêmica é bastante recorrente:

No campo da produção acadêmica em dança, o corpo é um dos temas mais abordados. O corpo dançante é um corpo treinado, modelado e construído (FOSTER, 1997), um corpo fenomenológico e sensível (FRALEIGH, 1987), um corpo virtual e paradoxal (GIL, 2004), um sistema aberto de troca de informações (KATZ, 1994), um rizoma plástico, sensorial, motor e simbólico (BERNARD), um laboratório de percepção (SOUQUET, 2005) (DANTAS, 2004, p. 1).

Constata-se que discorrer sobre o corpo está presente de forma significativa também na criação artística e que, sob esse aspecto, o campo artístico atua em sintonia com o campo acadêmico de ensino na mesma área.

Para Siqueira (2006, p. 60), o corpo é uma “*fonte privilegiada para estudo de valores e tendências atuais*”. A autora afirma que estudá-lo requer uma visão transdisciplinar dos pressupostos teóricos. O campo da dança, através da criação coreográfica aborda, estuda, busca respostas, provoca ou simplesmente contempla as múltiplas possibilidades de leituras cênicas da relação do corpo no mundo.

Outro tema presente em forma significativa, no Segundo Caderno do Jornal Zero Hora, durante o ano de 2011, foi a vida e obra de diversas personalidades, tais como escritores, cantores, compositores, diretores de cinema, bailarinos e pensadores. Chopin, Pina Bausch, Michel Jackson, Carl Jung e Quetin Tarantino inspiraram artistas na criação de obras coreográficas, alguns enfocados na trajetória de vida, outros no conjunto da obra, mas sempre como argumento para mover-se, para produzir *poíesis*. Todos são personalidades de variadas áreas da sociedade que contribuíram com um novo olhar, seja no cinema, na dança, na música ou na psicologia, atingindo um percentual de 13,6% dos temas sobre dança explicitados no jornal.

Sentimentos humanos como solidão, ambiguidade, contradição, paixão e ódio, foram a terceira temática mais abordada, com 11,6%. Cultura foi a quarta temática abordada com 10,9%. Neste caso, refere-se a tradições de outros locais como a cultura japonesa, espanhola, judaica e africana. O tema da cultura, ainda que tenha um percentual considerável no quadro acima, foi abordado genericamente, mais em referência a um gênero de dança que evoque a cultura de um local ou país, do que uma temática desenvolvida e trabalhada como assunto por artistas no período. No entanto foi considerado por dar uma ideia ao leitor de que tratava a obra em questão.

A gama de espetáculos encontrados é muito maior do que as temáticas aqui explicitadas, dada a pouca informação disponível sobre o assunto. Como a análise

deste trabalho ficou restrita às informações veiculadas pelo jornal, aqueles temas de espetáculos que não foram registrados, não foram computados para análise.

A literatura e os fatos históricos (8,2%) serviram também de fonte para as obras coreográficas. A maioria apenas como inspiração, sem a obrigação de retratar fielmente a obra literária ou de narrar um acontecimento histórico através da dança, o que é comum em ballets clássicos de repertório. No entanto, em um caso, ficou claro a intenção de contar uma história: na matéria de jornal sobre a obra “Tatyana”, da Companhia de Dança Deborah Colker, que buscou narrar, através da dança contemporânea, o romance de Eugenio e Onegin, de Púchkin.

O enquadramento dado a uma determinada temática restringiu-se ao texto jornalístico, onde muitas vezes o limiar entre temas é tênue sobrepondo-se nesse caso a informação divulgada no jornal ao conhecimento desta autora. Embora a execução de um projeto artístico (4,8%) não seja um tema em si, esse dado é utilizado como referência de obras artísticas divulgadas. Assim como a mistura de gêneros, a qual na realidade apresenta ao leitor que o espetáculo é uma composição que inclui, por exemplo, poesia e teatro. Nestes casos, a enunciação dos gêneros artísticos (6,8%) serve para apresentar uma proposta mais contemporânea, menos segmentada. Porém na verdade, não trata do tema de um espetáculo e sim dos recursos de linguagem utilizados.

No entanto, consideramos pertinente trabalhar com essa classificação por entender que de alguma forma existe uma intenção na informação para divulgar ao público, a de que a obra coreográfica trabalha com múltiplas linguagens em cena, o que pode ser considerado dentro de um tema.

O mesmo ocorre com a temática “reunião de peças diversas” (3,4%), que em realidade não fala de um assunto em si, mas coloca a reunião de obras coreográficas como um assunto a ser divulgado, um conjunto de uma obra coreográfica.

Sobre temáticas da dança, Silva argumenta que:

A temática para dança hoje não está mais na fantasia como no balé clássico, nem tampouco na expressão exagerada da dramaticidade humana como na dança moderna, preferindo motivações ligadas ao cotidiano, independente da crueza que isso possa significar. Por isso a plateia tem hoje a possibilidade de identificação com a arte coreográfica de forma muito mais intensa (SILVA, 2005, p. 142).

Os temas como corpo, personalidades, vida e meio ambiente são passíveis de identificação do público, pela proximidade que possuem com a própria vida cotidiana urbana. Embora essa abordagem não considere os desdobramentos das obras cênicas e seus espectadores, a afirmativa da autora traz à tona a questão da identificação do público com temas abordados da dança, ao entrar em contato com as informações sobre dança no jornal.

3.3 ARQUIPOÉTICAS

Essa categoria foi elaborada buscando delinear, dentro dos textos do jornal, que modelos abstratos de dança aparecem com maior frequência, que tipo de dança cênica chega ao leitor, que pode vir a ser parte do público de um espetáculo.

Vale ressaltar que em muitos dos casos de espetáculos apresentados, nenhum dado sobre a arquiipoética aparece no texto informativo ou da matéria de jornal. A seguir, podemos observar a tabela com os dados coletados das principais arquiipoéticas encontradas.

Tabela 2 - Arquiipoéticas por ordem decrescente de frequência

Arquiipoéticas	Frequência	Percentual
Balé/Ballet	31	21,0
Dança contemporânea	25	16,9
Tango	17	11,5
Dança-teatro	11	7,4
Jazz	9	6,1
Flamenco	9	6,1
Sapateado	9	6,1
Samba	8	5,4
Outras*	29	19,5
Total	148	100

Fonte: Elaborado pela autora com base em dados da pesquisa.

*Inclui as seguintes arquiipoéticas: afro, bolero, dança do ventre, forro, hip-hop, dança judaica, salsa e zouk.

O balé/ballet, curiosamente, aparece em primeiro lugar em termos percentuais. Na maioria das vezes, no entanto, a palavra apresenta-se mais como uma informação de um grupo do que como arquiipoética de um espetáculo: Les Ballet C de La B, Pacific Northwest Ballet e assim por diante. O balé esteve

divulgado em poucos espetáculos, sendo mais comum sua presença em festivais e mostras de dança anunciados. Não houve nenhuma matéria significativa sobre espetáculo de balé no período estudado, enfatizando o “acontecimento” para Dubatti. É interessante analisar que o balé aparece mais como grupo, como instituição, em uma alusão que tem a ver com a formação histórica de grupos e companhias, do que com o que de fato se dança.

A dança contemporânea, que possui variadas expressões artísticas, esteve explicitada em cerca de 17% dos casos e, em sua maioria, eram convites ao público-leitor, ao convívio teatral. Diferentemente do balé, a presença da dança contemporânea está mais associada a espetáculos, tendo essa arqui-poética maior inserção na programação cultural da cidade.

O tango foi a terceira *arqui-poética* mais divulgada, com 11,5% e recebeu uma matéria de destaque, em referência ao 2º Festival Internacional de Tango realizado na cidade. No restante das matérias, o tango aparece como uma das modalidades incorporadas em eventos, como mostra e festivais. Como arqui-poética, apenas um espetáculo faz referência explícita ao tango. É possível encontrá-lo, ainda, como uma apropriação de sua arqui-poética para reinvenção de outras danças, como fonte de inspiração e incorporação para outras expressões artísticas.

A dança teatro, em realidade, é uma arqui-poética dentro das inúmeras formas de expressão da dança contemporânea. Por esse motivo, muitas das matérias jornalísticas apresentam essas duas referências em seus textos. A dança contemporânea engloba muitas possibilidades de expressões artísticas, mas não deixa de ser considerada uma poética abstrata, que tem na sua definição a inclusão de inúmeras formas de manifestação das artes através da dança.

3.4 CAPITAL CULTURAL: INSTITUCIONALIZADO, OBJETIVADO E INCORPORADO

Retomamos aqui as três formas de capital cultural: institucionalizado, objetivado e incorporado. Isso permitirá fazer uma análise de como esses tipos aparecem no material jornalístico. O capital incorporado é aquilo que o agente bailarino ou coreógrafo, por exemplo, porta no corpo; é o domínio das técnicas e das linguagens. O capital institucionalizado se define pelos diplomas que as instituições

outorgam aos indivíduos. No caso da dança no Brasil, devido à carência de instituições que cumpram essa função, o capital institucionalizado se concretiza em cursos fora e no exterior, bolsas, estágios e assim por diante. Já o capital objetivado é a coreografia, o tipo de movimentação e se materializa em obras independentes dos agentes, tais como livros ou pinturas.

O registro ou percepção das três formas do capital cultural está presente, na maioria das vezes, em matérias de caráter explicativo, como notícias, entrevistas e capas do Segundo Caderno, onde é possível ao jornalista fornecer outras informações além das mais elementares, de uma atividade de entretenimento. A grande maioria contempla atividades efetuadas no exterior (cursos, bolsas, estágios e outros).

O *capital institucionalizado*, associado à formação geral do artista, é constatado nos seguintes trechos:

A escola foi o caminho que tornou possível chegar aqui. Eles me deram toda a base do método Vaganowa, e através da escola eu fui convidada para um ano de estágio em Moscou (MAZZARO, 2011, p.6).

Eles tiveram toda a formação em balé no Bolshoi (MAZZARO, 2011, p.6).

Os partners, que também são namorados, serão os primeiros bailarinos formados pela instituição brasileira a fazerem parte do corpo de baile russo sem terem passado por estágio na tradicional sede (MAZZARO, 2011, p.6).

Em 2001 recebeu bolsa de estudos do governo dos EUA para participar como coreógrafo residente no American Dance Festival em Durham (NATUREZA...,2011, p.3).

A atriz e bailarina Fernanda Carvalho Leite recebeu uma bolsa do Fumproarte para o projeto Contactviewpoints, Perspectivas para o treinamento do bailarino-ator. [...] Ela tem participado de jams, laboratórios e assistido à infinidade de espetáculos que Nova York oferece (INTENSA...,2011, p.2).

Este projeto vem sendo desenvolvido a longo prazo pela canadense Andrée Martin, professora e pesquisadora do curso de dança da Université du Québec à Montreal (UQAM). Com doutorado em Paris na área da Estética e Filosofia, Andrée se dedicou à dança, ao jornalismo, às artes visuais e ao cinema, sempre buscando compreender o discurso do corpo (SILVA, 2011, p.3).

Antes porém, Roberta vai mostrar sua dança na França, a moça embarcou no domingo para Paris, onde fará residência artística de um mês no Centre National de La Danse. A artista realizará uma série de intervenções na sede dessa respeitada instituição, com projeções de videodança captadas no Rio (LERINA, 2011a, p.8).

O capital institucionalizado, relativo à formação, atua como reconhecimento da atividade artística desenvolvida. Em nosso país, onde a formação de profissionais da dança em nível superior é pouco disseminada, bolsas de estudo, projetos de dança, residências no exterior e contratos conquistados assumem importância no panorama das notícias sobre dança, sendo muitas vezes o próprio tema da nota, matéria ou entrevista do jornal.

Cabe destacar a importância dada às atividades realizadas no Exterior, registrada em frases como as seguintes: “ganhou um ano de estágio em Moscou”, “recebeu bolsa de estudos do governo dos EUA”, “assistido à infinidade de espetáculos que Nova York oferece” e “fará residência artística no Centre National de La Danse”. Assim, a legitimidade do artista, a referência de sua profissionalização passa, em geral, pela sua conquista fora do país, onde, na maioria das vezes, já existe uma tradição de dança mais sedimentada que no Brasil.

O artista conquista espaço na mídia em função do capital institucional, que nesse caso, afasta-se um pouco da definição inicial de Bourdieu que associa o capital institucional, ao diploma fornecido por uma instituição de ensino. No caso dos artistas brasileiros, o capital institucional transparece em outras atividades correlatas, mas que adquirem o mesmo status do capital institucional tal qual foi pensado por Bourdieu, uma vez que a sua formação está embasada em fontes múltiplas, com frequência, sem o respaldo de um diploma.

Já, quando a referência inclui a atividade de professor, ela carrega junto o capital institucional. A presença de um artista que é também professor atribui um valor simbólico à obra coreográfica. Do ponto de vista de quem faz a notícia é uma informação relevante para ser divulgada, ainda que não possua relação direta com a obra cênica a ser apresentada.

O capital objetivado, que só existe em relação ao capital incorporado, inclui elementos tais como coreografias, prêmios, funções dentro de uma companhia, a própria companhia, gêneros, etc., como pode ser observado nas seguintes passagens:

em 2006, ganhou prêmio Funarte Klaus Vianna. Este ano o projeto foi selecionado para projeto Rumos Dança Itaú Cultural 2011 (NATUREZA...,2011, p.3)

Vai reunir em São Leopoldo dois ótimos bailarinos: Fabrice Calmels e Carla Körbes. Calmels é solista da Cia Joffrey em Chicago. Já a gaúcha Carla foi

solista do New York City Ballet e atualmente é a principal bailarina do Pacific Northwest Ballet, de Seattle (LERINA, 2011b, p.8).

(...) com apresentação dos bailarinos Carla Körbes e Fabrice Camels. A bailarina gaúcha atualmente faz parte do Pacific Northwest Ballet de Seattle. Camels é solista da companhia Jofrey , em Chicago. O espetáculo composto por coreografias After the rain, de Christopher Wheeldon e In the Middle of Somewhat Elevated, de William Forsythe. (SEMANA..., 2011, p.3).

Financiado pelo Premio Funarte de Dança Klauss Viana 2010, o trabalho da gaúcha apresentado também em São Paulo e aqui no Estado (LERINA, 2011a, p.8).

Característica da dança-teatro (ou tanztheater), gênero do qual a coreógrafa é uma das principais expoentes ao lado de nomes como Gerhard Bohner, Johann Kresnik e Reinhild Hoffmann (PRIKLADNICKI, 2011d, p.1).

estreia parisiense da coreografia em 1983 foi êxito de crítica e público, situando Antonio Gades definitivamente na esfera dos mais importantes bailarinos e coreógrafos (FLAMENCO..., 2011, p. 2).

Deborah está agora estudando a possibilidade de atender o convite para reunir a Phoenix Dance Theatre e a Northern Ballet, ambas de Leeds, no norte da Inglaterra- para montar um espetáculo sobre conflitos históricos entre o norte e o sul ingleses. O trabalho faz parte da programação cultural das Olimpíadas de Londres 2012 (LERINA, 2011c, p.8).

Antonio Gades, uma das figuras de maior prestígio da dança flamenca (PRIKLADNICKI, 2011a, p.4).

sobre o trabalho da revolucionária bailarina dirigido por Wim Wenders, que emocionou o público no recente Festival de Berlim (PRIKLADNICKI, 2011d, p.4).

que desde 1973 havia se tornado sinônimo da inovação provocada na dança contemporânea pela referencial coreógrafa alemã (PRIKLADNICKI, 2011d, p.1).

um sotaque nos faz sentir mais próximos da lendária bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch (MEDEIROS, 2011, p.1) .

Gades é atemporal como todos os gêneros(PRIKLADNICKI, 2011a, p.4).

Stela Arauzo, uma das mais importantes bailarinas do gênero no cenário internacional, que trabalhou com Gades, desde 1988 (PRIKLADNICKI, 2011a, p.4).

escolheu para homenagear Pina Bausch, a lendária coreógrafa alemã morta em 2009 (PRIKLADNICKI, 2011e, p.4).

Em um ano no qual Porto Alegre recebe grandes espetáculos em homenagem à lendária Pina Bausch, o da companhia belga Les Ballets C de la B [...] está assumidamente descontextualizado (PRIKLADNICKI, 2011c, p.4).

Platel, seu coreógrafo principal e fundador, um dos criadores mais celebrados atualmente (PRIKLADNICKI, 2011c, p.4).

O capital incorporado e o capital objetivado são relacionais. Se o capital incorporado está relacionado à potencialidade do indivíduo, o capital objetivado seria sua extensão, aquilo que a formação do artista reverbera em outros suportes, sejam eles físicos ou simbólicos. Nos trechos encontrados acima, nos deparamos com a presença simultânea do capital incorporado e do capital objetivado.

Pina Bausch, coreógrafa e bailarina alemã, recebeu espaço significativo no ano de 2011, em decorrência de sua trajetória e sua morte em 2009, conforme os trechos a seguir: “gênero do qual a coreógrafa é uma das principais expoentes”, “sobre o trabalho da revolucionária bailarina”, “pela referencial coreógrafa alemã”, “da lendária bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch”, “com um dos ensinamentos da revolucionária coreógrafa Pina Bausch”, “homenagear Pina Bausch, a lendária coreógrafa alemã morta em 2009” e “Porto Alegre recebe grandes espetáculos em homenagem à lendária Pina Bausch”.

O capital incorporado de Pina Bausch está relacionado a sua trajetória, a sua movimentação corporal, a sua obra coreográfica, resultado de sua “bagagem cultural-corporal”. O capital objetivado é a forma como esse capital corporal ressoa no contexto social. Pina Bausch é considerada um nome de prestígio no mundo da dança. Lendária, revolucionária, referência, são alguns dos adjetivos atribuídos a ela. Aliás, foi homenageada em dois espetáculos, *Ikiru* e *Out of Context*, e serviu de inspiração para um terceiro, *Isso é Coisa de Gente Grande*, do grupo Buteco de Dança, no ano de 2011.

Em outros trechos, a seguir, podemos verificar a presença do capital objetivado: “ótimos bailarinos”, “é solista da companhia”, “estuda o convite”, “ganhou prêmio”, “financiado pelo Prêmio Funarte”, “um dos mais importantes”, “uma das mais importantes”, “atemporal” e “um dos mais celebrados”. A condição de bons bailarinos ou coreógrafos, ou a indicação de prêmios ou convites denotam o capital objetivado, ou seja, que potencialidades dos artistas reverberam no meio social na forma de reconhecimento artístico.

O capital incorporado está presente na condição do sujeito, naquilo que ele possui de habilidades e conhecimentos, e sua transposição no contexto social é constatada na forma do capital institucional e capital objetivado. O capital cultural é o principal bem simbólico do artista, é através dele que são estabelecidas as relações entre artistas e também com profissionais de outros campos. No jornalismo,

verificamos que quanto maior o capital cultural do artista, maior será sua adesão no mundo das artes e seu espaço no jornal.

Em entrevista com o jornalista Fabio Prickladnicki, em outubro de 2014, a questão do capital cultural pode ser constada a respeito dos critérios para disponibilizar espaço no jornal:

por exemplo, um grupo ou uma coreógrafa ou coreógrafo de destaque, que já ganhou prêmios, que já é reconhecido mundialmente, como é o caso da Pina Bausch e da companhia dela depois que ela morreu, são grupos reconhecidos mundialmente. Então eles vão merecer um espaço importante. O mesmo acontece com grupos daqui, então coreógrafos que tem a sua trajetória consolidada de 20, 30, 40 anos devem merecer um espaço privilegiado também (Entrevista realizada em novembro de 2014).

Pina Bausch e Antonio Gades são personalidades reconhecidas no mundo artístico, possuem, ainda que póstumos, grande volume de capital cultural transmitido nas obras coreográficas e nos corpos dos bailarinos de suas companhias. O jornalista constrói seu discurso com base nessas referências, naquilo que é de domínio público.

Outros indicadores para o jornalista são as premiações, as conquistas de financiamento de projetos ou mesmo o lugar que ocupa determinado profissional, por exemplo, “*principal bailarina do Pacific Northwest Ballet*”. O capital cultural do artista transparece mais pelos desdobramentos de sua ação no campo das artes do que por sua atividade fim, que é a sua forma de expressão artística.

3.5 O BAILARINO NO JORNAL

Essa categoria foi elaborada para detectar como o bailarino apresenta-se dentro das matérias de jornais. A ideia foi buscar de que maneira a atividade do bailarino transparece nos textos jornalísticos.

Foi extraída da base de dados do programa Weft QDA os trechos que continham a palavra bailarino, bailarina, bailarinos ou bailarinas, através da busca pela palavra “bailarin”. Foram encontrados 99 trechos nos jornais que foram classificados pelos seguintes critérios: *função*, quando a palavra bailarino vem como um complemento ao nome do artista ou aparece para designar a função dos

bailarinos; *dupla função*, quando a palavra vem acompanhada de outra função conjunta, por exemplo, bailarino e criador, *tripla função*: o mesmo que o anterior agregando uma terceira ocupação ao artista; *adjetivo*: atribuição de qualidade ao bailarino ou ao seu trabalho; *título*: notas em que a palavra figura no próprio título e *ação* quando o bailarino aparece no texto jornalístico executando uma ação, de forma ativa. Conforme é possível constatar no quadro abaixo:

Quadro 3 - Busca de palavras “Bailarino” no sistema Weft QDA, fonte jornal Zero Hora, ano de 2011

1	Ação/função	programação cultural da cidade. A bailarina Luciana Paludo é uma das atrações da Mostra de Dança Verão,
2	Função	dança com os bailarinos Eduardo Severino, Luciano Tavares e Cibele
3	Função	que os bailarinos Luciano Tavares e Eduardo Severino
4	Função	dança com os bailarinos Luciano Tavares e Eduardo Severino e convidados
5	Função	ambiente que o bailarino Eduardo Severino busca inspiração
6	Dupla função	Criador e bailarino, Severino teve como base
7	Adjetivo/ função	em 3D sobre o trabalho da revolucionária bailarina
8	Dupla função	A atriz e bailarina Fernanda Carvalho Leite recebeu uma bolsa
9	Função	reúne as bailarinas Fabiane Severo, Graziela Silveira, Stela Menezes e Fernanda Stein
10	Função	os bailarinos e o elenco de apoio se apresentarão no centro
11	Adjetivo/ação/função	o grupo de oito atléticos bailarinos volta com um trabalho em que figurinos
12	Função	17 bailarinos do Tanztheater Wuppertal
13	Ação/função	Os bailarinos ou "dançadores"- têm seus movimentos baseados em uma espécie de dramaturgia,
14	Função	leva 17 bailarinos ao palco (incluindo a brasileira Regina Adveto),
15	Dupla função	pesquisa da coreógrafa e bailarina Marilice Bastos com dança contemporânea e os ritmos afro-brasileiros.
16	Ação/função	Os bailarinos do Tanztheater Wuppertal, no entanto, levam à peça a multiculturalidade da companhia
17	Ação/função	os 17 bailarinos que vêm ao Brasil mostrar os encantos do Oriente,
18	Adjetivo /dupla função	E um sotaque nos faz sentir mais próximos da lendária bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch.
19	Adjetivo/função	Ela me via como um sol tropical", uma bailarina com algo mais leve.
20	Ação/função	E é assim com cada um dos bailarinos, dos mais diversos países, que trazem ao grupo suas influências pessoais
21	Função	Cada um dos bailarinos e fazia questão de manter uma relação muito próxima
22	Função	diz que essa proximidade ajudou a criar um compromisso de cada bailarino com a coreografia
23	Função	bailarinos e diretores fazem um esforço para manter vivo o espírito de grupo,
24	Função	Para celebrar o dia internacional da dança, bailarinos, coreógrafos e, claro, o público
25	Dupla função/ação	O coreógrafo e bailarino chileno Alejandro Cáceres participará
26	Função/ação	Os bailarinos executam coreografias do espetáculo Momentos com montagens inéditas espetáculo
27	Função/Ação	Os bailarinos executam coreografias do espetáculo Momentos com montagens inéditas criadas a partir dos ritmos tango, bolero, samba, salsa, rock zouk e forró.
28	Função/Ação	Os bailarinos executam coreografias do espetáculo Momentos com montagens inéditas criadas a partir dos ritmos tango, bolero, samba, salsa, rock zouk e forró
29	Dupla função	É a palavra que o coreógrafo e bailarino japonês Tadashi Endo
30	Função	espetáculo são mais simbólicas, como define o bailarino Tadashi Endo
31	Título	roteiro Sereia Bailarina das Águas
32	Título	nota Sereia Bailarina das Águas Espetáculo de dança
33	Título	roteiro Sereia Bailarina das Águas Espetáculo de dança
34	Ação/função	No palco, os bailarinos interagem com desenhos e com uma trilha sonora que reúne clássicos do jazz e música de cabaré
35	Função	... Espetáculo com as bailarinas Viviane Lencina e Renata de Lélis
36	Título	nota Sereia Bailarina das Águas Espetáculo de dança.
37	Título	Sereia Bailarina das Águas Espetáculo de dança
38	Função	... Espetáculo com as bailarinas Viviane Lencina e Renata de Lélis. Sagão da Usina do Gasômetro
39	Dupla função	comparecem no festival a bailarina e coreografa Claudia Muller

40	Tripla função	a bailarina, coreógrafa e professora Tatiana Rosa, com seu exercício de dançar, falar e pensar
41	Ação/função	em que ela e um grupo de bailarinos do Departamento de Dança da UQAM apresentam uma reflexão teórica dançada,
42	Ação/função	Andrée e seus bailarinos buscam compreender o corpo que ele tem de caótico e impreciso
43	Ação/função	os bailarinos buscam debater e dançar o corpo e seus sentidos.
44	Título	Sereia, Bailarina das Águas
45	Título	Agenda nota roteiro Sereia, Bailarina das Águas Espetáculo inspirado no mar.
46	Título	Sereia Bailarina das Águas Espetáculo de dança
47	Ação/função	com músicos, bailarinos e anfitriões que se enfrentam em "duelos" de improviso. Usina do Gasômetro
48	Título	roteiro Sereia Bailarina das Águas Espetáculo de dança
49	Função	Fundado em 1971 pelos bailarinos e coreógrafos Moses Pendleton que mais tarde criaria a Cia Momix-
50	Função	Seus sete bailarinos estão em turnê por cinco cidades brasileiras.
51	Dupla função	diz em entrevista por email Jun Kuribayashi, bailarino e coordenador do Pilobolus
52	Dupla função	acrescentando que as imagens criadas pelos bailarinos-atletas desconhecem limites:
53	Ação/função	eles agora contratam novos bailarinos para criar, mantendo a inventividade que tornou o Pilobolus famoso.
54	Ação/função	o resto é com o elenco atual de bailarinos, que contribuem para o vocabulário do movimento. Eles aprendem técnicas estudando peças mais antigas
55	Título	Sereia, bailarina das águas Espetáculo de dança inspirado nos movimentos do mar.
56	Função	de dança que os bailarinos da Cadica apresentam hoje, no Teatro São Pedro
57	Função	Os bailarinos da Cadica Cia de Dança apresentam hoje
58	Função/Adjetivo	definitivamente na esfera dos mais importantes bailarinos e coreógrafos. Gades morreu em 2004,.
59	Função	Flamencura Show com a banda flamencura e com bailarinos convidados
60	Adjetivo/função	vai reunir em São Leopoldo dois ótimos bailarinos: Fabrice Calmels e Carla korbes.
61	Adjetivo/função	e atualmente é a principal bailarina do Pacific Northwest Ballet, de Seattle.
62	Função	realização do casal de bailarinos Valentin Cruz e Marlise Machado. O evento inclui baile de abertura, apresentação
63	Função	de músicos, bailarinos e orquestra típica e workshops.
64	Função	Tango profissional tem de ser, sim, dançado no palco por bailarinos profissionais
65	Dupla função	apresentação dos professores bailarinos. Centro Cultural 25 de julho
66	Função	A bailarina gaúcha atualmente faz parte do Pacific Northwest Ballet de Seattle.
67	Função	dos bailarinos Carla Korbes e Fabrice Camels
68	Título	Bailarina Migrante
69	Dupla função	A bailarina e atriz Roberta Savian
70	Função	Dois bailarinos da Cia jovem do Bolshoi, de Joinville foram contratados
71	Função	. Na semana que vem os bailarinos já começam a providenciar o visto de permanência na Rússia.
72	Dupla função	O mais novo trabalho da coreógrafa e bailarina Deborah Colker foi buscar inspiração em um clássico da literatura universal
73	Função	bailarinas do grupo Gaia, estão na passarela, digo, no palco
74	Função	das bailarinas Tatiana Rosa e Alexandra Dias. Usina do Gasômetro
75	Dupla função	começou a tratar da alma humana, a coreógrafa e bailarina Deborah Colker tem se aproximado da dramaturgia
76	Ação/função	Cada personagem é representado por quatro bailarinos que simbolizam suas diferentes facetas
77	Ação/função	Púchkin aparece como quinto elemento, personificado por Deborah e por um bailarino.
78	Adjetivo	frequentou aulas com grandes bailarinos como Barbara Duffy, Jason Samuels Smith, Chloe Arnold, Michelle Dorrance e Brenda Bufalino,
79	Função	Tais Spichler é bailarina por formação e em parceria com o marido deu início ao festival em 2009
80	Função	(...)o que promove um intercâmbio entre gêneros e bailarinos. As oficinas
81	Função	Com mais de 1,8 mil bailarinos inscritos, o propósito do festival é o intercâmbio de conhecimentos da dança
82	Adjetivo	de vários países e introduz as pequenas bailarinas em diferentes universos culturais. A
83	Função/ação	é um grande exercício de colaboração entre bailarinos e os outros materiais que compõem a apresentação
84	Dupla função	com o coreógrafo e bailarino japonês Tadashi Endo.
85	Ação/função	Assim como em outros trabalhos, os bailarinos de Out of Context expressam espasmos
86	Ação/função	Os bailarinos tentam pisar fora do contexto conhecido(realidade?)
87	Ação/função	(...)sons de animais, ruídos feitos pelos bailarinos e fragmentos de música popular
88	Função	Rigor também foi a palavra chave para a performance dos bailarinos de Out of context - for Pina (na foto maior) de Platel, espetáculo que se move entre as dicotomias (silêncio/música etc.)
89	Adjetivo/função	capital a companhia que leva o nome do lendário bailarino espanhol(1936-2004).
90	Função	A direção cênica é de Carlota Albuquerque com participação dos bailarinos da Troupe Xipô
91	Adjetivo	A companhia é dirigida por Stella Arauzo, uma das mais importantes bailarinas do gênero no cenário internacional
92	Dupla função	No começo deste ano, a atriz e bailarina Fernanda Carvalho Leite voltou de uma temporada de estudos em Nova York

93	Função	a dividir o palco com amigos, bailarinos, atores e músicos, entre eles Thais Petzhold, Celau Moreyra e Vagner Cunha.
94	Ação/função	Mitologia Dirigido pelos bailarinos Didi Pedone e William Freitas e inspirado em entidades mitológicas
95	Ação/função	É que quatro bailarinos do grupo Muovere realizaram durante o dia a primeira intervenção do projeto DESVIO
96	Função	O evento tem por objetivo divulgar o trabalho de diversos bailarinos e artistas
97	Dupla Função	O bailarino e coreógrafo mineiro radicado em Caxias do Sul
98	Dupla Função	Anfíbios Espetáculo solo do bailarino e coreógrafo mineiro radicado em Caxias do
99	Dupla função	oficina ministrada pela atriz e bailarina Kaisy Cabeda.

Fonte: Elaborado pela autora com base em dados da pesquisa.

Em termos percentuais, podemos colocar a frequência que cada uma dessas classificações apareceu, conforme ilustra a tabela abaixo:

Tabela 3 - Atribuições dadas ao bailarino no Jornal Zero Hora

	Frequência	Percentual
Categorias*		
Função	66	66,7
Dupla Função*	19	19,2
Ação	25	25,3
Adjetivo	11	11,1
Título	11	11,1
Total	99**	100**

Fonte: Elaborado pela autora com base em dados da pesquisa.

* Por ser de pouca expressão foi somada a esta categoria um único caso de tripla função.

** Número total supera a soma em que aparece cada categoria, visto que em cada matéria podia aparecer mais de uma categoria. O mesmo acontece com os valores percentuais.

Assim, cerca de 66,7% apresentam trechos em que a palavra bailarino aparece como uma *função*; cerca de 19,2% citam as funções de bailarino com outra que pode ser coreógrafo(a), criador, ator ou atriz e professor(a). Em apenas uma citação encontramos três funções explicitadas juntas, bailarina, coreógrafa e professora, que por questões metodológicas, foi somada à categoria de dupla função, devido ao inexpressivo número. Os adjetivos foram atribuídos a 11,1% dos textos do jornal e também em 11,1% o mesmo encontramos a presença da palavra bailarino(a) em títulos de espetáculos ou de notas jornalísticas.

É importante ressaltar que na grande maioria das vezes o bailarino aparece como uma função explicativa, uma exemplificação sobre quem falamos ou em texto

sem grande força de ação artística: “*como define o bailarino Tadashi Endo*”, “leva 17 bailarinos ao palco”, “os bailarinos e o elenco de apoio se apresentarão”.

A *dupla função* (19,2%) também segue a mesma linha da classificação *função*, com a diferença de mostrar que em cerca de 20% dos casos que aparecem no texto os bailarinos exibem mais de uma atividade no espetáculo, por exemplo, “criador e bailarino” ou acumulam duas funções que são exercidas paralelamente à atividade artística, mas que se complementam: “atriz e bailarina”.

Em apenas 25,3% dos casos o bailarino aparece exercendo uma ação significativa em relação a sua atividade artística, por exemplo, “os bailarinos buscam debater”, “os bailarinos executam coreografias”. Logo, em quase 75% dos casos, o bailarino não figura como um profissional atuante em seu ofício e sim como parte de obra coreográfica ou de um espetáculo.

A classificação dada em *títulos*, foi uma forma de separá-la dos outros casos para não interferir no resultado geral da análise, pois optei em considerar a função do bailarino dentro dos textos encontrados, enquanto que nos títulos muitas vezes a palavra “bailarino” apenas ilustra o tema de uma peça artística.

A classificação *adjetivo*(11,1%) encontrada faz uma atribuição de qualidade ao bailarino, seja por sua trajetória profissional, sua atual posição no cenário da dança profissional ou sua capacidade de movimentar-se: “revolucionária bailarina”, “principal bailarina” ou “atléticos bailarinos”, por exemplo. Em todos os casos, a referência a qualidades de bailarinos está associada, direta ou indiretamente, à atividade desenvolvida internacionalmente. O único caso que faz alusão a uma atividade local é justamente o que aborda a dança mais com um enfoque da educação do que como ofício artístico: “introduz as pequenas bailarinas em diferentes universos culturais”.

O reconhecimento do capital corporal do bailarino, identificado pelos adjetivos encontrados, apoia-se nas relações estabelecidas em companhias internacionais, por parte dos brasileiros, ou na própria trajetória artística, por parte dos estrangeiros. O campo jornalístico parece dispor de olhares diferentes no reconhecimento do capital corporal dos bailarinos que dançam no Brasil e aqueles que dançam no Exterior, incluindo aí os brasileiros.

Outra questão a ser refletida sobre o bailarino, que muitas vezes quando citado aparece em uma função mais explicativa ou mais passiva, é a própria relação desenvolvida entre coreógrafos e bailarinos nos processos de criação artística.

Dentro do próprio campo das artes, no ambiente de criação coreográfica há, em muitos casos, uma relação de desigualdade entre bailarinos e coreógrafos:

Comparado a outras atividades artísticas, o trabalho realizado por dançarinos não tem o mesmo prestígio que o de outros intérpretes, como atores de teatro, e sobretudo de cinema. Na dança contemporânea, o reconhecimento é bastante desigual. Os coreógrafos são identificados com o papel de criador, a partir do qual eles se valorizam como autores. Os dançarinos são tratados como quem interpreta papéis elaborados por terceiros, recebendo, portanto, pouco crédito sobre sua própria atuação. Assim, é raro destacar o nome de algum dançarino na divulgação ou na crítica de espetáculos (BRANDÃO, 2012, p.184).

Essa relação de desigualdade é reproduzida e reafirmada para além das salas de ensaio e experimentação, faz parte do *habitus* de bailarinos e coreógrafos, está presente nas relações de trabalho desenvolvidas no processo criativo e transpõe o campo das artes, reverberando em outros campos sociais, como o da comunicação. É um discurso e prática que faz parte dos próprios artistas e é reafirmado nas entrevistas e textos jornalísticos encontrados, sendo construído por todos, tanto agentes do campo das artes como agentes do campo da comunicação.

Por outro lado, há correntes alternativas que buscam outras relações no ambiente artístico, são aquelas que propõem outras formas de criação artística, em contraponto com as práticas dominantes. Silva aborda essa questão ao definir dois subcampos: o subcampo da produção restrita e o subcampo da grande produção. O primeiro faz referência àqueles trabalhos desenvolvidos buscando outras formas de criação artística, propostas com “outros valores estéticos e outras estruturas de organização que podem se revelar como uma opção de mudança face às práticas dominantes” (SILVA,2011,p.8). O segundo, abrange os processos mais tradicionais de criação, onde se enquadra grande parte dos assuntos abordados nos textos jornalísticos. Nas produções de caráter mais experimental, há uma tendência de criação coletiva e de busca de alternativas de outras formas de relação entre artistas nos processos de criação/improvisação.

Os enunciados com dupla função, onde é possível constatar a função do bailarino com a de coreógrafo, por exemplo, tendem a ratificar a relação existente entre coreógrafos e bailarinos, pois sempre é atribuída a função de coreógrafo a um componente, não considerando a possibilidade de criação coletiva ou mesmo outro tipo de relação existente entre os artistas envolvidos.

O processo de criação e expressão artística, mesmo dentro de um processo mais tradicional de trabalho, é uma via de mão dupla. Coreógrafos e bailarinos fazem sua parte para compor a obra cênica a ser apresentada. A concepção artística, por parte do coreógrafo, é a que mais aparece nos textos jornalísticos, seu enfoque é direcionado para a concepção e trajetória do autor da obra coreográfica.

Por outro lado, a coreografia só existe nos corpos dos bailarinos, o coreógrafo necessita do bailarino para expressar uma ideia ou história. Se não puder contar com bailarinos compatíveis com seu projeto, a obra coreográfica não existe em sua materialidade, mas esse fator não é considerado nos textos jornalísticos encontrados.

Em entrevista com o jornalista Fabio Prickladnicki, em uma pergunta mais pessoal, sobre preferência a respeito de estéticas ou estilos, a questão da concepção coreográfica é ressaltada, seja de autoria individual ou coletiva:

eu gosto de espetáculos que envolvam algum tipo de pesquisa de linguagem. Gosto quando eu vejo que tem um trabalho de pesquisa que não é uma coisa criada do nada, que teve uma ideia, que o grupo ou o artista quis mostrar algo de novo. Gosto de espetáculos que eu saio e vi algo de novo, e não mais do mesmo (Entrevista concedida em novembro de 2014).

A criação coreográfica aparece, em geral, como elemento principal das matérias jornalísticas, pois ela é o assunto central a ser abordado. O bailarino participa e faz parte atuante do processo de criação artística, mas sua atuação é reconhecida como mais um elemento da obra cênica do que como parte atuante da mesma. A exceção se aplica aos casos em que o reconhecimento do bailarino está vinculado a uma atividade desenvolvida no exterior, como é o caso das declarações da bailarina Regina Advento sobre o espetáculo de Pina Bausch ou através dos adjetivos atribuídos aos bailarinos, conforme explicitado no quadro acima.

Poderia afirmar que nessa relação paradoxal, a importância do bailarino, que alia conhecimento técnico e criativo, está em fazer seu papel com técnica e arte para que a obra cênica apareça em sua plenitude, dentro dos parâmetros de criação mais dominantes. São questões interessantes para discutir e aprofundar possíveis desdobramentos tais como: os limites da criação coreográfica e os limites do corpo, quais as relações possíveis? Ou a questão do bailarino e o corpo disciplinado, os corpos dóceis, uma leitura a partir de Foucault, em Vigiar e Punir, que é abordada por Siqueira: “A disciplina a que o corpo moderno foi submetido é resultante da

operação do corpo, de sua sujeição e a imposição de uma relação de docilidade-utilidade” (SIQUEIRA, 2006, p. 57). Pontos interessantes que transcendem o alcance dessa pesquisa, mas que não deixaram de provocar inquietações criadas a partir desta categoria de análise.

E assim finalizo o capítulo sobre as categorias analisadas no material coletado: companhias e grupos, temática, arqui-poéticas capital e bailarinos. Constatei que a divulgação das companhias nacionais e internacionais, ainda que em menor número, quando comparado às obras cênicas de caráter local e regional, são as que recebem maior destaque com matérias de capa e textos informativos mais extensos. O fato de apresentar uma obra fora do contexto local por si só já é um fator de notícia, inclusive para elaboração de matérias mais extensas.

Dentro das temáticas abordadas nas obras coreográficas, o corpo aparece em evidência como um convite a diferentes abordagens. Quanto às arqui-poéticas, a dança contemporânea, com todas as suas variações, predomina o cenário de propostas artísticas. Em relação ao capital cultural, verifiquei sua importância na determinação dos espaços destinados às notícias sobre dança, aliado a outros fatores como ineditismo e propostas alternativas. Já o bailarino figura nos textos jornalísticos como parte da obra coreográfica, com pouco crédito sobre seu desempenho.

A seguir, no Capítulo 4, será feita uma análise das matérias sobre dança divulgadas no jornal.

4 AS MATÉRIAS SOBRE DANÇA CÊNICA NO JORNAL ZERO HORA

Após o levantamento das categorias consideradas pertinentes para compreender a configuração da dança na mídia, como ela aparece no jornal, destinamos esse capítulo a uma análise das matérias sobre dança publicadas no período em questão.

Um primeiro olhar sobre o material coletado nos remete a uma constatação bastante difundida, de que o espaço disponibilizado para dança nos veículos de comunicação é reduzido.

O jornalismo cultural, nos últimos anos, vem sendo lentamente comprimido, até quase se tornar sinônimo de agenda cultural. Os cadernos de seções e cultura de jornais e revistas abrem espaço para resenhas curtas (que continuam a receber identificação de crítica) sobre filmes, espetáculos e cds, para divulgar grandes eventos supostamente culturais e para atender as pautas em releases de assessorias de imprensa. (SACCHET, p.12, 2006).

A afirmação de Sacchet contextualiza o enfoque do jornalismo cultural na atualidade, onde os cadernos ou seções sobre cultura são reduzidos, com pouco espaço para aprofundar questões da arte. Ao pensarmos no conceito de campo de Bourdieu, como um espaço de relações, constatamos também que a área do jornalismo faz parte de um campo cultural que se desenvolve com lógicas próprias e busca contemplar vários segmentos das artes, onde a dança não é percebida como grande mobilizadora de leitores.

Dentro do período de um ano analisado, no Segundo Caderno do jornal Zero Hora, foram encontradas quatro matérias de capa: duas capas sobre o espetáculo de *Pina Bausch*, no lançamento do Porto Alegre em Cena; uma capa sobre o espetáculo *Ikiru* e uma capa sobre uma entrevista com o bailarino e coordenador de dança do grupo *Pilobolus Dance Theatre*.

Além das matérias de capa, foram publicadas sete matérias que vão além de simples informações sobre dados do espetáculo, no Segundo Caderno: sobre o espetáculo *Cem Metros de Valsa e um Grama*, da Companhia de Dança GEDA; duas referentes ao evento *Dança.Com*; uma sobre bailarinos brasileiros contratados pelo *Ballet Bolshoi*; uma sobre o espetáculo *Tatyana* da Companhia de Dança Deborah Colker; uma do espetáculo do Porto Alegre Em Cena *Out of Context* e uma entrevista com Stela Arauzo sobre a *Companhia Antonio Gades*.

A seguir, discorreremos sobre as informações das matérias encontradas, bem como a análise feita com base nos referenciais teóricos utilizados neste estudo. Cada matéria apresentada está identificada com seu próprio título, sua data de publicação e autor do texto. A ordem de disposição foi embasada pelo critério cronológico, ou seja, na ordem em que as matérias foram publicadas no jornal.

4.1 NOS PASSOS DE CHOPIN, DE GUSTAVO BRIGATTI, 19/03/2011

A primeira matéria, publicada em 19/03/2011, intitulada *Nos Passos de*



Foto 1: Companhia de Dança GEDA, de Carlos Sillero

Chopin, foi divulgada na parte interna do Segundo Caderno, ocupando em torno de meia página, sobre o espetáculo *Cem Metros de Valsa e Um Grama*, da Companhia de Dança GEDA. A matéria aborda a temática do espetáculo: vida e obra do compositor Frédéric Chopin.

O texto aborda um pouco a vida do músico, conhecido como um compositor romântico e faz alusão à montagem de dança-teatro do grupo, que apresenta o espetáculo no Grande Hall do Santander Cultural, rompendo com o tradicional palco italiano. As músicas do espetáculo são executadas ao vivo pela pianista e professora adjunta do Departamento de Música da UFRGS, Catarina Domenici. A matéria transcreve duas declarações da coreógrafa, sendo que a segunda, aborda a intenção do espetáculo que

é passar para o público a capacidade transgressora que continua a existir na música de Chopin, que apesar de rotulada de romântica cabe perfeitamente numa montagem contemporânea. Mas não tem nada de gratuito, existe uma intenção, uma frase em cada gesto, que representa essa força criativa.⁹

A matéria termina com a informação sobre dados do espetáculo, tais como direção, figurino e período de temporada. A ênfase no perfil do compositor Chopin é o principal ponto de desenvolvimento do texto. As duas declarações da coreógrafa

⁹ Declaração em BRIGATTI (2011)

permitem encontrar uma aproximação maior ao campo das artes, uma vez que a transcrição de trechos de sua fala realça o olhar desse espaço. O relato sobre a inspiração da coreógrafa na personalidade rebelde de Chopin, e sua intenção em passar ao público a vida transgressora do compositor, nos remete ao pensar e fazer artístico, um olhar do artista sobre sua obra, uma reflexão sobre a micropoética.

O capital cultural é constatado na vida e obra de Chopin. A relevância desse artista recebe destaque no texto desenvolvido, por sua trajetória pessoal e obra musical. A arqui-poética apresenta-se bem definida ao especificar que se trata de um espetáculo de dança-teatro, conforme definido pela coreógrafa. Os bailarinos são citados para esclarecimentos da disposição cênica, “os bailarinos e o elenco de apoio se apresentarão no centro do Grande Hall do Santander Cultural, com o público sentado ao redor”, tem seus nomes divulgados no quadro informativo e aparecem na foto de divulgação.

As declarações da coreógrafa e o texto do jornalista destacam como diferenciais os elementos que fogem do padrão clássico de apresentação, tais como, o local, Hall do Santander Cultural, e a música executada ao vivo.

4.2 PINA BAUSCH ORIENTAL , DE FÁBIO PRIKLADNICKI, 09/04/2011 E PINA UNIVERSAL, DE LUÍSA MEDEIROS, 23/04/2011

O espetáculo *Ten Chi* teve duas matérias de destaque em um curto período de tempo. Assim, neste caso, a análise de ambos os textos jornalísticos foi realizada em conjunto das duas capas do Segundo Caderno sobre o espetáculo *Ten Chi* de Pina Bausch, no lançamento do 18º Porto Alegre em Cena.

A primeira matéria, “Pina Bausch Oriental”, publicada no dia 09/04/2011, de Fábio Prikladnicki (2011d), faz referências à morte da coreógrafa em 2009; ao tema do Japão, que foi o país inspirador desse espetáculo, sendo mencionado o recente tsunami ocorrido naquele país; é feita referência também à coreografia de 2001, em que o tema foi a cultura brasileira; e citada a participação da companhia no evento Porto Alegre em Cena no ano anterior. É possível encontrar um comentário de um resenhista do periódico *Los Angeles Times* que afirma que a produção é “tipicamente cornucópica e sem enredo” – sendo então um ponto de vista do espectador ou crítico, e também uma definição do pesquisador Patrice Pavis (apud

PRIKLADNICKI, 2011d, p. 1) “a repetição de uma ação banal é uma estratégia de Pina para desmascarar os jogos de poder, as maneiras cotidianas de falar ou de comportar-se”. Além disso, a matéria indica que na obra mencionada há textos de autores de diversas procedências. Pode-se afirmar que a maioria do conteúdo textual é formada por informações relacionadas ao espetáculo, porém indiretas, como notícias sobre o terremoto japonês, referências à cultura japonesa, a morte da coreógrafa, e a alusão de outra coreografia feita no Brasil. Existe uma afirmação do crítico sobre o espetáculo em questão e uma definição genérica de um pesquisador sobre o estilo da coreógrafa.

A segunda capa do Segundo Caderno, intitulada “Pina Universal”, publicada no dia 23/04/2011, de Luísa Medeiros, não difere muito da primeira: trata da multiculturalidade presente nos bailarinos da companhia, originários de vários países; apresenta uma declaração da bailarina Regina Advento sobre a percepção que Pina Bausch tinha dela – como artista brasileira – nessa companhia multicultural; aborda o método de trabalho da coreógrafa, baseado no registro de anotações detalhadas sobre cada espetáculo a ser

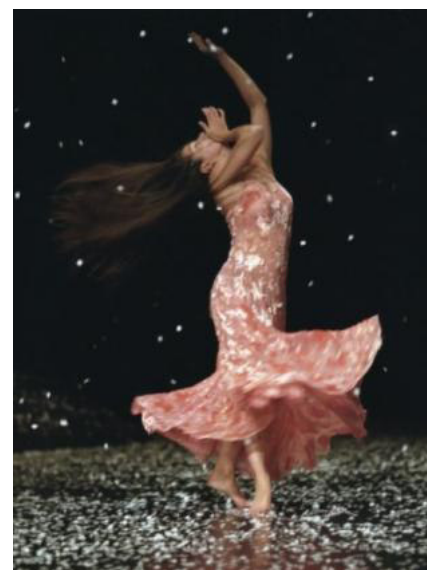


Foto 2: Tanztheater Wuppertal, foto divulgação de Laszlo Szito

criado; menciona o espetáculo *Águas* inspirado na cultura brasileira; cita, de forma semelhante a capa anterior, a morte de Pina em 2009 e seu legado artístico – 15 produções coreográficas; e termina com os dados do espetáculo, enfatizando a temática oriental e a presença de textos de autores das mais diversas nacionalidades.

Quando o campo da dança é apresentado dentro do campo midiático, no caso citado da criação coreográfica de Pina Bausch, esta obra adquire outros olhares, que estão inseridos dentro da ótica do jornalismo, como o reconhecimento da própria coreógrafa no mundo artístico, seu capital cultural, e a ligação com outros temas que são ou foram notícias, tais como a morte de Pina Bausch e o terremoto no Japão. Fatos e valores terminam por delinear o texto jornalístico, sobrepondo-se ao olhar artístico, que implicaria uma abordagem que contempla leituras de coreógrafos e bailarinos a partir da obra a ser dançada, proporcionando possibilidades de leituras, de forma aberta, por parte do leitor/espectador, ainda que

se trate de um convite ao convívio, ou seja, uma abordagem sobre o *antes* do acontecimento teatral.

As duas matérias tendem a aproximar-se do campo da comunicação, aliando pontos relevantes de acontecimentos que foram ou são notícia à obra coreográfica. O público leitor, e potencial espectador, faz a leitura do texto e da peça cênica a partir dos pontos realçados no texto jornalístico. Por outro lado, um ponto que deve ser considerado, é que o jornalista ao redigir o texto, também possui em seu habitus, uma forma de escrever e selecionar o que é interessante falar sobre determinada obra. O habitus do jornalista carrega consigo o exercício de conexão de diferentes fatos, atribuindo à determinado acontecimento seu valor como informação para um público amplo. Ele busca, a seu critério (que inclui política editorial), dar à obra cênica seu valor como notícia.

Embora seja possível observar uma busca de aproximação com o campo da arte, como as referências de Patrice de Pavis e o próprio método de trabalho de Pina, sobrepõe-se a abordagem descritiva e distante de aspectos inerentes à criação coreográfica. Mesmo na segunda capa, quando há declarações de profissionais da companhia, como o coreógrafo Dominique Mercy e a bailarina Regina Advento, ambas fazem referência à coreógrafa, sua personalidade e morte no ano de 2009, sem abordar diretamente a obra cênica a ser dançada, ou mesmo a experiência desses bailarinos em relação à coreografia.

Essa questão também é acentuada pela própria estrutura do mercado cultural quanto a obras internacionais, ou até mesmo nacionais, que demandam condições de divulgação inseridas dentro de uma determinada lógica de mercado. Fabio Prickladnicki, em entrevista concedida à pesquisadora, ressalta esse ponto, quando questionado se há contato prévio com a obra cênica a ser apresentada “Sobre os ensaios, acontece assim: os espetáculos internacionais , é muito raro das produções nos oportunizarem a assistir um ensaio, com espetáculos gaúchos é mais normal (entrevista concedida em novembro de 2014).



Foto 3: Tanztheater Wuppertal, foto divulgação de Gert Weigelt

Todos os pontos abordados no texto são elementos lançados ao leitor como proposta de convívio teatral. Ainda que de forma oblíqua, por meio de referenciais que permeiam ou tangenciam a obra coreográfica, o texto convida o leitor à experiência poética. Se por um lado há um distanciamento da criação cênica,

por meio de enfoques variados que não tratam diretamente da obra em questão, por outro, proporciona ao leitor, potencial espectador, uma condição de compartilhar a obra coreográfica a partir de uma leitura particular, relacionada a sua vivência pessoal.

Aquilo que move o artista-criador, no entanto, parece escapar do convite ao convívio feito pela mídia. Abaixo, em contraponto, uma declaração de Pina sobre a definição de dança para coreógrafa, que se aproxima de uma leitura do campo das artes:

Certas coisas se podem dizer com palavras, e outras, com movimentos. Há instantes, porém, em que perdemos a fala, em que ficamos totalmente pasmos e perplexos, sem saber para onde ir. É aí que tem início a dança, e por razões inteiramente outras, não por razões de vaidade. (BAUSCH apud CYPRIANO, 2005, p. 26)

E outra citação da bailarina Regina Advento sobre a interpretação dos espetáculos da coreógrafa:

não existe nenhuma interpretação errônea dos espetáculos, cada um os interpreta a sua maneira, por isso a Pina nunca explicou nenhum trabalho seu. Ela deixa a coisa aberta para cada um fazer sua própria fantasia. Essa é a principal característica da linguagem de Pina Bausch.¹⁰

Esse olhar de artistas sobre a criação coreográfica está mais próximo ao campo das artes. No entanto, o foco das duas matérias de capas encontradas no período privilegiam elementos que possuem relação com a obra cênica sob o ponto de vista do jornalista, associando elementos da poética a fatos e pontos que são considerados importantes noticiar.

¹⁰ Depoimento registrado em Fernandes (2011).

A presença dos bailarinos é explicitada em seu caráter multicultural, pois a companhia alemã é composta por profissionais oriundos de diversos países, inclusive do Brasil. Relações dos bailarinos e a obra coreográfica não são enfocadas nas duas matérias.

O capital cultural de Pina Bausch, sua trajetória, seu conjunto da obra coreográfica e seu papel no cenário da dança no mundo, são considerados relevantes para a disponibilização de espaço no jornal e seu reconhecimento pode ser observado pela inclusão de seu nome nos dois títulos das matérias.

4.3 IKIRU- RÉQUIEM PARA PINA BAUSCH, DE FÁBIO PRIKLADNICKI, 06/05/2011

A capa do Segundo Caderno, escrita pelo jornalista Fábio Prikladnicki, trata do espetáculo Ikiru, palavra que em japonês significa “viver”. O nome do espetáculo foi uma escolha do bailarino japonês Tadashi Endo, de 63 anos, para homenagear Pina Bausch, dentro do programa do 6º Festival Palco Giratório.



Foto 4: Tadashi Endo, foto divulgação de João Milet Meirelles/Divulgação

De acordo com a matéria de capa, o espetáculo aborda o equilíbrio entre ocidente e oriente, masculino e feminino, yin e yang, associando a tensão entre esses dois polos à ideia budista de vazio. O bailarino apresenta-se com o corpo coberto de pó branco, característica do butô. A homenagem a Pina pode ser constatada em uma cena que faz referência Café Muller (1978) e outras criadas com caráter mais simbólico. A movimentação lenta é predominante no espetáculo, que também homenageia outros mestres do bailarino Endo: Michel Jackson, Kazuo Ono e Merce Cunningham. Segundo o artista, todos eles tem em comum a “fome de encontrar algo, quem se sente saciado não pode ser revolucionário” (ENDO apud PRIKLADNICKI, 2011e, p. 65).

Ainda segundo a matéria, Endo deixou o Japão na década de 60 e decidiu viver na Europa. O bailarino iniciou uma relação com o grupo Lume de Campinas, há 10 anos. O texto faz referência ao espetáculo da Companhia de Pina Bausch, ao

espetáculo *Ten Chi*, e à morte da coreógrafa em 2009, terminando com uma declaração do artista: “Aprendi muito mais sobre o Japão. Quando você deixa sua terra, a enxerga melhor de fora” (ENDO apud PRIKLADNICKI, 2011e, p. 65).

Dentro das possibilidades de análise, o convite ao acontecimento teatral se dá de modo mais genérico. A matéria aborda outras referências, como a morte de Pina, os gostos do coreógrafo e sua trajetória de vida, músicas e artistas que admira. É possível captar nas entrelinhas do que trata o espetáculo, através de elementos que parecem circuncidar a micropoética em si, pois parte do processo criativo da obra está relacionada ao modo de ver do coreógrafo, suas escolhas profissionais e de vida.

O acontecimento teatral, para Dubatti, só ocorre no convívio presencial entre produtor(es) e expectador(es) de poíesis. O texto jornalístico, nesse caso, estabelece, em muitas ocasiões, o convite ao acontecimento da dança e traz poucos elementos que fazem parte da poética: movimentação lenta, alusão à *Café Muller* e também referências simbólicas ao trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch. Talvez a própria foto veiculada na capa, junto ao texto, onde a comunicação se dá mais aberta a possíveis construções de significados, seja uma forma mais direta de comunicação com o público-leitor.

A perspectiva do campo da comunicação predomina nessa matéria: utiliza-se de notícias ou informação relacionadas ao espetáculo, tais como a morte de Pina, o espetáculo da Companhia de Wuppertal apresentado no mês anterior, abril, a citação de referenciais artísticos reconhecidos como Kazuo Ono e Michel Jackson, para explicitação das influências ou homenagem da criação coreográfica em questão e também a transcrição de trechos de entrevista fornecida por telefone ao jornalista.

Nas declarações do coreógrafo, o enfoque é dado a sua trajetória como profissional; também são ressaltadas características pessoais como gosto e opinião. Sobrepõe-se, nesse caso, valores mais atrelados à notícia e ao entretenimento em geral, um olhar do profissional da comunicação.

A morte de Pina Bausch é citada novamente nessa matéria. Por sua importância no cenário da dança mundial, sua perda foi notícia no mundo todo. Como a obra coreográfica faz uma homenagem a ela, novamente foram retomados elementos sobre a dança apresentada em abril em Porto Alegre. O capital cultural

de Pina Bausch transcende o campo da dança, ele também é reconhecido e valorizado por profissionais de outros campos, como o da comunicação.

4.4 SINCRONIZANDO OS PONTOS - 17/05/2011

A matéria “Sincronizando os pontos” tem caráter informativo, comunica o início do Festival Internacional de Dança.Com, especificando suas principais características, bem como as datas e horários. Trata-se de um encontro para “discutir e trocar experiências acerca da produção contemporânea de dança” (SINCRONIZANDO..., 2011, p. 59), além de propor atividades como espetáculos, processos de criação e performances.

O principal direcionamento, após a divulgação das informações básicas, é sobre os participantes. Ao citar o nome de alguns deles, é dada uma breve informação sobre seus trabalhos, tendo como um dos destaques a presença de Andrée Martin, professora e coreógrafa canadense e do Grupo Gestus, de São Paulo, presente na foto da matéria.

Embora de caráter meramente informativo, a matéria visa despertar a curiosidade do público-leitor ao evento, por reunir diversos artistas e propor discutir a dança contemporânea. Sob a perspectiva de Dubatti, pode-se afirmar que o convite ao público-leitor, ao acontecimento teatral, é mínimo, pois apesar da matéria abordar a questão dos espetáculos artísticos, é generalista ao proporcionar apenas informações breves sobre cada atividade. O público-leitor fica mais instigado pela curiosidade do evento como um todo, do que pelo interesse em uma atividade determinada, à exceção para aquelas pessoas que já possuem algum conhecimento prévio sobre os grupos citados e tenham preferências por um ou outro artista.

Quanto aos participantes, pouca referência é disponibilizada, sendo destacada a nacionalidade, no caso da canadense Andree Martin, e a cidade de origem do grupo Gestus, de Araraquara, participantes externos à produção cultural local.

4.5 “ABECEDÁRIO DO CORPO DANÇANTE”: É PRECISO DAR VIDA ÀS PALAVRAS, DE SUZI WEBER, 17/05/2011

O texto da professora Suzane Weber da Silva (2011a), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, situado na mesma página da matéria acima citada, faz referência a uma das atividades do Festival Dança.Com, o projeto Abecedário do Corpo Dançante, que tem como enfoque o discurso do corpo.

Segundo Silva (2011a, p. 3), a pesquisa de Andrée é uma “reflexão teórica dançada, um espetáculo-palestra, ou ainda uma espécie de conferência dançada”. Essa proposta de pesquisa é embasada por autores que tratam da questão do corpo sob diferentes abordagens. De acordo com o texto, a pesquisa-criação reflete uma realidade da dança contemporânea: a expansão das fronteiras de sua atuação como arte para além de elementos de composição do movimento num determinado espaço-tempo, utilização de suporte de outras áreas e focalização no corpo pensante para além do corpo dançante. Ela também associa esse panorama a uma aproximação à arte contemporânea que “cada vez mais questiona seus meios e sua linguagem de modo cada vez mais reflexivo”.

Sob o prisma dos campos, a análise de Silva traz para o campo da comunicação reflexões do campo das artes cênicas. Com uma leitura da área da dança, a autora discorre sobre uma proposta que apresenta como diferencial uma pesquisa-criação desenvolvida por Andrée. O texto proporciona ao leitor a ideia de processo de criação aliado a pesquisa, propõe um viés mais acadêmico. Na maioria dos textos analisados, as reflexões sobre o processo de criação são abordadas de forma mais genérica, elencando aspectos da poética mais conectados com fatos e notícias de caráter mais amplo.

Caberia também uma reflexão sobre a proximidade da criação de dança cênica à criação de arte contemporânea, que busca outras formas de atuação para além da manifestação do movimento no espaço. Para Bauman (1998, p. 135):

a arte e a realidade não-artística funcionam nas mesmas condições, como criadoras de significado e portadoras de significado, num mundo notório por ser simultaneamente afortunado e flagelado pela insuficiência e pelo excesso de significados.

Esse argumento vai ao encontro de Silva, quando esta autora afirma que nesse projeto o “corpo dançante pretende dar a sua versão sobre o discurso do corpo”. É a arte criando seus próprios significados, para além de elementos representativos do mundo não-artístico.

Essa autonomia, porém, traz o paradoxo do contato com o público em geral: a arte contemporânea apresenta-se como dialógica e criadora de significados, o que possibilita “abrir amplamente o portão às artes do significado” (BAUMAN, 1998, p. 141). Por outro lado, ao mesmo tempo em que ela é múltipla na construção de significados, o seu acesso ao grande público ainda é restrito¹¹. Essa relação também pode ser constatada no público que aprecia dança contemporânea.

O texto sobre o Abecedário do Corpo Dançante faz um convite ao leitor a compartilhar o acontecimento da dança, sob uma perspectiva mais alternativa, quando comparado com outras matérias divulgadas no jornal. O projeto propõe conexões com outras áreas do conhecimento como a filosofia e a literatura para pensar o corpo dançante. Silva estende essa questão ao leitor, instigando-o a participar dessa experiência cênica, não através de um convite explícito ao acontecimento da dança, mas sim, pelas reflexões feitas a partir do projeto-criação.

Quanto aos bailarinos, eles são citados em três trechos: “é uma pesquisa-criação que ela e um grupo de bailarinos do departamento de dança da UQAM”, “Andrée e seus bailarinos buscam compreender o corpo”, “os bailarinos do Abecedário buscam debater a dança”. Em todos, os bailarinos são atores de uma ação e não apenas elementos que compõem a coreografia.

O texto de uma professora do campo das artes cênicas informa o leitor com outro olhar, relacionado a seu capital cultural e seu habitus, que difere dos profissionais da comunicação.

¹¹ Assim como o gosto pela arte contemporânea tende a estar associado aos mais instruídos, a dança também demonstra ser um gosto de poucos, sobretudo a contemporânea. Ambos os gostos não parecem ter lá uma vocação muito popular, não. Aliás, é justamente a combinação dessas duas preferências (arte e dança contemporânea) a mais provável de ser encontrada num dado estilo de vida culto, o que não implica afirmar que todo homem instruído gosta dessas duas expressões artísticas ao mesmo tempo. Ainda assim, a probabilidade de encontrar essas práticas entre os mais cultos é bem maior do que entre as classes populares. (MINDELO, 2011, p. 116)

4.6 PÉ QUE É UM LEQUE, DE ROGER LERINA, 04/06/2011

A quarta e última capa sobre dança veiculada no ano de 2011 está relacionada a uma entrevista por e-mail, de Roger Lerina, com o bailarino e coordenador do grupo *Pilobolus Dance Theatre*, Jun Kuribayashi, a respeito do espetáculo *Metamorphosis*. O título da matéria, “Pé que é um leque”, faz associação à foto da capa em que os bailarinos simulam um movimento semelhante a um leque e, ao mesmo tempo, busca uma identificação com o público em geral através do uso de uma expressão comum entre as pessoas.



Foto 5: Pilobolus Dance Theatre, foto divulgação de John Kane

Antes do início da entrevista, é feita uma breve explanação da história e das características do grupo, bem como são apresentadas informações sobre a turnê e as coreografias a serem exibidas nas diferentes cidades brasileiras. Ao finalizar o texto introdutório, é transcrita uma afirmação do bailarino e coordenador: “Cada dança é diferente da outra, mas unidas no sentido de que vão levar o público por viagens de crescimento e transformação. Gostando ou não de dança, há algo nesse programa capaz de empolgar a todos” (KURIBAYASHI apud LERINA, 2011d, p. 1).

A entrevista contém cinco perguntas com os seguintes temas: que mudanças ocorreram nos quarenta anos da companhia? De que maneira a companhia desenvolve seu estilo? A que atribui o sucesso de público do Pilobolus? Como lidar com as críticas? Há algo que o Pilobolus pode aprender com os brasileiros? Das cinco perguntas feitas pelo jornalista, três contemplam o fazer artístico, a maneira como os artistas desenvolvem seu trabalho dentro do grupo e como buscam a inovação e a criatividade. Das duas restantes, uma trata da relação do grupo com a crítica e a outra propõe uma aproximação entre cultura brasileira e a criação do grupo.

Uma entrevista concedida por e-mail possibilita melhor controle da informação por parte de quem concede a entrevista. Dentro dessas condições, é possível encontrar uma maior aproximação entre o campo das artes e o campo do jornalismo, quando é disponibilizado um espaço para manifestação do artista.

De certa forma, através das perguntas elaboradas pelo jornalista Roger Lerina, podemos refletir sobre micropoética e recepção em Dubatti, pela maneira

como o jornalista formula suas questões. Implícito em suas perguntas está sua opinião e também o conhecimento do senso comum sobre o trabalho desenvolvido pela companhia, está a forma como ele recepciona a poética do Pilobolus.

O jornalista descreve o pioneirismo do trabalho dos bailarinos, sua trajetória e reconhecimento público e o paradoxo entre o sucesso de público e as restrições formuladas pela crítica especializada. Todas essas informações são processadas pelo jornalista com base nas informações disponíveis, mas também na sua impressão, em como ele mesmo recepciona o trabalho.

Crítérios valorativos também estão presentes nessa entrevista de capa, tais como: “inovador ao destacar a improvisação cênica”, “pioneiro na união do balé com elementos atléticos, acrobáticos e humorísticos” e “equilibra na mesma medida leveza, vigor e humor”. Trata-se de afirmações que expressam valorações, abordando também um tipo de dança e um estilo próprio, que se aproxima da dança contemporânea.

Quanto aos bailarinos, quando citados na entrevista, são atuantes no processo criativo: “contratam novos bailarinos para ajudar a criar” e “o resto é com o elenco atual de bailarinos, que contribuem para o vocabulário do movimento”. O bailarino e coordenador enfatiza a criação artística como um coletivo. Transparece, nas declarações do bailarino e coreógrafo, que o trabalho é desenvolvido pelo grupo de forma horizontal, ou seja, todos os bailarinos atuam e contribuem para a criação cênica de forma semelhante, sem diferenciação entre coreógrafos e bailarinos.

Importante ressaltar a declaração que Jun Kuribayashi faz, admitindo abertamente, que para ele a dança é uma arte que tem suas restrições de gosto pelo grande público, ao afirmar que “gostando ou não de dança, há algo capaz de empolgar a todos”. É pertinente sua afirmativa, na medida em que coloca em questão algo que se fala muito pouco o fato de que em muitos lugares a dança não é para todos, não faz parte da cultura da maioria das pessoas. Sua declaração deixa implícita uma questão latente a ser abordada. E faz isso com leveza, como uma constatação, nada mais, desafiando aos não apreciadores da dança com um convite que pode surpreender.

4.7 5 MITOS DO TANGO, DE LUIS ANTÔNIO ARAÚJO, 22/06/2011

A matéria, escrita por Luis Antônio Araújo inicia falando sobre as referências do tango, como música, e a cidade de Porto Alegre: cita que a capital gaúcha foi o local da primeira gravação e prensagem de um tango. O texto também menciona a inspiração para composição dos versos de Malena e também de Lupicínio Rodrigues e depois introduz a notícia do evento 2º Festival Internacional de Tango, que é realizado pelo casal de bailarinos Valentin Cruz e Marlise Machado.



Foto 6: Valentin Cruz e Marlise Machado, foto divulgação de Andy Marshall

Após serem apresentados os dados informativos do espetáculo, são expostas cinco frases consideradas pelo jornalista como “mitos sobre o ritmo argentino” para que os organizadores do evento, Valentin e Marlise, comentem: 1- o tango só se popularizou depois de virado moda; 2- o tango é música de brancos europeus; 3- o verdadeiro tango só pode ser dançado por profissionais; 4 - o tango era alegre e Gardel o deixou triste e 5- a música de Piazzola não é tango.

A matéria não aborda informações sobre a dança a ser apresentada no Festival, volta-se mais para o gênero musical tango, à exceção do item 3, que questiona se o verdadeiro tango só pode ser dançado por profissionais. Nesse ponto os bailarinos fazem uma distinção da dança tango de palco, que deve ser dançada por profissionais, e o tango dançado nos salões, acessíveis a qualquer pessoa. Essa é a única informação sobre o tango como dança, em toda a matéria.

A matéria está embasada na tradição musical do tango, disponibilizando pouco espaço para manifestação dos bailarinos entrevistados sobre o tango como manifestação artística.

4.8 PAS-DE-DEUX BRASILEIRO NA RÚSSIA, DE RAFAELA MAZZARO, 07/07/2011

A matéria escrita por Rafaela Mazzaro trata da contratação de dois bailarinos brasileiros, Erick Swolkin e Bruna Gaglione, integrantes da Companhia Jovem do Bolshoi, de Joinville, Santa Catarina, para fazer parte da companhia de Ballet Bolshoi na Rússia. A matéria cita o presidente da filial do Bolshoi Valdir Sterglich, que afirma que a contratação foi resultado da capacidade e dedicação de toda a equipe.

O texto fala dos preparativos do jovem casal para se mudar para a Rússia; ressalta suas expectativas, bem como, a formação integral em balé na Escola do Bolshoi de Joinville. Informa que o contrato de trabalho assinado é de no mínimo um ano. A notícia finaliza com a informação de que a companhia russa “conta com a



Foto 7: Erick Swolkin e Bruna Gaglione, foto de Sergio Almeida

brasileira Mariana Gomes”, que também foi contratada em 2006, após um período de estágio na companhia.

A matéria não aborda questões relativas à dança cênica e ao campo artístico. Está mais voltada para o olhar da jornalista contando um fato que é notícia.

Essa foi a única matéria que trata de balé, ainda que de forma oblíqua, no ano de 2011, no Segundo Caderno do Jornal Zero Hora. O reconhecimento que passa pelo capital institucional e pelo capital corporal, que acompanha a formação dos dois bailarinos, é o que mais se aproxima da atividade artística que ambos desempenham.

O balé clássico de repertório remete a criações coreográficas elaboradas em séculos passados, sendo dançado até os dias hoje. Tem a peculiaridade, na sua própria origem histórica e no seu rigor técnico, que exige do bailarino, além de muita dedicação, condições físicas natas¹² para desenvolvê-lo com êxito, precisão e arte.

¹² Características relacionadas ao tipo físico, tais como peso, altura, flexibilidade, tipo de pé costumam ser requisitos de admissão dos bailarinos em companhias que dançam clássico de repertório, uma vez que muitas das coreografias exigem um corpo de baile visualmente homogêneo.

Além disso, necessita de altos custos para poder ser produzido, visto que exige figurinos de época, cenários e um número expressivo de bailarinos. Por esse conjunto de motivos e por ser uma dança mais ligada à tradição que a questões da contemporaneidade, poucas são as companhias que incluem o balé clássico nos dias de hoje, nas suas propostas de obras coreográficas.

Apenas grandes companhias, como o Ballet Bolshoi, a Ópera de Paris ou American Ballet Theatre, têm uma tradição de dançar o repertório dos clássicos do balé de forma completa, ainda que a grande maioria delas também dance coreografias contemporâneas. No período analisado, não houve apresentação de grandes companhias dançando clássicos repertórios. O balé clássico de repertório foi dançado por grupos em festas e espetáculos de escolas, em fragmentos de peças coreográficas.

No caso dessa matéria, a contratação dos bailarinos torna-se notícia por tratar-se de uma grande companhia, tradicional em dançar clássicos do balé de repertório, e pela inserção do casal de brasileiros nessa companhia. O balé clássico aparece, no período analisado, mais como informação de bailarinos brasileiros vinculados a outras notícias e menos como obra cênica a ser apresentada.

4.9 E PÚCHKIN BAILOU, DE FÁBIO PRIKLADNICKI, 28/07/2011

A matéria de Fábio Prikladnicki sobre o espetáculo da Companhia de Dança Deborah Colker, Tatyana, aborda a proximidade da coreógrafa com a dramaturgia e fala da adaptação do clássico do escritor russo para os palcos.

O texto fala da aproximação de Deborah Colker à dramaturgia, que começou em 2005, com o espetáculo Nó. São apresentadas quatro declarações da própria coreógrafa concedida por telefone, sobre o espetáculo, explicita a história a ser contada, e como essa adaptação foi



feita pela coreógrafa em termos cênicos, além de informar sobre a trilha sonora

Foto 8: Companhia Deborah Colker, foto divulgação

(compositores russos) e a estética buscada que é “fundamentalmente atual”, em contraposição à música utilizada.

Deborah Colker, em suas declarações, fala da ideia de contar uma história “do início ao fim, o que é diferente de criar um espetáculo que tem apenas um assunto principal ou uma dramaturgia mais solta”, bem como de que “estes elementos têm um pé no romantismo, mas a referência foi propositalmente descontextualizada” (COLKER apud PRICKLADNICKI, 2011, p. 4).

O campo das artes se faz presente nas declarações da coreógrafa e também no texto do jornalista. Este último se detém em falar da obra escrita por Púchkin e dar encadeamento às declarações da coreógrafa sobre o espetáculo. O jornalista conta de forma resumida a história de Tatyana e Onegin, contribuindo em passar elementos que compõem o espetáculo da companhia.

Pode-se dizer que o capital cultural de Deborah Colker dá a ela espaço no jornal e a dispensa de ser apresentada ao público em geral. Diferentemente de outras matérias, onde os bailarinos ou coreógrafos são descritos por seus trabalhos e sua posição no mundo artístico.

O capital cultural da coreógrafa é reconhecido pelos veículos de comunicação de massa como a televisão, em programas de entrevista ou de entretenimento, e pelo seu intercâmbio artístico com outros países, o que por si só já é notícia. A presença na mídia proporciona maior proximidade com um grande público na comparação com outros profissionais, até então, vistos nas matérias publicadas. O leitor/espectador, em geral, ao entrar em contato com o texto, já tem uma referência, uma familiaridade com o trabalho da coreógrafa ou uma referência de que se trata de uma pessoa do campo da dança.

Além disso, de acordo com o referencial teórico de Dubatti, é possível perceber, nas declarações transcritas da coreógrafa, alguns elementos que compõem a poética do espetáculo, tais como cenografia e figurino com elementos do século 19, o uso de trilha sonora de compositores russos como Tchaikovsky, Prokofiev, Stravinsky e Rachmaninoff, e a contraposição desses elementos com uma estética atual. No entanto, esses pontos da poética são apenas comentados, sem maiores aprofundamentos sobre a concepção da coreógrafa.

Assim, como em outras matérias, quando há espaço para declarações dos artistas, é possível ter maior aproximação ao campo das artes, através das manifestações a respeito da obra a ser dançada. O convite ao convívio, nesse caso,

passa por Púchkin e sua história de Eugênio Onegin, instigando o leitor a compartilhar a criação da coreógrafa a respeito do romance escrito no século 19, assim como pelas informações disponibilizadas pelo jornalista a respeito da obra cênica e do romance de Púchkin.

4.10 MOVIMENTOS INVOLUNTÁRIOS, DE FÁBIO PRIKLADNICKI ,13/09/2011

A matéria escrita por Fábio Prikladnicki fala do espetáculo Out of Context - For Pina, da companhia belga Les Ballets C de la B, apresentado dentro do 18º Porto Alegre em Cena. A primeira informação faz referência a outros espetáculos, nos quais Pina Bausch também foi homenageada.

O jornalista enfatiza que, de acordo com o coreógrafo, a referência à Pina Bausch está apenas no título, não tendo interferência direta na criação da obra coreográfica. Ao falar do Porto Alegre em Cena, Fábio Prikladnicki sinaliza que o evento apresentou “poucas, mas consistentes atrações de dança” e que o coreógrafo Alain Platel, encontra-se entre os mais celebrados no cenário artístico da atualidade.

Em entrevista concedida por e-mail ao jornalista, Alain Platel argumenta que uma “grande variedade de movimentos é usada nesta performance. Eles estão lá em uma tentativa de desenvolver uma linguagem física que expresse sentimentos mais profundos com os quais andamos” e que sua dança “é para o mundo e o mundo é para todos” (PLATEL apud PRICKLADNICKI, 2011, p. 4).

O jornalista afirma que embora Alain Platel diga não ter intenção direta de fazer referência a Pina Bausch, críticos encontraram ressonâncias de Pina Bausch em sua obra coreográfica.

Para Prikladnicki, a inspiração para o trabalho desenvolvido por Alain Platel pode ser explicada, em parte, por sua trajetória: antes de “se iniciar no mundo da dança, ele desenvolveu trabalhos com crianças com disfunções, entre elas motoras. Sua poética explora o ponto em que o corpo extravasa aquilo que a mente não é mais capaz de conter” (PRIKLADNICKI, 2011,p.4).

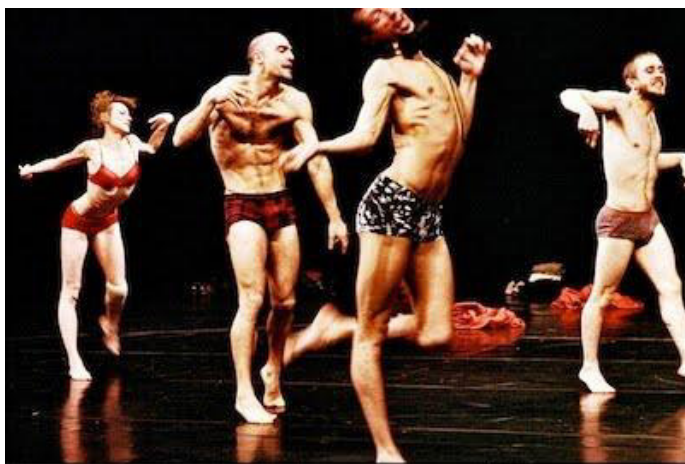


Foto 9: Les Ballets C de la B, foto divulgação de Chris Van Der Burght

Paradoxos e dicotomias são palavras utilizadas para explicitar as características do trabalho desenvolvido pelo coreógrafo. O texto também aborda informações acerca do figurino e da música como criação coreográfica,

acrescentando que Out of Context combina “Bach, Vivaldi,

sons de animais, ruídos feitos pelos bailarinos e fragmentos de música popular” (PRIKLADNICKI, 2011, p. 4). A matéria é ilustrada por frases de críticos de dança de diferentes partes do mundo.

Dentro da matéria analisada, Alain Platel tem no reconhecimento dos críticos seu principal *capital cultural objetivado*. A extensão de seu trabalho que reverbera na crítica especializada reforça sua condição de coreógrafo na contemporaneidade. A recepção da poética de Platel pelos críticos pode ser constatada nas citações presentes na matéria do jornal, e é através dessas interpretações que o leitor entra em contato com elementos da poética de Out of Context.

Os elementos da poética também se fazem presentes através das declarações do coreógrafo, concedidas por e-mail, tais como, grande variedade de movimentos, tentativa de desenvolvimento de linguagem física e novas experimentações por parte dos bailarinos.

A matéria aproxima-se aos conceitos da área das artes, destacando apenas no início da matéria, fatos mais jornalísticos, como a “homenagem à lendária Pina Bausch (1940-2009)” e a lista de espetáculos que passaram pela cidade que também homenagearam a coreógrafa alemã. A foto que acompanha o texto jornalístico também informa muito ao leitor, e possível espectador, sobre a obra a ser apresentada. O convite ao acontecimento da dança passa pelas informações constantes no texto e também pelas impressões e interpretações que cada um pode ter em relação a foto da matéria e suas leituras em relação ao texto jornalístico e às declarações da crítica especializada.

Conceitos a respeito da poética aparecem no texto tanto por parte do coreógrafo, como também em comentários do jornalista e nas citações da crítica especializada. Assim, o texto é elaborado com base em critérios de recepção da obra por parte do jornalista, quando escreve a respeito da mesma, e por parte das citações da crítica especializada, que escreve sobre a experiência poética em si, além de incluir reflexão do coreógrafo sobre a obra criada, que no caso seria um comentário de quem produz, do produtor de *poíesis*, segundo Dubatti (2008).

Isso nos remete às possibilidades de leituras de uma obra cênica, bem como ao fato de que o leitor também fará sua própria leitura a respeito dos dados informados, que sempre são múltiplos e têm a ver com a história de cada um, mesmo quando apenas em contato com elementos da obra cênica, como no texto jornalístico.

O campo das artes aparece presente na matéria citada através das declarações da obra pelo próprio coreógrafo, de informações sobre elementos da obra cênica disponibilizada pelo jornalista e pelas citações da crítica especializada. No entanto, a relevância do capital cultural está presente no espaço disponibilizado no jornal, que passa pelo reconhecimento do coreógrafo no campo das artes.

4.11 CARMEN E GADES SÃO IMORTAIS, DE FÁBIO PRIKLADNICKI, 15/10/2011

A matéria de Fábio Prickladnicki é uma entrevista com Stella Arauzo, diretora da Companhia Antonio Gades. O texto inicial aborda a criação da Fundação Antonio Gades, pelo coreógrafo, com o objetivo de “manter seu repertório próximo ao público”, antes de sua morte em 2004. Apresenta Stella Arauzo como uma importante bailarina e diretora da companhia e introduz as perguntas feitas para uma entrevista concedida por telefone.

São feitas seis perguntas à diretora Stella Arauzo: 1) sobre as diferenças da coreografia original e a versão apresentada atualmente; 2) a expectativa do público em relação ao espetáculo; 3) como foi o trabalho desenvolvido na companhia após a morte de Gades, 4) o compromisso político de Gades; 5) o personagem de Carmen; e 6) os planos da companhia para novas coreografias.

Todas as perguntas foram elaboradas tendo por base a obra Carmen e o legado de Antonio Gades. Assim, Arauzo discorre sobre vários aspectos relativos a

Gades, tais como a forma de trabalho da companhia, a atemporalidade da sua obra, a sua filosofia de trabalho, a sua disciplina e senso de equipe, e a sua parte política,

Arauzo dá sua opinião como bailarina e intérprete da personagem Carmen, a qual interpretou por vinte e dois anos, “um animal que sempre busca liberdade” (ARAUZO apud PRICKLADNICKI, 2011, p.4) e termina discorrendo sobre os planos da companhia em recuperar o espetáculo Fuego, inspirado em El Amor Brujo, para depois desenvolver trabalhos com novos coreógrafos.

A matéria aproxima-se à área das artes, mas também se detém nas questões de como a diretora da Fundação Antonio Gades está levando adiante as ideias e o projeto de Antonio Gades.

A matéria traz, nas respostas de Stella Arauzo, fragmentos de sua experiência como espectadora e bailarina, ao falar de Gades “há esse poder de magia que nos coloca em um outro mundo. Te transporta e te faz sentir” e também como bailarina, produtora de poésias, em relação ao personagem Carmen “tem uma força descomunal, astúcia. Tem alegria, paixão, drama. Mas eu sentia sobretudo como um animal sempre em busca de liberdade” (ARAUZO APUD PRICKLADNICKI, 2011, p.4).



Foto 10: Companhia Antônio Gades, foto divulgação de Fabrício Barreto

Apesar de Stella Arauzo ser reconhecida como “*uma das mais importantes bailarinas do gênero no cenário internacional*” (PRICKLADNICKI, 2011, p.4), grande parte de sua entrevista foi voltada à sua função como diretora da Companhia Antonio Gades. O capital cultural de Gades, marcado por sua trajetória na dança flamenca, sua obra e também por sua companhia são os principais pontos abordados na entrevista, bem como a obra Carmen.

Os textos analisados apresentam informações sobre a obra cênica, mas também trazem a leitura que o próprio jornalista faz a respeito de determinada obra. Da mesma forma, o leitor também tem sua autonomia, assim como o espectador, para interpretar e refletir sobre a poética abordada e sentir-se instigado ou não a compartilhar do acontecimento da dança, ou seja, da obra cênica divulgada.

Neste capítulo, abordamos as matérias que receberam destaque no período deste estudo, analisando relações possíveis entre poéticas e as teorias de Dubatti e do Bourdieu.

No capítulo 3, a análise das categorias possibilitou verificar a predominância de matérias de grupos e companhias internacionais em relação aos grupos locais e constatar que a temática “corpo” foi fonte de inspiração coreográfica no período analisado. Foi possível, também, observar que a dança contemporânea foi a principal arqui-poética divulgada e que o capital cultural do artista possui papel relevante na escolha e determinação de espaços disponibilizados no jornal. Quanto ao bailarino, preponderou seu papel como função, ou simples descrição de uma atividade, sobrepondo-se à importância da criação coreográfica.

O capítulo 4 permitiu, através da análise dos textos jornalísticos, um aprofundamento das questões analisadas no capítulo anterior. Assim, transpassa nos textos a valorização do capital cultural do coreógrafo ou diretor. O enfoque na dança contemporânea é realçado através de propostas cênicas que apresentam diferenciações, como por exemplo, coreografias que diluem as fronteiras entre a obra e o público ou utilização de referências multiculturais. As criações coreográficas têm seu foco jornalístico na concepção e nos recursos cênicos utilizados e os bailarinos são apresentados, em geral, como mais um elemento da obra a ser dançada.

A partir disso, foi possível esboçar traços cartográficos da dança em Porto Alegre. Arqui-poéticas, temas e recursos cênicos são compartilhados por grupos locais, nacionais e internacionais, com irradiações de poéticas que compõem mapas artísticos que transcendem as fronteiras geográficas. O capital cultural, por sua vez, apresenta-se com enfoque nas atividades e estudos desenvolvidos no exterior, com outro fluxo cartográfico. A criação coreográfica prepondera nas abordagens jornalísticas, independente do caráter local, nacional ou internacional do grupo ou companhia e o bailarino aparece, em geral, como mais um elemento da obra cênica.

Passamos agora, para as reflexões finais, em que alguns aspectos desta análise serão incorporados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre a dança através das notícias e textos informativos divulgados sobre o tema no jornal: essa foi a proposta inicial desta pesquisa, que buscou dar outro viés a um tema, através de suportes teóricos da área das artes, da comunicação e da sociologia. Pensar a dança como público, como leitora e como bailarina: esse foi o desafio deste estudo, que buscou entender a produção de um texto sobre dança como parte das relações estabelecidas entre diferentes campos, dentro de um contexto cultural, a cidade de Porto Alegre.

Para a base teórica desta caminhada, Jorge Dubatti foi o autor que propulsionou debates e questões instigantes a serem buscadas, como relacionar conceitos da área das artes com um campo que detém outra linguagem, principalmente, como pensar a dança para além de fronteiras geográficas e dos conceitos locais. Essa reflexão foi amadurecida durante todo o curso e durante a coleta do material. Conceitos de Dubatti como micropoética, archipoética, póesis, produtores e espectadores, acontecimento teatral, recepção e outros foram aos poucos sendo incorporados nas leituras e interpretações dos textos jornalísticos.

A teoria de Pierre Bourdieu, por sua vez, contribuiu para uma reflexão que interliga artes, comunicação e conceitos sociológicos. Refletir sobre *campo artístico*, *capital cultural*, *habitus*, elementos que estão presentes e são considerados relevantes para divulgação e concessão de espaço no jornal ou fazem parte implicitamente do fazer artístico, contribuem para outras leituras sobre um mesmo tema.

Modernidade e pós-modernidade foram conceitos que atravessaram este estudo e se fizeram presentes nas leituras e interpretações. Enfim, a questão era: como fazer um estudo interdisciplinar considerando conceitos de áreas tão diversas?

A Cartografia Teatral, de Dubatti, foi um convite para buscar formas de ler a dança na mídia impressa de outra maneira: pensar territorialmente o jornal, pensar supraterritorialmente em manifestações artísticas e, por conseguinte, pensar cartograficamente. Obviamente, não tive a pretensão neste estudo de chegar a tanto, mas foi possível delinear esboços de uma cartografia da dança dentro do jornal analisado, breves traços de itinerários da configuração da dança nos textos jornalísticos. Para tanto, a ideia de quebra-cabeça parece clarear as etapas de pesquisa.

Para esta empreitada, resolvi partir de um ponto que pareceu fundamental: captar os textos jornalísticos em sua totalidade, considerando não só as matérias de destaque, mas também as pequenas notinhas sobre espetáculos, divulgadas na parte da programação cultural ou em colunas específicas do Caderno do jornal que tratava da “questão cultural”, todas referentes à dança cênica.

A partir disso, então, elaborei algumas categorias para análise: *grupos* (local/regional, nacional e internacional), capital, temática, profissão e archipoética. No primeiro caso, em relação aos grupos, a relação entre obras internacionais e nacionais e espaço de destaque no jornal já era esperada: todas as capas concedidas no Segundo Caderno, do jornal Zero Hora foram sobre grupos internacionais. Mas, vendo por outro ângulo, a dança nas pequenas notas de jornal representa um número significativo de expressões artísticas, ainda que de forma discreta e pulverizada. As notas estão presentes na maioria das informações da programação cultural.

Capital Cultural, incorporado, objetivado e institucional, foram categorias que busquei encontrar os conceitos de Bourdieu nas frases e declarações de jornalistas e artistas da dança. Percebi que o capital objetivado aparece na trajetória do artista e em seu posicionamento do campo artístico, e que o capital institucional assume traços adaptados à realidade do Brasil e de Porto Alegre, passando já não pelo diploma, mas sim pelo reconhecimento de instituições de ensino fora do país, bem como cursos e outras formações.

Assim, artistas brasileiros tornam-se notícias por suas conquistas com financiamento de projetos e bolsas fora do país, em lugares onde já existe um campo da dança mais consolidado. Já os artistas estrangeiros trazem, junto com suas obras coreográficas, seu capital incorporado, que transcende na forma de capital objetivado através da trajetória artística e sua posição no campo da dança. O capital cultural, no entanto, é um dos critérios relevantes ao se disponibilizar espaço no jornal, a obra cênica conquista espaço para convidar o público ao *acontecimento*, muito em função da trajetória do diretor ou coreógrafo, de seu reconhecimento no campo da arte.

A temática trouxe a pergunta: afinal, quais as questões da dança? De que o bailarino tem vontade ou desejo para expressar-se, mover-se, dançar: o corpo dominou as temáticas dançadas. Assim, pelos textos jornalísticos e pelas obras coreográficas passaram reflexões sobre o corpo: corpo como transcendência da

comunicação, para expressar além das palavras; corpo em partes para dançar, pés e nádegas; corpo como discurso falado e dançado, corpo e suas possíveis relações com o espaço e o som, corpo com humor, na busca de novas formas.

Paradoxalmente, num mundo cada vez mais permeado pela tecnologia e pela virtualidade das relações, parece existir um desejo de buscar sentidos ou reflexões na corporeidade e suas relações. E essas questões configuram outros mapas, itinerários que são formulados por outras fronteiras que não as geográficas, que abordam poéticas que são dançadas em Porto Alegre e em diferentes partes do país e do mundo, mas que num período de um ano analisado neste estudo, transitaram por Porto Alegre.

Na categoria *bailarino* foi possível perceber que sua presença é mais passiva que ativa em relação às obras divulgadas. Poucas são as notícias em que o bailarino (em sentido genérico) é parte atuante no desenvolvimento de seu ofício, figurando mais como elemento de uma determinada poética do que como Sujeito de uma obra coreográfica. Ainda que na prática todo processo de criação ocorra, na maioria das vezes, ao mesmo tempo, e parte da criação coreográfica, mesmo em relações mais tradicionais, tem relação direta com a técnica e capacidade artística dos bailarinos envolvidos, o papel do bailarino não é enfatizado na grande maioria dos textos analisados.

E na última categoria, *arquipoéticas*, o modelo abstrato que predominou foi a dança contemporânea, delineando mapas das manifestações artísticas em Porto Alegre, itinerários que consideram a cultura dentro de um mundo globalizado, onde alemães dançam a cultura japonesa e brasileiros contam histórias do romantismo russo ou corpos expressam-se por espasmos em dicotomias tão familiares a tantas culturas. A dança contemporânea predominou como modelo abstrato, trazendo a diversidade cultural e traçando mapas de criação coreográfica em Porto Alegre que considera a multiplicidade cultural, a mistura de sons e gêneros musicais, a incorporação de linguagens para além da dança, como o teatro e a literatura e a pesquisa artística. Esses mapas traçam linhas diferentes àquelas reconhecidas pelos mapas das fronteiras geográficas entre países, linhas de criação na dança, que compartilham conceitos, ainda que cada um a seu modo, sobre a expressão artística hoje.

Nas matérias publicadas encontrei que a dança hoje tem mais presente em sua prática a multiplicidade de expressões das artes e menos nos discursos de

seus próprios artistas. Já não existem fronteiras entre as artes: o canto, o teatro, a poesia estão incorporados nas novas formas de comunicação do corpo. Por sua vez, existe um discurso, tanto por parte dos jornalistas como por parte dos artistas da dança, de situar o processo criativo dentro de uma realidade artística que hoje é questionada, aquela dos conceitos mais tradicionais.

Assim, nos deparamos com afirmações do tipo: “A própria apresentação (...) carrega um rompimento: em vez do tradicional palco italiano os bailarinos e o elenco de apoio se apresentarão no centro do Grande Hall do Santander, com o público sentado ao redor” (BRIGATTI, 2011, p. 5); ou “embora a Rússia do século 19 esteja presente nos elementos técnicos, como cenografia e figurino, a estética buscada pela companhia é fundamentalmente atual (COLKER apud PRIKLADNICKI, 2011b, p. 4) ; “tem uma trilha sonora que combina Bach, Vivaldi, sons de animais, ruídos feitos pelos bailarinos e fragmentos de música popular. Tudo aqui promete ser inesperado” (PRIKLADNICKI, 2011c, p.4); “estamos constantemente nos forçando para fazer o inesperado, o que normalmente significa tentar algo que você nunca imaginou que poderia ou deveria fazer” (KURIBAYASHI apud LERINA, 2011, p. 1) ou ainda, “Em Ten Chi , mesmo com temática oriental, estão presentes textos de autores das mais diversas procedências, do alemão Bertold Brecht ao português José Saramago” (PRIKLADNICKI, 2011e, p. 1).

Todos esses trechos falam da poética e sua diversidade de elementos incorporados à obra coreográfica. Se, por um lado, isso passa a ser o usual em termos de criação cênica, por outro, jornalistas e coreógrafos parecem recorrer a essas questões como forma de contar uma novidade, que de certa forma já está bastante difundida na dança hoje: a utilização de variadas formas de movimento, mistura de danças, diversificação na forma de apresentação, busca da quebra de estéticas consagradas, como o palco, o tipo de movimentação, e colagens de música.

Transgressão, inesperado, descontextualizado, são expressões que indicam a ausência de contexto ou daquilo que é esperado. Aliás, contexto é uma palavra frequentemente usada nas matérias sobre dança contemporânea encontradas neste período. Mas afinal, em que contexto vivemos? Não seria o da diversidade de manifestações artísticas, onde já não é muito possível surpreender, inovar, ser vanguarda, como diria Bauman? E se assim é, contexto não seria o “descontexto”, fora de contexto?

Se, por um lado, as grandes matérias de jornais dedicaram espaços a atrações nacionais e internacionais, nas pequenas linhas, significativas em números, é possível encontrar diferentes obras coreográficas. Espaço restrito, porém democrático, não há diferenciação entre escola ou grupo, profissionais ou estudantes. O leitor, ao escolher uma obra coreográfica, pode deparar-se com qualquer nível de trabalho e até mesmo qualquer arqui-poética, pois muitas vezes nenhuma informação sobre isso é divulgada.

Profissionais que refletem sobre a dança, não por acaso falam desde seu capital cultural incorporado e colocam uma questão que não se fala: o gosto do público em geral pela dança, em dois trechos: “*Gostando ou não de dança há algo nesse programa capaz de empolgar a todos*” (KURIBAYASHI apud LERINA, 2011, p.1)., ou “*Esta dança é para o mundo e o mundo é para todos*” (PLATEL apud PRICKLADNICKI). Afinal, aceitar a dança como uma arte com menor público cativo é uma posição elitista ou um reconhecimento de um contexto cultural? Ou seria uma pré-concepção sobre o tema. Em entrevista concedida à pesquisadora, o jornalista comentou

acho que existe uma pré-concepção de muitas pessoas que o público da dança é mais restrito. Eu não tenho certeza. Eu gostaria de ver uma pesquisa sobre isso, por exemplo, quando a gente vai a espetáculos de companhias reconhecidas nacionalmente, como Deborah Colker e como Grupo Corpo, está sempre lotado. Então eu acho que a dança tem o seu público, que é um público amplo, alguns mais, outros menos (PRIKLADNICKI, 2014).

Fica a proposta aberta para reflexões e pesquisas na área da dança. O ano de 2011 contou com uma peculiaridade: a evidência da coreógrafa e bailarina alemã, Pina Bausch, em decorrência de sua morte em 2009 e de sua trajetória. Assim, muitos coreógrafos, cada um a sua maneira, uns utilizando recursos de metapoética, outros, simplesmente dedicando seu espetáculo no título da obra coreográfica, prestaram sua homenagem a uma artista reconhecida no mundo das artes.

Muitas são as portas abertas deixadas nas páginas viradas dessa pesquisa, breves traços de mapas possíveis à espera de delineamentos e conexões para pensar a dança no campo das artes.

REFERÊNCIAS

- ADMINISTRADORES: O Portal da Administração. 19 de janeiro de 2009. **PORTO Alegre é a cidade que mais lê jornal**. Disponível em: <<http://www.administradores.com.br/informe-se/informativo/porto-alegre-e-a-capital-que-mais-le-jornal-aponta-pesquisa/29489/>> Acesso em: 12 abr. 2011.
- ARAUJO, Luiz Antônio. 5 mitos do tango. **Jornal Zero Hora**. Porto Alegre. 22 de jun. de 2011. Segundo Caderno, p. 6.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. Arte líquido. In: BAUMAN, Zygmunt et al. **Arte, ¿líquido?**. Madrid: Ediciones Sequitur: 2007.
- BENVEGNU, Marcela. Reflexões sobre uma crítica de dança: o balé da cidade de São Paulo na visão dos cadernos culturais da Folha de S. Paulo e de o Estado de S. Paulo. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. Disponível em: http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5692. Acesso em: 5 de jul. 2011.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão** : seguido de a influência do jornalismo; e, os jogos olímpicos. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.
- _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- _____. **Coisas Ditas**. São Paulo: Braziliense, 2004.
- _____. **Escritos de Educação**. 7. ed. Petrópolis : Vozes, 2005.
- _____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2005
- BRANDÃO, Marcílio Dantas. **Engajamento na dança**, uma profissão tratada como juvenil. Pierre-Emmanuel SORIGNET. Danser: enquête dans les coulisses d'une vocation. Paris, La Découver-te, 2010. 322p. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 27, n.78, São Paulo, fev. 2012. Resenha.
- BRANDSLETTER, Gabriele. **Dança como cena-grafia do saber**. Revista Urdimento, n. 19, 2012, p. 103-13. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2012/Urdimento_19/danca_como_cena-grafia.pdf. Acesso em: 24 de fev. 2014.
- BERGER, Christa. **Campos em confronto**: jornalismo e movimentos sociais: as relações entre o movimento sem terra e a Zero Hora. 1996. Tese (Doutorado em

Ciência e Comunicação) Universidade de São Paulo. Disponível em: <
<http://www.bocc.ubi.pt/pag/berger-christa-campos-1.html>> Acesso em: 29 abril. 2013.

BRIGATTI, Gustavo. **Nos Passos de Chopin. Jornal Zero Hora.** Porto Alegre. 19 de março de 2011. Segundo Caderno, p. 5.

COELHO, Marcelo. **Crítica Cultural: Teoria e Prática.** São Paulo: Publifolha, 2006.

CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch.** São Paulo : Cosac & Naify, 2005.

DANTAS, Monica. **Dança: o enigma do movimento.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

_____. **Perspectivas sobre a construção de corpos dançantes.** Anais do 18º Seminário Nacional de Arte e Educação. Montenegro: Ed. da FUNDARTE, 2004, p. 65-71.

DUBATTI, Jorge. **Cartografía Teatral: Introducción al Teatro Comparado.** Buenos Aires: Atuel, 2008.

_____. Escuela de espectadores de Buenos Aires. Artes. **Revista de las artes cênicas.** Abril de 2009. Disponível em:
<http://www.revistadeteatro.com/artez/artez144/iritzia/dubatti.htm>. Acesso em: 5 ago. de 2011.

_____. **El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino.** Porto Alegre: PPGAC-UFRGS. Palestra proferida em 30 de mai. 2014.

FAUSTO NETO, Antônio. A pesquisa vista “de dentro de casa”. In: Weber, Maria Helena (org.) **Tensões e objetos: da pesquisa em comunicação.** Porto Alegre: Sulina, 2002.

FAURE, Sylvia. **Processus et modalités d'incorporation.** Conférence donnée le 6 mars 2002. Université Lumière Lyon-2. Disponível em: < http://socio.ens-lyon.fr/agregation/corps/corps_conf_faure.php> Acesso em 09. Mai. 2014
 FERNANDES, Michel. Ritual de Pina Bausch na Temporada de Dança 2011 no Teatro Alfa. **Aplauso Brasil**, 2011. Disponível em
 <<http://colunistas.ig.com.br/aplausobrasil/2011/04/18/ritual-de-pina-bausch-na-temporada-de-danca-2011-do-teatro-alfa/>> Acesso em: 15 de jul. 2011.

FLAMENCO. **Zero Hora,** Porto Alegre. 17 jun. 2011.

FERREIRA, Taís. **Estudos Culturais, recepção e teatro: uma articulação possível?** Revista de História e Estudos Culturais Fênix. v. 3. n. 04, 2006 Disponível em: <
http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/9.Dossie.Tais_Ferreira.pdf> Acesso em: 14 de jul. 2014.

GIL, João Pedro de Alcântara. **Educação estética nos primeiros anos de escolarização: possibilidade ou utopia?** 2011. Disponível em: <<http://joaopedrogil.wordpress.com/>> Acesso em 20 de set. 2014.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança.** São Paulo: Iluminuras, 2004

GOLIN, Cida; CARDOSO, Everton. **Jornalismo e a representação do sistema de produção cultural: mediação e visibilidade.** 2009. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/lead/producao_pesquisa/4.Jornalismoerepresentacaoitaucultural.pdf> . Acesso em: 10 jul. 2011.

GOLIN, Cida; Gruszynski, Ana. **O projeto gráfico e a visibilidade da cultura no jornal Diário do Sul (1986-1988).** Revista Fronteiras e Estudos Midiáticos, São Leopoldo, maio./ago. de 2011. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2011.132.01>> Acesso em: 10 set. 2013.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. **A produção do real em gêneros do jornal impresso.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

HAUBRICH, Alexandre. **Folha não é mais o maior jornal do país.** E daí? Disponível em: <<http://jornalismob.wordpress.com/tag/ivc/>> Acesso em: 06 de abr. 2011

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte.** Bauru, São Paulo: EDUSC, 2008.

KLIEMANN, Gisele. **Consumo e mídia na formação em dança: o papel do culto ao corpo na cena contemporânea.** 2009. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=8824. Acesso em: 10 abril. 2012.

INTENSA. **Zero Hora**, Porto Alegre, 02. mar. 2011.

KUMAR, Krishan. **Da Sociedade Pós-Industrial à Pós Moderna: Novas Teorias sobre o Mundo Contemporâneo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

LERINA, Roger. Bailarina Migrante. **Zero Hora**, Porto Alegre, 29 jun. 2011a.

_____. Maratona da Dança. **Zero Hora**, Porto alegre, 21 jun. 2011b.

_____. O Balé Russo de Deborah Colker. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 jun. 2011c.

_____. Pé que é um leque. **Zero Hora**. Porto Alegre. 4 de jun. de 2011d.

LIMA, Dani. **Corpos humanos não identificados: hibridismo cultural e dança contemporânea.** In: BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Lilian (orgs.). Interterritorialidade, mídias, contextos e educação. São Paulo: Editora Senac, 2008.

LOHMANN, Renata. **A objetividade no fotojornalismo**: um estudo de caso do jornal Zero Hora. Monografia (Graduação em Comunicação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2011. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/37638/000822299.pdf?sequence=> Acesso em: 10 mar. 2012.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

MAZZARO, Rafaela. Pas-de-deux brasileiro na Rússia. **Zero Hora**. Porto Alegre. 7 de jul de 2011. Segundo Caderno, p. 6.

MENDONÇA, Renato. **Entrevista com Jorge Dubatti**. Revista CENA, ano 2011, n. 10, p. 01-09. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/26187/15321> > Acesso em 09 de set. de 2014.

MEDEIROS, Luísa. PINA Universal. **Zero Hora**. Porto Alegre. 23 de abril de 2011. Segundo Caderno, p. 1.

MINDELO, Maria Olívia Medeiros. **“A arte não exclui, só inclui”**: a relação do público com a arte contemporânea na 29ª Bienal de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em http://repositorio.ufpe.br:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/9560/arquivo6591_1.pdf?sequence=1 > Acesso em: 04 de set. de 2014.

NATUREZA inspira a dança no Gasômetro. **Zero Hora**, Porto Alegre, 09 fev. 2011.

NEVES, Juliana. **Entre o ar e o chão**: metier do bailarino na cidade de São Paulo. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-22082011-104438/pt-br.php> > Acesso em: 20 de mai. de 2014.

NOVO manual de redação. Circulo Folha. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 1996. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/folha/circulo/manual_edicao.htm > Acesso 15 jul. 2012.

PALUDO, Luciana. **Arte**: um bem simbólico. 24 de fevereiro de 2005. Disponível em: <http://idanca.net/lang/pt-br/2005/02/24/arte-um-bem-simbolico/380>. Acesso em: 15 de mar. 2012.

PIFFERO, Luiza. **Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre faz sua estreia oficial com “Salão Grená”**. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/11/companhia-municipal-de-danca-de-porto-alegre-faz-sua-estreia-oficial-com-salao-grena-4652635.html> > Acesso em: 29 nov. 2014.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2004.

PRADO, Kleber; TETI, Marcela. **A cartografia como método para as ciências humanas e sociais**. Barbarói, Revista do Departamento de Ciências Humanas e do

Departamento de Psicologia da UNISC, Santa Cruz, n. 38, 1 semestre 2013.
Disponível em: <<http://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/issue/view/178> >
Acesso em: 20 de mai. de 2014.

PRIKLADNICKI, Fábio. Carmen e Gades são imortais. **Zero Hora**. Porto Alegre. 15 out. 2011a. Segundo Caderno, p. 4.

_____. E Púchkin bailou. **Zero Hora**. Porto Alegre. 28 jul. 2011b. Segundo Caderno, p. 4.

_____. Movimentos involuntários. **Zero Hora**. Porto Alegre. 13 set. 2011c. Segundo Caderno, p. 4.

_____. Pina Bausch Oriental. **Zero Hora**. Porto Alegre. 9 abr. 2011d. Segundo Caderno, p. 1.

_____. Ikiru. Réquiem para Pina Bausch. **Jornal Zero Hora**. Porto Alegre. 06 de mai. de 2011e. Segundo Caderno, p. 1.

_____. Dança e jornalismo. Porto Alegre, 04 nov. 2014. Entrevista concedida à Aline Lobato Garcia para pesquisa de Mestrado.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa Social**. Métodos e Técnicas. São Paulo: Atlas, 2008.

SACCHET, Gislaíne. **Jornalismo Cultural em uma Cidade de Médio Porte: A Dança na Mídia Jornalística em Caxias do Sul**. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Disponível em:
<http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3728> Acesso em: 01 de jul. 2011.

SANTOS, Elise Alves dos. **O trabalho dos bailarinos profissionais de uma companhia de dança contemporânea**. Dissertação de Mestrado. Universidade Católica de Goiás, 2008. . Disponível em:
<http://tede.biblioteca.ucg.br/tde_arquivos/11/TDE-2008-07-18T074728Z-473/Publico/Elise%20Alves%20dos%20Santos.pdf > Acesso em: 14 abr. 2012.

SALMORIA, Danielle da Silva. **O teatro na imprensa cultural**. Uma análise da cobertura de artes cênicas no jornal Zero Hora. Monografia (Graduação em Comunicação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2007. Disponível em:
<<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000656519&loc=2009&l=3658e540689ad6ac>> Acesso em: 12 abr. 2012.

SEMANA da dança em São Leopoldo. **Zero Hora**, Porto Alegre. 24. jun. 2011.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, Suzane Weber da. “Abecedário do Corpo Dançante”: é preciso dar vida às palavras. **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, 17 de mai. de 2011a, p. 3.

_____. The Sunday Project: por uma prática reflexiva e colaborativa. **Revista Repertório Teatro e Dança**. Ano 13, n. 14, 2010, p. 42-48. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/4663/3483>> Acesso em: 22 de abr. 2011.

_____. Mobilidade das práticas corporais e artísticas na dança contemporânea: três estudos de caso frente às práticas dominantes. **Revista CENA**. n. 9, 2011b, p. 1-22. Disponível em:< <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/21543/13467>> Acesso em: 5 de jun. 2014.

_____. **Incorporando a teoria e refletindo sobre a prática de dança contemporânea**. V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Portal Abrace, 2009. Disponível em: < http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pesquisadanca/Suzi_Weber_-_Corpo_social_corpo_dancante.pdf> Acesso em: 10 de abr. de 2013.

SINCRONIZANDO OS PONTOS. Zero Hora, Porto Alegre, 17 mai. 2011.

SIQUEIRA, Denise. **Corpo, comunicação e cultura**: a dança contemporânea em cena. Campinas: Ed. Autores Associados Ltda, 2006.

SORIGNET, Pierre-Emmanuel. **Danser au-delà de la douleur**. France: Actes de la recherche en sciences sociales, 3/ 2006 (nº 163), p. 46-61. Disponível em: <www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2006-3-page-46.htm.> Acesso em: 01 mai. 2014.

THOMPSON, John. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 1998.

TOMAZZONI, Airton. **A dança em Porto Alegre vai...** Disponível em: <<http://idanca.net/a-danca-em-porto-alegre-vai/>> Acesso em: 24 de abr. 2011.

XAVIER, Renata. **O (não) lugar da dança na imprensa e nos acervos públicos da cidade de São Paulo**: estudo sobre as ambivalências da memória e da documentação. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica. São Paulo. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=9836> Acesso em: 1 de jul. 2011.

WEINSTEIN, Mary. O patrimônio, o jornal e a cidade em um lugar comum. **Anais do VII ENECULT** - Encontro de Estudos Multidisciplinares de Cultura. Anais Salvador: 2012.

ANEXOS

ANEXO A- Nos passos de Chopin

Caderno

PORTO ALEGRE, SÁBADO, 19/3/2011 | ZERO HORA

5



COPINHA SILETTO LUTIGANO

Nos passos de Chopin

GUSTAVO BRIGATTI

Gênio do piano e um dos expoentes do romantismo na música, o polonês Frédéric Chopin (1810 – 1849) é a inspiração e o autor da trilha do espetáculo *Cem Metros de Valsa e Um Grama*, da Cia. de Dança GEDA, que estreia amanhã no Grande Hall do Santander Cultural.

Se inserir Chopin em uma montagem de dança contemporânea parecer provocativo, então a diretora da companhia e coreógrafa Maria Waleska Van Helden terá atingido um dos seus objetivos. Ao estudar a vida e a obra do músico, Maria admirou-se com a personalidade rebelde de Chopin, que transgrediu musical e socialmente em vários momentos, tornando-se uma figura perfeita para inspirar a montagem de dança-teatro que o grupo planejava.

Chopin centrou a maior parte da sua produção no piano enquanto todos compunham para orquestras, teve relacionamentos amorosos conturbados e o trabalho dificultado por

uma saúde permanentemente debilitada. Isso tudo acabou se refletindo no espetáculo que fizemos – explica.

A própria apresentação de *Cem Metros de Valsa e Um Grama* carrega um rompimento: em vez do tradicional palco italiano, os bailarinos e o elenco de apoio se apresentarão no centro do Grande Hall do Santander Cultural, com o público sentado ao redor.

A trilha sonora, composta de excertos de prelúdios, baladas e valsas de Chopin, será executada ao vivo pela pianista e professora adjunta do Departamento de Música da UFRGS Catarina Domenici.

– A intenção é passar para o público a capacidade transgressora que continua a existir na música de Chopin, que apesar de rotulada de romântica cabe perfeitamente numa montagem contemporânea. Mas não tem nada gratuito, existe uma intenção, uma frase em cada gesto, que representa essa força criativa – pontua Maria Waleska.

Cem Metros de Valsa e Um Grama tem direção de Decio Antunes e figurinos assinados por Marcos Tarragó. A temporada se estende até o dia 30 de março.

CEM METROS DE VALSA E UM GRAMA

Coreografia de Maria Waleska Van Helden, direção de Decio Antunes.

Com Fátima Severo, Daniela Silveira, Stela Moraes e Fernanda Stein.

Estreia amanhã, às 11h. Temporada: de terça a sábado, às 18h, e domingo, às 11h, até 30 de março.

Santander Cultural | Site de Serenico, 1.1028, fone: (51) 3227-3500.

Ingressos: em lista à venda.

O espetáculo balerinas encarna a rebeldia e a transgressão da música do pianista polonês Frédéric Chopin, em montagem que combina teatro com dança.

Nilson Souza

E-mail: nilson.souza@zerohora.com.br

Grizotti e o gordinho

Utilizando o seu próprio pedral (uma câmera oculta), o repórter Giovanni Grizotti flagrou tenebrosas insuações entre representantes de empresas fornecedoras de controladores de trânsito para prefeituras e servidores públicos que deservem ao país. O escândalo, potencializado pelo fantástico, está provocando o afastamento de funcionários suspeitos, a suspensão de licitações e a mobilização das autoridades.

Um dos vídeos que fez mais sucesso esta semana no mundo virtual mostra um estudante gordinho sendo provocado e agredido por um menino menor, estimulado pela sua turminha, num evidente caso de bullying. Em determinado momento, porém, o garoto pacífico reage, ergue o agressor nos braços e o lança com violência no chão, acabando abruptamente com a provocação.

Esses episódios, diferentes e distantes, têm muitos pontos em comum. Nos dois casos, os observadores aplaudem os protagonistas vestidos de justiceiros, porque o público está cansado de ser ludibriado e de conviver com a impunidade. Grizotti, numa legítima ação jornalística, fez o que os órgãos públicos encarregados de proteger a sociedade raramente fazem: investigar, denunciar os abusos, identificar fraudes, expor corruptores e corruptos, e puni-los na forma da lei. O estudante com

sobrepeso redimiu os oprimidos, usando a própria força para se livrar da opressão. Talvez tenha exagerado, pois o outro menino deve ter dado trabalho para o posto médico depois da contusão, mas como não considerar legítima defesa a reação de alguém que está quieto e passa a ser agredido gratuitamente?

É compreensível, portanto, que as pessoas decentes se sintam representadas por quem age e reage na busca de justiça. As imagens dos dois episódios não deixam dúvidas e invariavelmente arrancam dos espectadores o mesmo pensamento:

– Bem feito!

Este é outro ponto comum: hoje tem as imagens para tudo. O tsunami não ocorre mais apenas do outro lado do mundo, passa ao vivo na nossa sala. O deputado que pega dinheiro ilícito o faz diante dos nossos olhos. O propineiro sugere os 10% de sacanagem na nossa cara, todas as maldades do mundo estão gravadas para quem quiser ver, a qualquer hora e em qualquer lugar. É como esse filme de horrores passa a todo momento na tevê e na tela do computador, fica difícil de conter a indignação. Pena que tanta safadeza documentada nem sempre resulta na devida punição. Mesmo para os pacíficos, como este escriba sabbático, às vezes dá vontade de incorporar o espírito do gordinho.

CLUBE DO ASSINANTE Grupo NBS

Harem apresentam

Uma Noite no Harem

Dança do Ventre e Jantar Árabe

19 de março às 20h30

Sociedade Libanesa / Brimos

Informações: (51) 3336-2671

www.escolaharem.com.br

www.clubedoassinantezh.com.br

20% TRUZA E COMPLEMENTOS

FEIRA DA LOUCURA POR SAPATOS 2011

Fale deste evento para suas amigas, ou elas vão subir nas tancanicas.

A moda em oferta:

17 a 20 Março | 10h às 21h

FENAC | Novo Hamburgo

www.loucuraporsapatos.com.br

(51) 3584 7200

Associação Fenac

Realização: Fenac

ANEXO B - Pina Bausch Oriental

ZERO HORA PORTO ALEGRE, SÁBADO, 9/4/2011 | ZERO HORA

Segundo Caderno

www.zerohora.com/segundocaderno Editor: TIGIANO OSÓRIO 3218-4383 ticiano.osorio@zerohora.com

Começa a venda de ingressos para "Ten Chi", espetáculo da companhia da lendária coreógrafa alemã que marca o lançamento do 18º Porto Alegre Em Cena

Pina Bausch oriental

FÁBIO PRIKLADNICKI

Depois da perda repentina de Pina Bausch em 2009, aos 68 anos, cinco dias após ter sido diagnosticada com câncer, houve um momento de interrogação sobre o futuro da companhia Tanztheater Wuppertal, que desde 1973 havia se tornado sinônimo da inovação provocada na dança contemporânea pela referencial coreógrafa alemã.

Mas o grupo, em sua maioria formado por colaboradores de longa data, não só continuou como teve sua equipe praticamente inalterada. É esse o elenco que volta a Porto Alegre depois de cinco anos, para apresentações nos dias 23 e 24 no Teatro do Sesi, marcando o tradicionalmente antecipado lançamento do 18º Porto Alegre Em Cena (de 6 a 26 de setembro deste ano). Desta vez, sem a presença física de Pina. Mas é como se ela estivesse por aqui, como sempre.

Sob comando dos coreógrafos Dominique Mercy e Robert Sturm, o Tanztheater Wuppertal apresenta *Ten Chi* ("céu e ter-

ra"). Estreado em 2004, trata-se de um dos diários de viagem em forma de espetáculo criados por Pina em homenagem a lugares por onde esteve (*Água*, de 2001, tinha como referência uma passagem pelo Brasil). A referência, aqui, é o Japão, resultado de uma estadia de três semanas na cidade de Saitama, na província de mesmo nome, região de Tóquio, o que garha, coincidentemente, em significado após o recente terremoto seguido de tsunami no país.

Nesta produção "tipicamente coreográfica e sem enredo", como definiu o resenhista do *Los Angeles Times*, em 2007, o olhar é deliberadamente o do estrangeiro. Entre a tradição e – principalmente – a modernidade, a cultura japonesa expressa no palco brinca com os lugares comuns associados ao país, a exemplo de uma menção a produtos eletrônicos japoneses exportados ao mundo e citações de palavras familiares às platéias internacionais, como "sushi", "samurai" e "gueixa". Como escreveu certa vez o pesquisador do teatro Patrice Pavis, a repetição de uma ação banal é uma estratégia de Pina para desmascarar "os jogos de poder, as maneiras cotidianas de falar ou de comportar-se".

Novamente em evidência (em fevereiro, o cineasta Wim Wenders arrebatou o público

do Festival de Berlim com *Pina*, documentário em 3D), a dança-teatro da coreógrafa retorna pela terceira vez a Porto Alegre (em uma turnê programada para passar antes pelo Rio de Janeiro e por São Paulo), depois de uma visita em 1980 e de uma disputadíssima volta, em 2006, durante o Porto Alegre Em Cena, com *Para as Crianças de Ontem, Hoje e Amanhã* (2002).

Característica da dança-teatro (ou *Tanztheater*, em alemão), gênero do qual a coreógrafa é uma das principais expoentes, ao lado de nomes como Gerhard Bohner, Johann Kresnik e Reinhild Hoffmann, a realidade é a principal matéria-prima. Os bailarinos – ou "dançadores" – têm seus movimentos baseados em uma espécie de dramaturgia, produzindo uma dança figurativa que se distancia de vertentes abstratas da dança contemporânea.

Ten Chi leva 17 bailarinos ao palco (incluindo a brasileira Regina Advento), que trabalharão com textos de autores das mais diversas procedências, como o alemão Bertolt Brecht, a polonesa Wislawa Szymborska e o português José Saramago. A música, igualmente multicultural, conta com nomes que vão do japonês Ryoko Moriyama ao argentino Gustavo Santaolalla. Para Pina Bausch, a dança não conhece fronteiras.

TEN CHI

Direção e coreografia de Pina Bausch.

Com Tanztheater Wuppertal

Dias 23 e 24 de abril, às 21h. Duração: 165 minutos (incluindo 20 minutos de intervalo).

Teatro do Sesi (Assis Brasil, 83787), em Porto Alegre. Fone: (51) 3397-8636.

Onde estacionar: o local tem estacionamento próprio ao preço de R\$ 10.

Ingressos: R\$ 40 (desconto de 50% para titular e acompanhante do Clube de Assinante e para idosos e 10% para estudantes). Venda antecipada no bilheteria do Fluminense Shopping Country (Túlio de Rosa, 80), em Porto Alegre, fone: (51) 3375-3700 (de segunda a sábado, das 14h às 22h; e domingo, das 14h às 20h) ou pelo teleatendimento Ingresso Show: (51) 8401-0656 ou (51) 3298-0800 (de segunda a sexta, das 9h às 19h).

ANEXO C - Pina Universal

ZERO HORA PORTO ALEGRE, SÁBADO, 23/4/2011 | ZERO HORA

Segundo Caderno

www.zerohora.com/segundocaderno Editor: TÍCLINO OSÓRIO 3218-4383 ticlino.osorio@zerohora.com.br Diagramação: LEONICE SCHMORANTZ

festival
Diário da
Barranca

Pina universal

“Ten Chi” será apresentado hoje e amanhã na Capital

LUÍSA MEDEIROS

Em cartaz hoje e amanhã no Teatro do Sesi, marcando o lançamento do 18º Porto Alegre Em Cena, o espetáculo *Ten Chi* chega à Capital trazendo ao palco a delicadeza da cultura oriental contemporânea, inspirada na cidade de Saitama, no Japão.

Os bailarinos da Tanztheater Wuppertal, no entanto, levam à peça a multiculturalidade da companhia idealizada por Pina Bausch (1940 – 2009) – entre bonsais e flores de cerejeira, despontam idiomas dos mais diversos países, dando uma dimensão universal à peça.

Entre os 17 bailarinos que vêm ao Brasil mostrar os encantos do Oriente, um sotaque nos faz sentir mais próximos da lendária bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch. A mineira Regina Advento leva um pouco da brasilidade ao palco idealizado por Pina.

– Ela me via como o “sol tropical”, uma bailarina com algo mais leve. E assim é com cada um dos bailarinos, dos mais diversos países, que trazem para o grupo as suas influências pessoais – conta Regina.

Um trabalho de potencializar características, que Pina sabia fazer muito bem: além de produzir livros com anotações de cada detalhe dos espetáculos, ela explorava individualmente as características dos bailarinos e fazia questão de manter uma relação muito próxima com cada um na montagem dos personagens. O grego Daphnis Kokkinos, que faz assistência de direção em *Ten Chi*, diz que essa proximidade ajudou a criar um compromisso de cada bailarino com a coreografia, a companhia e a formação feita por Pina Bausch.

Depois da morte de Pina – em 2009, apenas cinco dias após ter sido diagnosticada com câncer –, bailarinos e diretores fazem um esforço para manter vivo o espírito de grupo, a busca constante pela perfeição e a dedicação transmitidos por ela.

– Todos sabemos o quanto é difícil viver sem a presença de alguém que se ama. Pode soar estranho, mas a sensação que temos é de que Pina está sempre junto de nós, presente em todos os momentos. E, para cada um de nós, chega a ser óbvio que temos esse legado, esses tesouros para levar adiante – diz o coreógrafo francês Dominique Mercy.

A montagem faz parte da série de 15 produções que Pina Bausch deixou como legado. A concepção dos espetáculos foi apoiada em vivências da companhia em diferentes lugares do mundo, as residências. Para construí-los, Pina passava cerca de três semanas no lugar, onde iniciava o trabalho de palco. O Brasil fez parte dessas residências com o espetáculo *Aguzas*.

Em *Ten Chi*, mesmo com temática oriental, estão presentes textos de autores das mais diversas procedências, do alemão Bertolt Brecht ao português José Saramago. A música conta com nomes que vão do japonês Ryoko Moriyama ao argentino Gustavo Santaolalla.

CONFIRA OS DESTAQUES DA PROGRAMAÇÃO DO 18º PORTO ALEGRE EM CENA NA PÁGINA 3 >

TEN CHI – ESPETÁCULO DE DANÇA

Com Tanztheater Wuppertal – Ca. Pina Bausch. Hoje e amanhã, às 21h. Duração: 105 minutos (incluindo 20 minutos de intervalo).

Teatro do Sesi (Avenida Assis Brasil, 8.787), em Porto Alegre. Fone: (51) 3347 8787.

O espetáculo: Montagem de dança inspirada em Pina Bausch, no Japão, em coreografia de Pina Bausch.

Ingressos: R\$ 40. Desconto de 50% para Líder e acompanhante de Clube do Assiante e idosos. Desconto de 10% para estudantes. Ponto de venda: na bilheteria do Teatro do Bourbon County (Tubo de Fosse, 300, rua das Flores 22, sábado das 14h às 20h. Telefone: pelos fones (51) 8401-0555 ou (51) 3293-0500.



OSÓRIO/TICLINO OSÓRIO

Segundo Caderno
- Conheça mais sobre a bailarina mineira Regina Advento em www.zerohora.com/segundocaderno



ANEXO D- Ikiru, Réquiem para Pina Bausch

ZERO HORA

PORTO ALEGRE, SEXTA-FEIRA, 6/5/2011 | ZERO HORA

Segundo Caderno

www.zerohora.com/segundocaderno

Editor: TIGIANO OSÓRIO | 51 3218-4383 | Diagramação: LISIANE FOLLETTU

Réquiem para Pina Bausch

FÁBIO PRIKLADNICKI

Ikiru, em japonês, significa “viver”.

É a palavra que o coreógrafo e bailarino japonês Tadashi Endo, 63 anos, radicado na Alemanha há quatro décadas, escolheu para homenagear Pina Bausch, a lendária coreógrafa alemã morta em 2009 (e cuja companhia trouxe no mês passado a Porto Alegre o espetáculo *Ten Chi*, inspirado no Japão, em uma involuntária referência cruzada).

A performance solo *Ikiru Réquiem para Pina Bausch* terá apresentações hoje e amanhã, às 20h, no Teatro do Sesc Centro (Alberto Bins, 665), na Capital, dentro da programação do 6º Festival Palco Giratório (confira detalhes de ingressos na *Agenda Guia da Semana*).

Ikiru se equilibra entre ocidente e oriente, masculino e feminino, yin e yang. A tensão entre esses polos remete à ideia budista do vazio e, ao mesmo tempo, do entre-lugar – ou seja, de estar no espaço entre uma coisa e outra. Há uma cena que remete a *Café Müller* (1978), coreografia de Pina, mas as demais seqüências do espetáculo são mais “simbólicas”, como define o bailarino.

Tadashi Endo se apresenta com o corpo inteiramente coberto de pó branco, como é característico no butô, estilo criado no Japão no pós-Guerra, tendo à frente nomes como Kazuo Ohno, de quem

se aproximou artisticamente, e Tatsumi Hijikata. Os movimentos são frequentemente lentos, cuidadosamente calculados. Endo chama sua dança de butô-MA (no zen-budismo, “MA” significa vazio ou espaço entre uma coisa e outra).

– Eu me baseio no butô, mas estou há bastante tempo longe do Japão. Também gosto de músicas diferentes, como jazz e hip hop – afirma, em entrevista a ZH por telefone, de São Paulo.

Apesar do título, o espetáculo também é uma homenagem a outros mestres de Endo, cujas influências passam por nomes tão diversos como o butô de Kazuo Ohno, o pop de Michael Jackson e a dança contemporânea de Merce Cunningham. O que eles têm em comum?

– Todos os grandes artistas, de forma similar, têm fome de encontrar algo. Quem se sente saciado não pode ser revolucionário – defende.

Há cerca de 10 anos, ele iniciou uma ligação com o Brasil, colaborando com grupos como o Lume Teatro, de Campinas. Expatriado voluntário, deixou o país natal no final da década de 1960, em plena efervescência dos movimentos sociais. Enquanto jovens desafiavam o sistema de dança tradicional no Japão, decidiu escapar para a Europa (“Eu odiava os Estados Unidos”, lembra). A distância, no entanto, o aproximou do país:

– Aprendi muito mais sobre o Japão. Quando você deixa sua terra, a enxerga melhor de fora.

fabio.pri@zerohora.com.br

Bailarino e coreógrafo japonês Tadashi Endo se apresenta hoje e amanhã na Capital



© PASCAL STUBER/LESTER/GETTY

ANEXO E - Sincronizando os pontos e Abecedário do Corpo Dançante

SegundoCaderno

PORTO ALEGRE, TERÇA-FEIRA, 17/5/2011 | ZERO HORA 3

dança |

Sincronizando OS passos

Tem início amanhã na Capital o Festival DançaPontoCom

Tem início amanhã a segunda edição do Festival Internacional DançaPontoCom, que reúne na Capital até o próximo domingo artistas do Brasil e do Exterior para discutir e trocar experiências acerca da produção contemporânea da dança.

Um dos destaques da programação, que inclui, entre outras atividades, espetáculos, processos de criação, debates, performances, oficinas e conferências é a presença da professora e coreógrafa canadense André Martin (*leia ao lado*).

Realizado pelo Centro de Dança da Secretaria da Cultura de Porto Alegre, o evento terá como palco o Centro Municipal de Cultura (Av. Érico Veríssimo, 307). A programação tem entrada franca, e as senhas podem ser retiradas na bilheteria do teatro uma hora antes do início dos espetáculos.

Além da presença de André Martin, comparecem no festival a bailarina e coreógrafa Claudia Müller, que desenvolve um projeto de dança a domicílio, o artista visual e diretor teatral Elcio Rossini, autor da instalação *Palavras*, a bailarina, coreógrafa e professora Tatiana da Rosa, com seu exercício de dançar, falar e pensar, e o Grupo Gestus, de São Paulo, é uma das atrações do evento que se realiza no Centro Municipal de Cultura



Grupo Gestus, de São Paulo, é uma das atrações do evento que se realiza no Centro Municipal de Cultura

“Abecedário do Corpo Dançante”: é preciso dar vida às palavras

SUZI WEBER *

Todas as manhãs, em Porto Alegre, Pascal, professor de francês, após tomar seu café da manhã, abre de forma aleatória seu dicionário de língua francesa. Em uma página qualquer, a primeira palavra encontrada por seus olhos é lida em voz alta. Para ele, em sua performance matinal solitária, é importante dar vida às palavras e torná-las conscientes de dar-lhes vida é pronunciá-las. Para este modesto professor, é preciso vivre les mots.

O Abecedário do Corpo Dançante é um projeto que também pretende dar vida às palavras por meio do discurso falado e dançado. Este projeto vem sendo desenvolvido a longo prazo pela canadense André Martin, professora e pesquisadora do curso de dança da Université du Québec à Montréal (UQAM). Com doutorado em Paris na área de Estética e Filosofia, André se dedicou à dança, ao jornalismo, às artes visuais e ao cinema, sempre buscando compreender o discurso do corpo.

O Abecedário do Corpo idealizado por André é uma pesquisa criação em que ela e um grupo de bailarinos do Departamento de Dança da UQAM apresentam uma reflexão teórica dançada, um espetáculo-palestra, ou ainda uma espécie de conferência dançada. Cada palestra dançada é criada a partir de uma letra do alfabeto. A primeira palestra dançada realizada por André e seu grupo na cidade de Montreal, em 2003, foi feita a partir da letra A, de ação. Depois veio M, de músculo, e depois vieram ainda outras letras.

Em Porto Alegre, o Festival DançaPontoCom está em sintonia com esta ideia de dar vida às palavras. No evento, coordenado pelo coreógrafo Airton Tomazzoni, teremos a oportunidade de ver a Letra U, de uso, e a Letra S, de sentido, sensação e percepção. A proposta de André para a sua palestra dançada apoia-se em alguns

autores que se debruçam sobre as questões do corpo. Por meio de algumas citações de Maurice Merleau-Ponty, Francisco Varela e Alain Berthoz, o Abecedário discute algumas noções relativas a percepção do corpo. Nas citações de Gilles Deleuze e Félix Guattari, André e seus bailarinos buscam compreender o corpo no que ele tem de caduço e de impreciso. Outros autores como Jean Genet, George Stein e Ann Cappelletti também são chamados para discutir o corpo e suas dimensões impalpáveis. O fato desta palestra dançada discutir elementos específicos do corpo dançante como ação, músculo e sensação, por exemplo, mostra o quanto a dança contemporânea está em sintonia com a arte contemporânea, que cada vez mais questiona seus meios e sua linguagem de modo cada vez mais reflexivo.

Esta tendência que encontramos na arte contemporânea mostra que a criação em dança não se detém mais somente na composição do movimento, do gesto, do espaço. Neste Abecedário, o grupo expõe-se a um desafio complexo, a um embate denso entre teoria e prática, demonstrando o quanto o corpo dançante é um corpo pensante. Na verdade sempre o foi, mas agora, mais que nunca, o corpo dançante pretende dar sua versão sobre o discurso do corpo. Utilizando-se tanto de um referencial prático e experiencial quanto conceitual, os bailarinos do Abecedário buscam debater e dançar, o corpo e seus sentidos. Para André, “nenhum livro é capaz de dar conta da realidade sobre o tema do corpo dançante”. Além do mais, na maior parte do tempo, os teóricos olham o corpo do ponto de vista exterior. Para contrariar com esta lacuna, ela se lançou no projeto Abecedário do Corpo.

* Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela UQAM (Canadá) e professora do curso de graduação em Teatro da UFSC

ESPECIALISTA em PRÓTESE DENTAL e IMPLANTES DENTÁRIOS

Dr^a Maríndia Soares

Cirurgiã-Dentista - CRO 5988

Rua Quintino Bocaiuva, 777 - (51) 3331-4143

batata pimentão • radicci • von mitsen

CLUBE DO ASSINANTE

Grupo NDS apresenta

3x4

18/05

20:30h

no teatro da amrgs

Clube do Assinante

Ingresso Artespécies

Lojas Multissim

Artespécies e Quatern

20% TITULAR E ACOMPANHANTE

www.clubedoassinantezh.com.br

Ministério da Cultura e APRESENTAM

CAMILA MORGADO

BIANUNNES ANDERSON MULLER

IGUAL A VOCE

GARANTA SEU INGRESSO E VENHA RIR

27 A 29 | MAI

Theatro São Pedro

Ingressos no local e TalentFrega Ingresso Show (51) 8401.0505

opuspromocoes.com.br

DIREÇÃO ERNESTO PICCOLO

REALIZAÇÃO BETA LEPRAGE

TEXTOS ADRIANA FILGÓI, CRISTINA ROCHA, FERNANDO MARTINS, THIÉREZ BELLOSO, LUCIA REAZZI | REGIARA ANTONINI

patrocinadores: BOMBRIL, AVIANCA, CANTO, 100%, COLU, BRASIL

SegundoCaderno

Veja a programação completa do Festival Internacional DançaPontoCom em www.zerohora.com/segundocaderno

Preste atenção

Letra U, espetáculo da canadense André Martin, será apresentado amanhã, às 19h, no Teatro Renascença, em francês, com tradução simultânea. Já *Letra S*, na sexta-feira, terá três sessões para um público restrito de 12 pessoas, na sala Álvaro Moreira, às 11h, às 16h e às 18h.

ANEXO F - Pé que é um leque

ZERO HORA PORTO ALEGRE, SÁBADO, 4/6/2011 | ZERO HORA

Segundo Caderno

Editor: TÍCIANO OSÓRIO ☎ 3218-4383

como foi
O show de
Jack Johnson

Diagramação: LISIANE FOLLETTI



Grupo Pilobolus mostra dança acrobática

no Teatro do Bourbon Country

Pé que é um leque

ROGER LERINA

Pioneiro na união do balé com elementos atléticos, acrobáticos e humorísticos, o Pilobolus Dance Theatre volta a Porto Alegre com o espetáculo *Metamorphosis*. O grupo americano completa 40 anos levando aos palcos uma dança que equilibra na mesma medida leveza, vigor e humor. Fundado em 1971 pelos bailarinos e coreógrafos Moses Pendleton – que mais tarde criaria também a companhia Momix – e Jonathan Wolken, o Pilobolus foi ainda inovador ao destacar a improvisação cênica e os efeitos visuais cenográficos e de luz em suas peças.

Seus sete bailarinos estão em turnê por cinco cidades brasileiras. O programa reúne coreografias de diferentes épocas: *Untitled* (1975), *The Transformation* (2009) – criada em colaboração com o escritor, ator e cartunista Steven Banks, criador do personagem Bob Esponja –, *Duet* (1992), *Gnomes* (1997) e *Redline* (2009).

– Cada dança é diferente da outra, mas unidas no sentido de que vão levar o público por viagens de crescimento e transformação. Gostando ou não de dança, há algo nesse programa capaz de empolgar a todos – diz em entrevista por e-mail Jun Kuribayashi, bailarino e coordenador de dança do Pilobolus, acrescentando que as imagens criadas pelos bailarinos-atletas desconhecem limites: – Estamos constantemente nos forçando a fazer o inesperado, o que normalmente significa tentar algo que você nunca imaginou que poderia ou deveria fazer. Mas, quando você tem amigos de confiança ao seu redor, você vai tentar tudo pelo menos uma vez.

Zero Hora – O Pilobolus está completando 40 anos. O que mudou na companhia nesse tempo todo?

Jun Kuribayashi – Muita coisa mudou, mas muita coisa permaneceu a mesma. O processo pelo qual criamos as danças é exatamente o mesmo que era há 40 anos. A diferença é que, em vez de os membros originais criarem danças, eles agora contratam novos bailarinos para ajudar a criar, mantendo a inventividade que tornou o Pilobolus famoso. Criativamente estamos sempre reinventando-nos como um coletivo.

ZH – O Pilobolus inovou ao levar o humor e os movimentos acrobáticos e atléticos para o mundo da dança contemporânea. Como a companhia tem desenvolvido seu estilo ao longo dos anos?

Kuribayashi – A técnica e o estilo fundamentais do Pilobolus estão crescendo com graça e facilidade, o resto é com o elenco atual de bailarinos, que contribuem para o vocabulário do movimento. Eles aprendem a técnica estudando as peças mais antigas e, à medida que desenvolvem essa técnica, são instigados a criar novas peças. Esse é o momento em que eles acionam seu próprio sabor aos princípios icônicos do Pilobolus e criam algo novo. O produto é novo, mas o processo é o mesmo que tem sido nos últimos 40 anos.

ZH – A que você atribui o enorme sucesso de público do Pilobolus?

Kuribayashi – Colocando de maneira simples, nós criamos danças que são acessíveis a todos. Nós sempre tentamos isolar os aspectos interessantes de nossas vidas

e colocar esse drama no palco. As pessoas podem se relacionar com isso ou viver no mundo de fantasia que nós criamos.

ZH – Apesar desse êxito, uma parte dos críticos tem restrições ao trabalho do Pilobolus, reivindicando mais dança contemporânea e menos acrobacia. O que você responde a essas críticas?

Kuribayashi – Toda pessoa tem direito a sua própria opinião, e há muito tempo estamos apaziguados com a ideia de que sempre haverá críticas e de que sempre faremos o que achamos interessante.

ZH – A companhia já veio várias vezes ao Brasil, um país conhecido pela musicalidade e pelo suíngue de suas danças. Há algo que o Pilobolus possa aprender com os brasileiros?

Kuribayashi – Conviver com pessoas que são tão apaixonadas pela vida como nós só abastece nossa arte e nossa necessidade de criar peças mais inventivas e originais. Nós amamos viajar pelo Brasil e nos apresentar para esse povo incrível. Um mês não é suficiente para aprender bem o samba! Esperamos voltar aqui de novo muito em breve!



FOTOS JOHN KANE, DRUGUAGUO

METAMORPHOSIS

Com o Pilobolus Dance Theatre. Hoje, às 21h. Duração total: 1h45min (Parte 1: 40min, Intervalo: 20min, Parte 2: 45min)

Classificação: 14 anos

Teatro do Bourbon Country (Av. Itália da Foz, 80, ex Capital. Fone: (51) 3375-3700)

Ingressos: R\$ 60 (galerias mezanino e galeria d'arte), R\$ 50 (1ª e 2ª galerias e plateia alta), R\$ 150 (platéia balcão) e R\$ 150 (camarote). Desconto de 10% para o Juízo do Assisista.

Segundo Caderno

Contra a íntegra da entrevista com Jun Kuribayashi, uma galeria de fotos do Pilobolus e um trecho da coreografia *The Transformation* no site www.zerohora.com/segundocaderno

ANEXO G - 5 Mitos do Tango

6 Segundo Caderno

PORTO ALEGRE, QUARTA-FEIRA, 22/6/2011 | ZERO HORA



Foto: D. Theisen/SP/ON

Diana Corso

E-mail: dianacorso@gmail.com

Tempo sem glamour

O tempo presente é o primo pobre da nossa imaginação. Com os olhos voltados para o futuro, esperamos dele curas, invenções, prazeres, liberdades e outras maravilhas. Viver muito, testemunhar e aproveitar ao máximo o que virá é o nosso lema. Os jovens encarnam o espírito de nosso tempo como ninguém, a vida adulta está associada à mediocridade e a velhice nos espaventa. Mas há um tipo de passado que ainda reverenciamos: é a crença de que os grandes homens pereceram outrora, quando revoluções, guerras e diásporas desacomodavam a humanidade. Idealizamos os tempos de vida dura dos nossos antepassados. Frente a eles colocamo-nos como descendentes indígenas, fracos, sem protagonismo, amolecidos pelas comodidades e pela paz. Resta-nos o sentimento de não ser autênticos, de mala ter de genuíno ou empolgante para reatar.

Septuagénaria Woody Allen está acertando as contas com alguns dos seus antepassados artísticos, hoje ícones culturais. Seu último filme, Meia-noite em Paris, é similar a A Rosa Púrpura do Cairo, no sentido de uma passagem mágica a uma fantasia do protagonista. Gil, o alter ego de Allen da vez, é um americano, escritor de roteiros comerciais, fascinado pela Cidade-Luz. Está em visita à capital francesa com uma nova filha, mas afasta-se dela em busca de inspiração artística e acaba encontrando-a em surpreendentes visitas a um passado fantástico. Noite após noite, ele embarca numa viagem mágica nos anos 20, quando uma legião de artistas estrangeiros, como Hemingway, Picasso, Cole Porter, Buñuel, Dalí, Gertrude Stein, Zélica e Scott Fitzgerald, entre outros, excitaram-se em Paris para beber, amar e criar. Para Gil, o presente é um tempo errado, no qual nada acontece, nem se produz algo memorável.

Convivendo e discutindo com esses autores-personagens, no momento em que suas obras nasciam, descobre que o gênio não se sabe tal enquanto cria. Até para eles o presente era trivial, enredado em amores, ambições e conflitos, e só o tempo dirá o que se tornará perene. Nas viagens mágicas, Gil reconhece que, no presente deles, seus heróis tão pouco sabiam que sua obra e época valiam a pena, por isso sai delas capaz de legitimar seus sonhos. O filme revela nossa necessidade de buscar patriarcas, antepassados a quem podemos atribuir a filiação das nossas empreitadas. Para isso servem histórias de um passado idealizado, as Eras de Ouro. Fantasia são portais onde entramos para encontrar nossos desejos e segredos. Com ou sem elas, Woody Allen acha que com certa sabedoria é possível aceitar a própria realidade e ainda achar graça disso.

LUIZ ANTÔNIO ARAUJO

No mapa-múndi do tango, Porto Alegre é apenas um ponto obscuro da Grande Buenos Aires, certo? Errado, milonguero leitor. A Capital ostenta a glória de ter sido, em 1914, o local da primeira gravação e prensagem de um tango, El Chamuyo, de Francisco Canaro, pela antiga casa A Elétrica. Segundo alguns, a inspiração para a composição dos versos de Malena, de Homero Manzi, teria sido Elena Tortorela, filha de um cônsul espanhol que cantava

com o nome artístico de Malena de Toledo e vivia em Porto Alegre. F. a veia platina de Lupicínio Rodrigues certamente facilitou a adaptação do samba-canção Vingança para o tango, por Alberto Marini.

E nem só de El Chamuyo, Malena e Vingança vive o lado tanguero de Porto Alegre. De amanhã a domingo, a cidade abrigará o 2º Festival Internacional de Tango, realização do casal de bailarinos Valentín Cruz e Marilise Machado (acima). O evento inclui baile de abertura, apresentação de músicos, bailarinos e orquestra

típica e workshops. Os espetáculos, no Teatro CIEE (Rua Dom Pedro II, 861), terão ingressos de R\$ 35 a R\$ 90 à venda pelo fone (51) 3227-4121. Os ingressos para as milongas, no Centro Cultural 25 de Julho (Avenida Germano Petersen Jr., 250), custam de R\$ 30 a R\$ 65. Informações: www.tangofestival.com.br/valores.html

Como aperitivo, Zero Hora convidou Valentín e Marilise – ele, argentino, ela, brasileira – para comentarem cinco mitos sobre o ritmo argentino:

luz.araujo@zerohora.com.br

1

O TANGO SÓ SE POPULARIZOU DEPOIS DE VIRADO MODA NA EUROPA

"O tango nasce nos subúrbios e é popular desde o início. A Igreja chegou a proibi-lo, e os homens respeitáveis fugiram de suas mulheres para aprender a dançá-lo com prostitutas. Várias poses de tango, como *pierna arriba*, *sentadita* e os diversos tipos de *enganche*, simulam o ato sexual. O que a difusão do tango na Europa propicia é sua aceitação pela elite e sua chegada aos salões da alta sociedade argentina."

2

O TANGO É MÚSICA DE BRANCOS EUROPEUS

"Errado. A palavra é de origem africana. Os escravos oriundos da África davam o nome de 'tango' a um instrumento de percussão. Antes do tango surgiu a milonga, nascida diretamente do batuque dos negros uruguaios e que tem como base rítmica o *candombe*. Pode-se dizer que a milonga é a irmã mais velha do tango. As expressões 'tango andaluz' e 'habanera' vêm dos negros que tinham ascendência moura."

3

O VERDADEIRO TANGO SÓ PODE SER DANÇADO POR PROFISSIONAIS

"É falso. O tango pode ser dançado por todas as pessoas de qualquer parte do mundo – japoneses, americanos, europeus, africanos. Tango profissional tem de ser, sim, dançado no palco por bailarinos profissionais. Mas, antes de ter se afirmado como dança de palco, o tango foi e é dança de salão, do povo, por excelência. Por isso, o tipo de tango que se dança em salão não se dança em palco."

4

O TANGO ERA ALEGRE, E GARDEL O DEIXOU TRISTE

"No início, os tangos falavam de situações sexuais, de brigas por mulheres. Havia letras como 'Bartolo toca la flauta / Com um buracoito só' (Bartolo toca a flauta / Com um buracoito só) e referências ao cotidiano da prostituição. Carlos Gardel e seu parceiro Alfredo Le Pera, aliás brasileiro, trouxeram o romantismo. *El Día que Me Quieras*, de Gardel, é um poema que recorre a imagens da natureza para falar de amor."

5

A MÚSICA DE PIAZZOLLA NÃO É TANGO

"Mentira. O tango não é algo arcaico. Piazzolla conferiu hibridismo ao tango, e nisso foi muito bem-sucedido. Ele tinha influência da música clássica e do jazz. Seu tango se adequa mais ao palco. Graças a Piazzolla (e a Gardel), ouvi-se tango no mundo inteiro. A música de Piazzolla não é tocada nos salões, mas encontrou seu esplendor no palco e também é feita para ser ouvida. *Adiós Nonino* e outras canções são obras-primas."

ANEXO H - Pas-de-deux brasileiro na Rússia

6 Segundo Caderno

PORTO ALEGRE, QUINTA-FEIRA, 7/7/2011 | ZERO HORA

| dança |

Pas-de-deux brasileiro na Rússia

Bailarinos Erick Swolkin e Bruna Gaglianone, de Joinville (SC), são contratados pelo Bolshoi

Leticia Wierzchowski

E-mail: leticiawierz@bol.com.br

Tchau chupeta

Meu filho de três anos não consegue largar a chupeta. Chupeta não, didi. Aqui em casa, a chupeta é chamada carinhosamente de didi. Já era didi quando eu era pequena, andando pela casa da minha infância com o Miti, meu amigo imaginário, imaginariamente seguindo-me por todos os lados. E a chupeta continuou sendo didi para a irmã que veio depois de mim, e ainda para a outra, que veio mais tarde.

Quando meu primogênito nasceu, houve um hiato nessa tradição familiar, pois ele não tinha absolutamente nenhum apego pelas chupetas. Abandonou-as, uma depois da outra, sem o uso atenuado de uma única sílaba, e deixou cabalmente de usar a sua esporádica chupeta antes de pronunciar as primeiras palavras. A próxima criança da família, minha afilhada Mariana, gostava da sua chupeta, mas tinha uma criteriosa etiqueta para denominá-la: em casa, era o didi, esse termo atenuado transmitido pela sua mãe; na escola, elegantemente, ela chamava o didi de bibi, tal como os outros colegas, atundido ao modo como conhecemos a chupeta aqui no sul: bico. Como todas as moças, Mariana sempre foi esculpida com as regras sociais.

Agora estou às voltas com o meu caçula e o seu didi. Eles tem uma relação íntida, o Tobias parece mais um sultão com o seu harém, a caixinha cheia de didis que ele espalha escrupulosamente por onde quer que vá — nos lobos dos casacos, sob o travesseiro, sobre o encosto do sofá, na cadeirinha do carro, na mochila da escola. Chupar o didi deve ser muito bom, porque o guri não esquece dele nunca, e eu passo cotidianamente barganhando uma tréguia de 15, de 30 minutos, de uma hora sem o didi por perto. Assim, que alívio que foi trazer aqui pra casa o DVD do Pequeno Cidadão, um trabalho do Arnaldo Antunes, do Edgard Scandurra, do Antonio Pinto e da Ticiane Barros, com vocais dos seus rebentos (Tomé, Brás, Manu, Davi, Juca, Joca, Estelinha, Lucas e Luzia). Entre tantas faixas geniais, Tchou Chupeta tem rolado muito, com um gaúcho efetivo sobre o Tobias, que deixa de lado o seu didi, prometendo que vai "jogá-lo no mar". Efeito momentâneo, é claro... Mas ontem, andando pela casa, ele cantava alegremente: "Já pensou um petez chupando chupeta? Aquela que eu joguei nem ele vai querer... A baleia prefere tocar a trombeta, do que ficar com medo de crescer..." "Vai lá, Tobias", pensei eu, cresce sem medo, meu filho. E lhe disse: "Vamos jogar essa chupeta no mar também?". Ele riu e respondeu: "Mas isso aqui não é uma chupeta, mamãe. É o didi!" Então tá.

A escritora Leticia Wierzchowski escreve quinzenalmente no Segundo Caderno

Ministério da Cultura **BR PETROBRAS** APRESENTA

INGRESSOS Loja Bellenzier Pneus
 (Rua Pedro II, 1168, Freguesia Cristóvão Colombo, de seg. a sex. das 12h às 18h e sábados das 9h às 12h)
TELENTREGA 3231.4142

RAFAELA MAZZARO

Joinville

Dois bailarinos da Cia. Jovem do Bolshoi, de Joinville (SC), foram contratados para integrar uma das maiores companhias do mundo.

Erick Swolkin e Bruna Gaglianone, os dois com 20 anos, foram os escolhidos para ingressarem na companhia profissional do Ballet Bolshoi de Moscou, na Rússia.

Os partners, que também são namorados, serão os primeiros bailarinos formados pela instituição brasileira a fazerem parte do corpo de baile russo sem terem passado por estágio na tradicional sede.

— Este é o resultado da capacidade e dedicação da equipe — comemora o presidente da única filial do Bolshoi fora da Rússia, Valdir Steglich.

A confirmação dos escolhidos veio em 28 de junho, mas a notícia só foi divulgada esta semana, em uma coletiva de imprensa.

— Precisávamos preparar os alunos para a notícia — justificou Pavel Kazarian, diretor-geral da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil.

Na semana que vem, os bailarinos já começam a providenciar o visto de permanência na Rússia. Eles embarcam definitivamente no mês seguinte e devem ficar, no mínimo, um ano, como prevê o contrato com

a companhia do teatro, que será reinaugurado em grande festa daqui a exatos 114 dias.

O casal namora há três anos, mas somente em 2010 passou a atuar em parceria na Cia. Jovem. Eles tiveram toda a formação em balé no Bolshoi. Bruna veio do Maranhão aos 12 anos. Erick nasceu em São Paulo e mudou-se ainda criança para Joinville. Na cidade catarinense, ele entrou para a Escola do Bolshoi depois de passar por uma seleção entre as escolas públicas da cidade. A oportunidade em Moscou será a primeira vez que Erick ficará separado da família durante tanto tempo, diferentemente de muitos alunos com quem ele conviveu.

— Não sofri com a falta da família. Meus pais sempre me deram a força necessária — diz.

Os dois ex-alunos já fazem aula de russo e também contam com a experiência do convívio com os professores que vêm da matriz. Segundo eles, o que vai ajudar na permanência em Moscou é o fato de serem namorados.

— Não tenho certeza se conseguiria ficar um ano lá sozinho — confessa Bruna.

Além de Erick e Bruna, a companhia russa também conta com a brasileira Mariana Gomes. A baiana fez parte da primeira turma de balé do Bolshoi em Joinville e foi contratada em 2006, depois de passar por um estágio profissional.

rafaela.mazzaro@an.com.br

ANEXO I - E Púchkin bailou

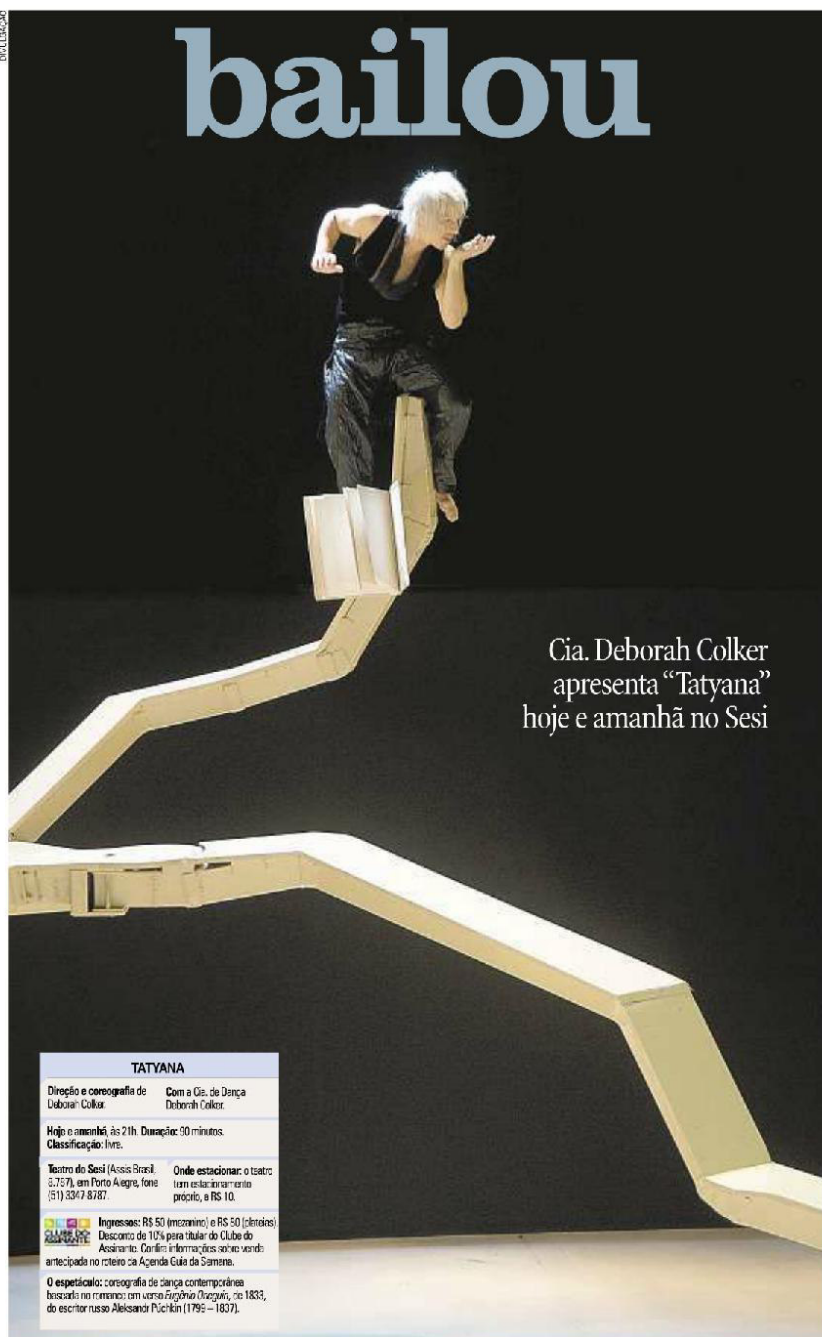
4

| dança |

Segundo

E Púchkin bailou

DUPLICAÇÃO



Cia. Deborah Colker
apresenta "Tatyana"
hoje e amanhã no Sesi

TATYANA

Direção e coreografia de
Deborah Colker

Com a Cia. de Dança
Deborah Colker

Hoje e amanhã, às 21h. Duração: 90 minutos.
Classificação: livre.

Teatro do Sesi (Assis Brasil,
3.757), em Porto Alegre, fone
(51) 3347-8787

Onde estacionar: o teatro
tem estacionamento
próprio, a R\$ 10.



Ingressos: R\$ 50 (inteiro) e R\$ 50 (crianças)
Desconto de 10% para titular do Clube do
Assisante. Confira informações sobre vendas
antecipada no roteiro da Agenda Guia da Semana.

O espetáculo: coreografia de dança contemporânea
baseada no romance em verso *Eugênio Oneguín*, de 1833,
do escritor russo Aleksandr Púchkin (1799 – 1837).

FÁBIO PRIKLADNICKI

Desde o espetáculo *Nó*, de 2005, em que considera que começou a tratar da "alma humana", a coreógrafa e bailarina Deborah Colker tem se aproximado da dramaturgia. Em *Tatyana*, sua mais recente produção, que será apresentada hoje e amanhã, às 21h, no Teatro do Sesi, em Porto Alegre, a companhia de dança contemporânea que leva seu nome adapta um clássico do século 19: o romance em verso *Eugênio Oneguín*, do escritor russo Aleksandr Púchkin (1799 – 1837).

– Quis contar uma história do início ao fim, o que é diferente de criar um espetáculo que tem apenas um assunto principal ou uma dramaturgia mais solta – explica Deborah, por telefone, do Rio de Janeiro.

O título leva ao primeiro plano a personagem que se apaixona pelo cético aristocrata Oneguín – o protagonista do romance. Ele a rejeita, mas anos depois cai de amores por ela, em um reencontro que marca o ápice do espetáculo.

Aqui, a obra-prima de Púchkin, uma espécie de panorama da Rússia do século 19, é enfiada ao essencial, até restarem apenas os personagens principais: Tatyana, Oneguín, Olga (irmã de Tatyana) e Lenski, seu marido. Cada personagem é representado por quatro bailarinos, que simbolizam suas diferentes facetas. Púchkin aparece como quinto elemento, personificado por Deborah e por um bailarino. No segundo ato, todas as mulheres no palco são Tatyanas, e todos os homens, Oneguíns.

– No livro, Púchkin não é apenas um narrador contando uma história. Ele se envolve. O meu Púchkin também conduz a cena o tempo inteiro. Ele dança, se emociona – conta Deborah.

A produção tem trilha sonora de compositores russos, em sua maioria, como Tchaikovsky (figura de proa do romantismo na música de concerto), Prokofiev, Stravinsky e Rachmaninoff. Embora a Rússia do século 19 esteja presente nos elementos técnicos, como cenografia e figurino, a estética buscada pela companhia é fundamentalmente atual.

– Estes elementos têm um pé no romantismo, mas a referência foi propositalmente descontextualizada, sofreu mais intervenção do que a música – compara a coreógrafa.

Deborah avalia que a experiência como narradora, função que tomou para si no sentido mais corporal possível, foi gratificante – mesmo que árdua – a ponto de cogitar um novo capítulo.

– Não sei se meu próximo espetáculo vai adaptar um livro inteiro novamente. Mas que acho que vou contar histórias por algum tempo.

fabio.pr@esetiv-a.com.br

No tempo dos duels

> Embora menos conhecido no Brasil do que contemporâneos como Tolstói e Dostoiévski, Aleksandr Púchkin (1799 – 1837) foi precursor dos grandes autores russos do século 19 e idolatrado na Rússia até hoje.

> Sua obra inspirou inúmeras adaptações para ópera, balé e cinema – em 1999, Ralph Fiennes protagonizou Oneguín no filme *Paixão Proibida*, de Martha Fiennes.

> O duelo entre o protagonista e Lenski, em *Eugênio Oneguín*, de 1833, antecipa a morte do próprio autor, quatro anos depois, defendendo a honra da mulher.

ANEXO J - Movimentos Involuntários

4

| em cena |

Movimentos involuntários

“Out of Context – For Pina”, de Alain Platel, é uma dos destaques de dança no festival

FÁBIO PRIKLADNICKI

Em um ano no qual Porto Alegre recebe grandes espetáculos em homenagem à lendária Pina Bausch (1940 – 2009), o da companhia belga Les Ballets C de la B, que se apresenta de hoje a quinta-feira no Teatro do Shopping Bourbon Country, está assumidamente descontextualizado.

Isso porque a referência à coreógrafa alemã em *Out of Context – For Pina Bausch* não vai muito além do título, segundo o coreógrafo Alain Platel, o que distancia esta produção de *Ten Chi* (apresentado em abril, no lançamento do 18º Porto Alegre Em Cena), espetáculo da Tanztheater Wuppertal, a companhia de Pina, e de *Ikiru – Réquiem para Pina Bausch* (em maio, no 6º Festival Palco Giratório Sesc-RS), com o coreógrafo e bailarino japonês Tadashi Endo.

Este ano, o Em Cena privilegia poucas mas consistentes atrações de dança. Criada em 1984, a companhia Les Ballets C de la B é uma das mais importantes no cenário internacional, e Platel, seu coreógrafo principal e fundador, um dos criadores mais celebrados atualmente. É um grupo que se autodeclara de difícil classificação, relacionando seus trabalhos a conceitos como “popular”, “anárquico” e “ecletico”. Mas eles têm um lema: “Esta dança é para o mundo e o mundo é para todos”.

Se há algo que a frase ajuda a esclarecer é que a companhia busca uma espécie de comunicação com o público, mesmo que não seja pela via mais convencional. Assim como em outros trabalhos, os bailarinos de *Out of*

Context expressam espasmos, convulsões, caretas e outros gestos que, na “vida real”, seriam involuntários. Platel explica a ZH, por e-mail:

— Uma grande variedade de movimentos é usada nesta performance. Eles estão lá em uma tentativa de desenvolver uma linguagem física que expresse os sentimentos mais profundos com os quais andamos. Quando não conseguimos mais encontrar as palavras para expressá-los, o corpo toma lugar.

Embora críticos tenham encontrado ressonâncias de Pina Bausch no espetáculo, Platel diz que não houve intenção de fazer uma referência direta. Como os ensaios para o espetáculo começaram pouco após a morte de Pina, no final de junho de 2009, o grupo decidiu acrescentar uma dedicatória no subtítulo. Mas o que é suavidade e sutileza para a coreógrafa alemã se transforma em tensão e nervosismo para Platel.

A inspiração pode ser explicada, pelo menos em parte, pelo passado: antes de se iniciar no mundo da dança, ele desenvolveu trabalhos com crianças com disfunções, entre elas motoras. Sua poética explora o ponto em que o corpo extravasa aquilo que a mente não é mais capaz de conter — emoções, angústias, silêncios. Interessa-lhe o paroxismo daquilo que acontece quando supostamente não deveria acontecer. Mas, afinal, o que está “fora de contexto” em *Out of Context*?

— Os bailarinos tentam pisar fora do contexto conhecido (realidade?) para criar um novo ambiente no qual eles podem experimentar novas formas de “se unir”, falando de suas tentativas de “viver a vida” — afirma Platel.

Como é característico em seu trabalho, o espetáculo se move por dicotomias como



popular e erudito, individual e coletivo, belo e grotesco. Vestidos com túnicas que cobrem o corpo inteiro ou com biquínis e sungas que permitem uma expressão física crua, os bailarinos se valem da sensualidade como ferramenta — mas, segundo o coreógrafo, sem intenção de “filar sobre conteúdos sexuais”.

Diferentemente de espetáculos anteriores, nos quais a música foi o ponto de partida (Monteverdi em *vsps*, de 2006, ou Bach em *piñel*, de 2008), *Out of Context* tem uma trilha sonora que combina Bach, Vivaldi, sons de animais, ruídos feitos pelos bailarinos e fragmentos de música popular.

Tudo aqui promete ser inesperado. Mas a vida não é, ela mesma, fora de contexto?

fabio.pri@serchora.com.br

O interesse principal é a dicotomia. O animalismo e a disfunção exterior e interna. Em qual das condições humanas ambas devem se

Grupo se apresentou no sábado no Teatro CIEE



GERARDO JOEIR

Fomos a Andrôme

ARTHUR DE FARIA*



Deste lado do Atlântico, dificilmente floresceria uma orquestra como a *Andromeda* da Mega Express — que, no último sábado, deixou siderado quem comprou as maravilhas que pode operar um festival com uma candore tão segura e poderosa que jaz com que um espetáculo que ninguém conhecia estivesse totalmente sold out.

Só na Europa (e principalmente na Alemanha de grupos como o *Ensemble Modern* — que vai, também, com pegada e humor, de Frank Zappa a Stockhausen) poderia gerar-se uma orquestra que mis-

tura instrumentos de concerto, mas não jazz, nem banda de câmara. O que a *Andromeda* contemporânea música que, longe de com que o gênero flutua, tem se aberto empática, à sedução.

A performance e música do grupo tem peças longas e intensas em suas partes, seus momentos im- usam nenhum pro- E aí, vertiginosa, barca num mundo outros tanto política lírrimica, mas que num pastiche de t.

ANEXO J -Movimentos Involuntários

Caderno

PORTO ALEGRE, TERÇA-FEIRA, 13/9/2011 | ZERO HORA 5

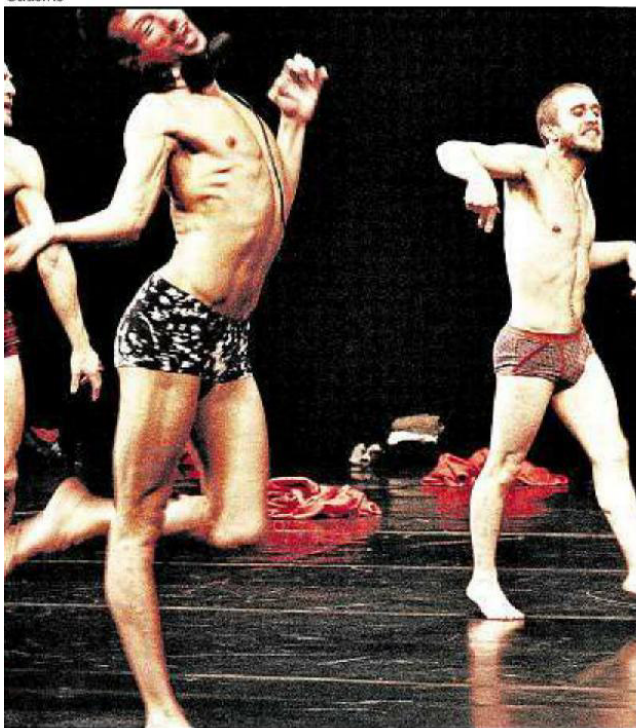


FOTO: JONAS BERTHINI/NOVA SERRA

Espectáculo da companhia belga Les Ballets C de la B trabalha com dicotomias como popular e erudito, belo e grotesco, individual e coletivo

“

“pal de Platel aqui parece No caos e na ordem, na harmonia clássica, e transcendência quer avaliação sincera e pura, ele parece dizer que abraçadas.

Mike Jennings,
THE OBSERVER

“

Platel exhibe sua fascinação por distorcer as ações do dia a dia. O corpo, cheio de espasmos e contrações das sobrançelas aos dedos dos pés, se torna um receptáculo para emoções e memórias.

Gia Kourlas,
THE NEW YORK TIMES

“

Mas que não se engane. É evidentemente como criador iconoclasta que Alain Platel se propõe a revisitar a obra da grande coreógrafa alemã falecida em junho de 2009.

Patrick Sourd,
LES INROUPTIBLES

Cena

“O jazz, rock e música não é nem big band de rock ou orquestra de ópera. A música do século 21. Uma linguagem que não se comunica por quase meio século (o bom) humor, à la plátanos. Absolutamente carismática, irredutível, éssimo elaboradas — escritas quanto em movimento jazzístico). ente, o ouvinte em muitas vezes atonal, geralmente pode repente desdobra a ilha de desenho ou

uma pseudo-bossa cambaleante. Só um grupo vindo de uma terra com tradição de ouvintes de música contemporânea se daria ao luxo de apresentar um repertório assim com tanta segurança e naturalidade para uma plateia tão diferente.

Resultado? Os Andromedas não rocam jamais no “olha que música elaborada e difícil estamos fazendo”. Mas, isso sim, emergem no “olha que coisa dizer-te-da é essa música elaborada e difícil que estamos fazendo”. Todo mundo tá feliz, no palco e na plateia.

É de lavar a alma das dezenas de músicos que lá estávamos, felizes, surpresos, e morrendo de inveja branca. Obrigado, Em Cena. Um outro mundo é possível.

* Música

Lagarce em cena



A dramaturgia contemporânea estará em cena na peça Music-Hall, de hoje a quinta-feira, às 19h, no Teatro Bruno Kiefer. A produção tem texto assinado pelo francês Jean-Luc Lagarce (1957 – 1995), um dos autores recentes do país mais encenados no mundo. Aqui, a peça de Lagarce chega em uma produção uruguaia, que tem demonstrado interesse pelas novas escritas, a julgar pela amostra do 18º Porto Alegre Em Cena (Blackbird, outra produção do país, que será apresentada do dia 20 ao dia 22 no Teatro Renascença, tem texto de David Harrower, dramaturgo escocês nascido em 1966). Dirigido por Diego Arbelo, Music-Hall mostra personagens decadentes que vivem dos êxitos do passado. A atriz Betina Mondino é um dos destaques do elenco, que também conta com Fernando Yannet e Gustavo Suarez. Confira detalhes no roteiro da Agenda Guia da Semana.

Liberato Vieira da Cunha

E-mail: liberato.vieira@zerohora.com.br

Sob céus distantes

Particpei de várias viagens de jornalistas aos Estados Unidos e à Europa. A Alemanha é a fita azul dessas incursões de aquém e de além-mar. Vivi lá temporadas inesquecíveis, como o Curso de Jornalismo Avançado de 1982 e sua reprise em 1987. Nenhuma delas durou menos de três meses. Em outras ocasiões – e foram muitas – passei ao menos um mês em Berlin, cidade de que hoje sinto uma saudade tão inensa quanto incurável. Mas percorri também os EUA de Norte a Sul, de Leste a Oeste. Vivi, aí convidado por mim mesmo, em diferentes oportunidades, na França, na Bélgica, na Espanha e em Portugal. Não deixei de conhecer o Canadá, a Inglaterra, a Austrália, a Suíça, a Itália, a Grécia e a Turquia, etc.

Fiz belas amizades nessas excursões. Até hoje, queridos amigos e amigas me enviam e-mails carinhosíssimos.

Mas por que estou falando disso? Porque me chegou uma mensagem, também via internet, de uma companheira de viagem nos Estados Unidos. Seu texto nostálgico fala num tom que é como se nossas conversas nunca tivessem sido interrompidas. E ela me recorda especialmente da noite de Denver, Colorado.

Todos nós somos sujeitos a sí-

bitos ataques de tristeza. Qualquer coisa em meu horóscopo não estava funcionando. No momento em que desci no aeroporto estava acometido de um repentino acesso de depressão. Minha amiga K. notou e, com infinita sabedoria, me fez um convite para que a visitasse em seu apartamento no hotel.

Esperou-me com um Burgundy e horas de adorável convívio que nunca esquecerei. Já respondi à sua mensagem, lembrando especialmente aquele cúmplice interlúdio.

Mas penso igualmente às vezes em outros parceiros de travessia. Guardo fotos de todos eles, com ênfase para as garotas.

São belas essas amizadas tecidas sob céus distantes e cuja recordação não me abandona. Há pouco tempo estive no Brasil Vong, um dos colegas da Alemanha, mas infelizmente seu roteiro passava longe de Porto Alegre: andou pelo Centro-Oeste e depois pela Amazônia.

Mas se outros vierem estarei disposto a recebê-los, para revisar capítulos de minha juventude e reinventar os meses de nossa convivência na Europa e nos Estados Unidos.

Pois é isso que se torna inapagável: as horas em que fomos felizes em terras longínquas.

Liberato Vieira da Cunha escrevia às terças-feiras no Segundo Caderno

ESPECIALISTA em PRÓTESE DENTAL e IMPLANTES DENTÁRIOS

Dr^a Maríndia Soares

Cirurgiã-Dentista - CRO 5988

Rua Quintino Bocaiuva, 777 - (51) 3331-4143

Show de lançamento do CD

PAULLO COSTA

e o legado de JAYME CAETANO BRAUN

Produção: GRUPO GAUCHO

Clube do Assinante apresenta

22 DE SETEMBRO

21 horas

Teatro da AMRIGS

Av. Ipiranga, 5311

Informações: (51) 8153 3402

30% TITULAR E COMPANHANTE

ANEXO K - Carmen e Gades são imortais

4

Segundo

ENTREVISTA **Stella Arauzo** diretora da Companhia Antonio Gades

Carmen e Gades são imortais

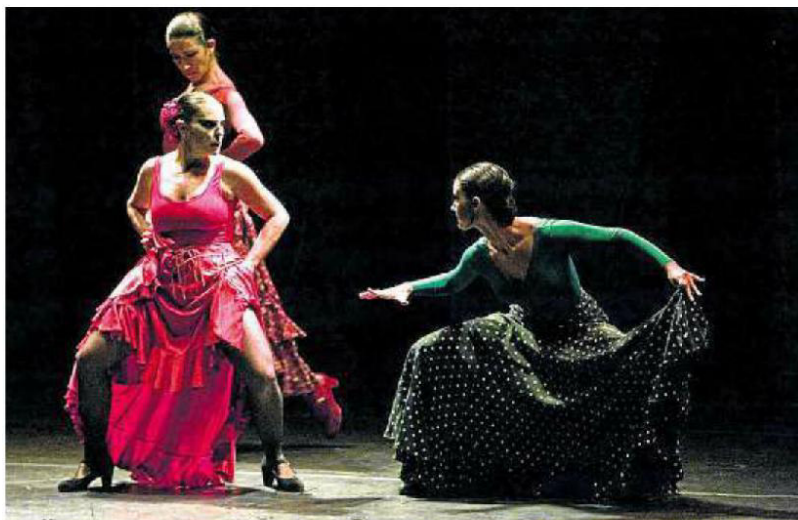


FOTO: O BARBON D'AVILA/COPACABANA

Montagem da **Companhia Antonio Gades** recupera versão original de 1983

FÁBIO PRIKLADNICKI

Antes de morrer, em 2004, Antonio Gades, uma das figuras de maior prestígio da dança flamenco, criou uma fundação para manter seu repertório próximo do público. Assim, a companhia que leva seu nome tem recuperado as coreografias originais, como o clássico moderno Carmen, estreado em 1983, que estará em cartaz hoje, às 21h, e amanhã, às 18h, no Teatro do Bourbon Country, na Capital.

A companhia é dirigida por Stella Arauzo, uma das mais importantes bailarinas do gênero no cenário internacional, que trabalhou com Gades desde 1988.

Nesta entrevista, concedida por telefone, ela define a personagem Carmen como "um animal sempre em busca da liberdade" e diz que o grupo pretende investir em novas coreografias.

fabio.pri@zerohora.com.br

Zero Hora – Há diferenças entre a coreografia de Carmen que será apresentada agora e a versão original de 1983?

Stella Arauzo – Bom, mudaram as pessoas que a interpretam, logicamente (risos), porque estamos falando de muitos anos. No trabalho de recuperação do espetáculo, trabalhamos muito com vídeo, já que os passos são os mesmos, assim como o figurino, a cenografia, o desenho de luzes.

ZH – A senhora acredita que hoje o público vai assistir ao espetáculo de outra maneira?

Stella – *Hombres*, Gades é atemporal, como todos os gênios. Quando seríamos para ver um espetáculo dele, há esse poder de magia que nos coloca em um outro mundo. Te transporta e te faz sentir. É uma obra para criar dimensões e sensações. *Carmen* é um clássico da dança espanhola, algo como *O Lago dos Cisnes* ou *Cinderela*.

ZH – O que mudou na maneira da companhia trabalhar desde a morte de Gades, em 2004?

Stella – Tentei inculcar nesta nova geração não apenas a estética de Gades, como sua filosofia de trabalho, sua disciplina, seu sentimento de equipe. Para ele, os mínimos detalhes têm a mesma importância que os bailarinos

principais. É um trabalho que requer tempo. Não somos o Gades, logicamente, porque sua personalidade, sua força, era de um gênio, mas tentamos levar o que ele nos inculcou. Além de seu trabalho estético, trabalhamos muito sua ética, sua filosofia na dança.

ZH – Gades era um artista de forte atuação política. Como a senhora vê a relação entre esses elementos?

Stella – Não se pode separar as partes humana, artística e política de Gades. Também tem a ver com sua época. Por exemplo, em 1974, ano de *Boas de Sangue*, o mundo estava em um momento. Depois, em 1983, com *Carmen*, era outro momento.

Ele tinha suas ideias políticas, sua forma de viver. Mas, desde a criação da Fundação Antonio Gades, não vivemos mais essa parte política, nem pessoal. Está totalmente desligada. Recuperamos sua obra, levamos seus espetáculos, mas realmente não fomentamos e nem vivemos essa parte de Antonio, porque era sua.

ZH – Quem é a personagem Carmen, em seu entendimento?

Stella – Eu a interpretei durante muitos anos, de 1988 a 2010, com algumas interrupções nesse período. É uma pessoa que devora a vida, que luta, que tem uma força descomunal, astúcia. Tem alegria, paixão, drama. Mas eu a sentia sobretudo como um animal sempre em busca da liberdade.

ZH – A companhia tem planos de fazer novas coreografias?

Stella – Ainda nos falta recuperar o espetáculo *Fuogo*, inspirado em *El Anor Brujo* (do compositor Manuel de Falla), que foi criado em 1989. Logicamente a Fundação Antonio Gades quer, pouco a pouco, auspicar outros coreógrafos para que tenha novas coreografias, mas não vai ser imediato. Ainda é um projeto, mas acredito que em dois ou três anos a fundação chegará lá.

Nilson Souza

E-mail: nilson.souza@zerohora.com.br

Inesquecíveis

Voltamos à escola, eu e outros colegas de ofício selecionados pela editoria de Educação, para relatar aos leitores o que mudou da nossa época de iniciação escolar para agora. Foi mais uma alegria do que uma tarefa. Os relatos, que os leitores deste jornal puderam acompanhar no decorrer da semana, evidenciam a satisfação dos ex-alunos em regressar ao cenário de uma das mais gratificantes experiências da infância, que é o convívio com colegas e professores. Pelo retorno que temos recebido, acredito que conseguimos passar bem a magia do primeiro contato com as letras e que muitas pessoas ligaram os nossos relatos com suas próprias experiências. Quem não sente saudade da sua primeira escola? Quem não tem lembranças saborosas daquele período encantado da meninice? Quem não tem uma professora inesquecível na parte mais protegida do coração?

Essa talvez tenha sido a tarefa mais difícil: eleger uma mestra ou um mestre que marcou para sempre a nossa vida. Todos, de alguma forma, deixam tatuagens afetivas na alma das crianças. As professoras – vamos, por justiça histórica, tratá-las no gênero feminino – celebram hoje o seu dia, confrontadas com as carências de sempre e com dificuldades agravadas pelo descaso das autoridades e das famílias. Recebem salários insuficientes, trabalham muitas vezes em instalações precárias e, mesmo nas escolas melhor aparelhadas, convivem com crianças e adolescentes sem muitos limites. A violência escolar tornou-se uma triste rotina dos nossos dias.

Ainda assim, as professoras – e os professores, vamos fazer uma concessão a quem chegou depois – têm algo a comemorar neste dia especial: o orgulho pela escolha profissional que fizeram. Elas optaram por preparar muitos futuros que provavelmente não conheceriam. Elas abraçaram altruisticamente a missão de plantar sementes para que outros colham os frutos. Lá no recondito de suas almas, porém, elas guardam uma certeza que compensa toda a abnegação. Elas sabem que conquistaram para sempre os corações e as mentes das crianças que ensinaram. Só elas têm o poder, fora do ambiente familiar, de se tornarem inesquecíveis para os meninos e meninas que um dia responderam à chamada do conhecimento.

Professoras – e professores, vá lá –, os que foram tocados pela vossa magia vos agradeçam.

Nilson Souza escreve aos sábados no Segundo Caderno

CARMEN

Hoje, às 21h, e amanhã, às 18h. Duração: 83 minutos (sem intervalo). Classificação: livre.

Teatro do Bourbon Country (Rua de Rose, 80 Z andré), em Porto Alegre. On entry tem estacionamento e R\$ 5.

CLUBE DO ASSINANTE Ingressos: R\$ 35 (platão mezanino – esgotado para os dois dias), R\$ 20 (camarote), desconto de 10% para filhos do Clube do Assinante. A venda na filial da loja do teatro (Inje), das 14h às 22h, e amanhã, das 14h às 20h.