

## **A DANÇA SOB O OLHAR DA COMUNICAÇÃO: UMA ANÁLISE DO ESPETÁCULO “GERALDAS E AVENCAS” DO GRUPO “1º ATO”**

Ariella Alvarenga Bersan Dornellas de Mendonça<sup>1</sup>

**RESUMO:** A proposta deste artigo é construir uma abordagem comunicacional da dança, a partir do paradigma relacional da comunicação. Procura-se evidenciar os sujeitos, o contexto e as produções de sentido no espetáculo “Geraldas e Avencas”, do grupo mineiro “1º Ato”, através da análise acerca da tematização do corpo a que ele se propõe.

**PALAVRAS- CHAVE:** comunicação; dança; paradigma relacional; Geraldas e Avencas

### **1 INTRODUÇÃO**

A fim de discutir a dança como um objeto de estudo da comunicação, o espetáculo “Geraldas e Avencas”, do grupo 1º Ato, foi escolhido para ser analisado à luz do paradigma relacional da comunicação. O espetáculo em questão aborda um assunto muito presente na contemporaneidade: a dificuldade do ser humano em lidar com as imperfeições do corpo. Ele mostra como homens e mulheres se submetem à mutilação para se enquadrarem nos parâmetros de beleza dominantes na sociedade e na mídia contemporâneas. Dessa forma, o espetáculo aponta marcas, traços e imperfeições como uma forma de beleza, como outra possibilidade de estética.

Antes de iniciar a análise acerca do espetáculo, será construído, nas duas primeiras seções do artigo, o embasamento teórico que servirá de apoio para o estudo. A primeira delas irá discutir as transformações ocorridas no “olhar” do campo comunicacional ao longo do desenvolvimento dos estudos na área. Aqui será discutido como a visão de um processo linear da comunicação (paradigma informacional) foi cedendo espaço para uma visão mais interacional dos processos comunicativos, conhecida por paradigma relacional. Este leva em conta a percepção de que as mudanças ocorridas na vida social afetam o modo de comunicar e que os envolvidos no processo são mais que emissores e receptores, ambos desempenham o papel de interpretar e produzir sentidos.

Na segunda seção, será argumentado como a dança pode ser identificada a partir do ponto de vista deste novo paradigma da comunicação. Isto será feito através das contribuições da teoria corpomídia de Katz e Greiner (2001), que vêem o corpo como uma

---

<sup>1</sup> Especialista em “Comunicação: Imagens e Culturas midiáticas” pela UFMG. Graduada em Jornalismo pelo UNI-BH. Jornalista e professora de dança. [ariellabersan@hotmail.com](mailto:ariellabersan@hotmail.com)

mídia entre ele mesmo e o ambiente. Além disso, destaca-se um breve histórico da dança no mundo, a partir do qual será possível identificar as mudanças no modo de dançar de acordo com cada época.

A terceira seção será dedicada à análise do espetáculo “Geraldas e Avencas” do 1º Ato. Nela serão identificados os elementos que o classificam como um fenômeno comunicacional (sujeitos, contexto e produções de sentido), a partir de uma análise de seu processo produtivo e de algumas de suas cenas, os quais serão observados a partir de um DVD do espetáculo produzido pelo próprio grupo.

## **2 QUAL O OLHAR DA COMUNICAÇÃO?**

A comunicação se desenvolveu como campo de conhecimento a partir de múltiplas contribuições, do olhar de especialistas das mais diversas áreas, como a filosofia, a antropologia, a psicologia, a lingüística e a ciência política. As características de interdisciplinaridade<sup>2</sup> e transdisciplinaridade<sup>3</sup> presentes no desenvolvimento histórico do campo da comunicação (FRANÇA, 2002), representam muito bem o mundo globalizado em que vivemos, com a diluição de fronteiras e incentivo aos cruzamentos culturais. Em contraposição, a autora ressalta que esse movimento “não significa que todos falam do mesmo lugar e a mesma coisa; não implica a pasteurização das análises – todas produzindo as mesmas leituras. Significa, ao contrário, a proliferação dos ‘pontos de vista’ (lugares de onde se vê e se analisa a realidade)” (FRANÇA, 2002, p.23).

A partir dessa consideração, Vera França indaga se a comunicação possui o seu olhar próprio, se ela se constitui como um desses pontos de vistas ou se nós, pesquisadores da área, apenas baseamos nossos olhares nas outras disciplinas, tomando a comunicação apenas como objeto empírico, ou seja, a mídia. Após a reflexão proposta, França (2002) esclarece que a partir dos avanços no campo dos estudos acerca das práticas comunicativas no século XX, é possível concluir que existe sim a possibilidade de um viés comunicativo, mesmo com as numerosas influências de outras áreas. “Não importa o quão abundantes, espalhadas e permeadas em outras atividades sejam determinadas práticas que chamamos ‘comunicativas’. A especificidade vem do olhar, ou do viés, que permite vê-las e analisá-las como comunicação” (FRANÇA, 2002, p.17).

---

<sup>2</sup> “... refere-se a determinados temas ou objetos da realidade que são aprendidos e tratados por diferentes ciências [...] é o objeto que sofre diferentes olhares” (FRANÇA, 2003, p.17).

<sup>3</sup> “A transdisciplinaridade, por sua vez, compreenderia um movimento diferente: uma determinada questão ou problema suscita a contribuição de diferentes disciplinas, mas essas contribuições são deslocadas de seu campo de origem e entrecruzam-se num outro lugar” (FRANÇA, 2002, p.17).

Deste modo, de acordo com França (2002), as influências de outras áreas são positivas para a comunicação. Afinal, o diálogo que existe entre elas e a construção do lugar próprio da comunicação não são dois movimentos incompatíveis, mas sim complementares. A autora ressalta, no entanto, que é preciso organizar o modo como essas outras disciplinas são absorvidas para que seja possível construir melhor o nosso “lugar”. É preciso saber em que direção estamos olhando quando falamos em comunicação, é necessário, pois, esclarecer qual é o nosso paradigma.

O paradigma pode ser entendido com um modelo para compreensão dos fenômenos. Como destaca França (2003), “um paradigma não é uma teoria ou um conceito; princípio organizador das teorias, o paradigma é o direcionador do processo de conhecimento. É ele que fornece a base para as perguntas e orienta a busca das respostas” (FRANÇA, 2003, p.8). Desta forma, antes de adentrar na análise proposta pelo presente artigo, é necessário esclarecer o paradigma da comunicação que irá servir de base a este trabalho, explicando as transformações ocorridas no modo de ver o campo comunicacional.

## **2.1 O paradigma clássico da comunicação**

Durante muito tempo, os estudos da comunicação foram alicerçados pelo paradigma clássico ou informacional, segundo o qual a comunicação acontece de forma linear entre emissores e receptores, sendo tratada apenas sob o “ponto de vista operacional, instrumental, quantitativo. Essa visão – legitimada pela Teoria Matemática da Comunicação – permeou muitos estudos nesse lugar de conhecimento” (SIMÕES, 2007, p.3).

Esse modelo – que entende a comunicação como transmissão de mensagens de um emissor para um receptor – pode ser apreendido não apenas nas reflexões da Escola Americana, onde a Teoria Matemática foi desenvolvida. Na abordagem da Escola de Frankfurt, também é possível perceber essa visão de comunicação, a qual influenciará diferentes autores em contextos diversos. Como aponta Martín-Barbero (2001), durante os anos 70, na América Latina, influenciada pela Teoria Crítica e pelo conceito de *indústria cultural*<sup>4</sup>, a literatura sobre os meios de comunicação massivos quase não examinava como as

<sup>4</sup> Esse conceito propõe que na era do capitalismo, a produção em série passa a caracterizar a lógica dos meios de comunicação de massa, transformando todos os produtos em mercadorias padronizadas. Com isso, a indústria cultural impulsiona a perda da reflexão e da ação autônoma dos indivíduos que são possibilitadas pela arte e pela cultura autênticas. Desta forma, os produtos da indústria cultural alimentariam a passividade e a alienação do consumidor. De acordo com Adorno, um dos principais pesquisadores da Teoria Crítica, “em la era de la comunicación de massa el arte permanece íntegro cuando no participa em la comunicación” (ADORNO apud BARBERO, 2001, p. 65). Ou seja, o pensamento era apocalíptico, pensava-se que as pessoas eram manipuladas pelos meios de comunicação e que apenas reagiam, de forma prevista e mecânica, aos estímulos oferecidos por

mensagens eram recebidas e quais eram seus efeitos concretos sobre a sociedade, reduzindo-se aos estudos de seus aparatos e instrumentos.

No entanto, de acordo com França (2003), apesar de o modelo informacional ser ainda hegemônico, tanto no nível de senso comum quanto nas pesquisas acadêmicas, ele não é suficiente para entender a comunicação, sendo muito criticado por diversos autores. “É a insatisfação com o instrumental teórico disponível (ou sua incapacidade para dar conta dos desafios do conhecimento) que suscita novas buscas” (FRANÇA, 2003, p.2). Conforme Martín-Barbero (2001), essas buscas devem enfatizar as relações entre sociedade e comunicação, tendo em vista que as mudanças que ocorrem na vida social afetam o modo de comunicar. Nesse sentido, diversas reflexões contemporâneas vêm indicando outra forma de tratar os processos comunicativos.

## **2.2 O paradigma relacional da comunicação**

Este novo modo de pensar a comunicação (que vem sendo chamado de paradigma relacional) leva em conta os receptores, que agora não são vistos mais como manipuláveis, mas sim como sujeitos que atuam no processo. Sob esse novo olhar, a comunicação é tida como interação e processo de troca no qual os sujeitos são, na verdade, mais que emissores e receptores, eles desempenham papéis no sentido de produzir e interpretar sentidos. Como destaca França,

a comunicação compreende um processo de produção e compartilhamento de sentidos entre sujeitos interlocutores, realizado por meio de uma materialidade simbólica (da produção de discursos) e inserido em determinado contexto sobre o qual atua e do qual recebe os reflexos (FRANÇA, 2002, p.27).

Dessa forma, a comunicação deixa de ter papel apenas de transmissor de conhecimento, representando as questões do mundo, para se inserir na esfera da experiência humana, da ação, passando a ser vista em sua dimensão social e simbólica. “A comunicação cumpre um papel de constituição e de organização – dos sujeitos; da subjetividade e da intersubjetividade; da objetividade do mundo comum e partilhado” (FRANÇA, 2003, p.40).

Neste contexto, a natureza dos sujeitos deixa de ser vista como monológica, ou seja, de um sujeito que fala sem o outro, e passa a ser vista como dialógica, de um sujeito que fala para o outro e com o outro. O modelo praxiológico (relacional), “entende os sujeitos enquanto construídos na relação com o outro, no espaço da diferença” (FRANÇA, 2003, p.41). Tal

perspectiva, segundo França (2003), se aproxima dos conceitos de dialogismo e de sujeito bakhtinianos. Segundo Bakhtin, um diálogo só pode ser entendido a partir da diluição do conceito de sujeito. “O sujeito perde o papel de centro e é substituído por diferentes (ainda que duas) vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico.” (LUZ, 1994, p. 2-3 *apud* FRANÇA, 2003, p.41).

Assim, os discursos produzidos pelos sujeitos estão sempre dialogando com outros textos. É importante ressaltar, segundo Simões (2007), que esses discursos não existem em si, a priori; eles ganham materialidade no momento da enunciação. “Como sustenta Bakhtin, a enunciação não é um fato individual, mas sim um produto de interação social. Os discursos são construídos e transformados continuamente na relação entre os homens” (SIMÕES, 2007, p.3).

Isso aponta para o papel da linguagem na configuração das experiências e das interações entre os indivíduos. Conforme França, no modelo relacional, o papel da linguagem na comunicação deixa de ser concebido como o de “dizer o mundo e, na sua construção, substituí-lo” (FRANÇA, 2003, p.41), traduzindo-se em uma concepção indicial, para ser visto a partir de uma concepção expressiva e constitutiva das experiências dos sujeitos. Afinal,

cada sujeito existe tanto na sua individualidade singular quanto em relação uns com os outros na sociedade. E, nessa relação recíproca, tanto as individualidades são construídas e modificadas quanto a própria sociedade se constitui e também se transforma (SIMÕES, 2007, p.4).

Neste sentido, destaca-se a mútua configuração entre indivíduo e sociedade, bem como o papel da linguagem (e de sua dimensão simbólica) nesse processo (SIMÕES, 2007). A comunicação emerge, a partir dessa concepção, como constituidora do mundo e das relações sociais. “Por esse caminho, a comunicação deixa de ser um processo recortado e restrito, e é tomada como lugar de constituição dos fenômenos sociais, atividades organizantes da subjetividade dos homens e da objetividade do mundo” (FRANÇA, 2003, p.7).

### **3 A DANÇA COMO OBJETO DA COMUNICAÇÃO**

Ao compreender o modo como a comunicação é entendida pelo paradigma relacional, é possível enxergar a dança como um importante objeto da área. Isso porque é possível verificar que os espetáculos de dança se constituem como produções de sentido construídas a partir de interações entre os sujeitos (bailarinos, coreógrafos e público

espectador) que apreendem e interpretam situações do mundo, relacionando-as às suas experiências de vida, em um contexto (a sociedade em que o espetáculo se inscreve) sobre o qual atuam e do qual recebem reflexos.

Essa relação, entre a dança e o contexto em que se desenvolve, pode ser percebida através de pesquisas sobre a história da dança. Através delas, foi possível perceber que, em todas as épocas, a dança era utilizada e executada com objetivos e formas diferentes, sendo possível identificar, na maioria das criações, mesmo que de forma implícita, traços da sociedade na qual ela foi concebida. Esses traços são percebidos a partir dos sentidos produzidos a partir dos espetáculos de dança, em que o corpo assume um lugar central. Como destaca Spanghero, “a dança não existe sem um corpo que necessariamente, por condição de existência, prossegue através de relacionamentos com o mundo por processos coevolutivos” (SPANGHERO, 2003, p.19). Helena Katz e Christine Greiner (2001) explicam melhor essa ideia a partir da teoria Corpomídia, que, como será possível perceber, contribui para analisar a dança (e o corpo) a partir de um ponto de vista relacional.

### **3.1 A teoria Corpomídia**

Katz e Greiner (2001) desenvolvem uma ideia de mídia que não a restringe aos meios de comunicação de massa, ou seja, o jornal impresso, a televisão, o rádio e a internet. As autoras consideram o corpo também como mídia, o primeiro meio de comunicação da humanidade, que ainda hoje possui papel primordial nos processos de conhecimento do homem. Katz e Greiner (2001) explicam que o corpo comunica ao receber mensagens do ambiente, interpretá-las e retransmiti-las à sociedade.

As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças (KATZ; GREINER, 2001, p.71).

Para complementar essa ideia, Liane Gabora (1997), citada por Katz e Greiner (2001), explica que tudo o que existe no mundo, em algum momento, já foi algo que teve existência apenas na mente das pessoas. “Uma vez no mundo, tais informações não param de agir, transformando-se novamente em novos padrões mentais e assim por diante” (KATZ; GREINER, 2001, p.69).

As autoras ressaltam que essa ideia de corpo e ambiente se desenvolverem juntos nem sempre foi compreendida. De acordo com Katz e Greiner, quando se fala em corpo

humano e seu funcionamento, o mais freqüente é lembrar-se de Descartes que, no século XVII, buscando fugir da lógica aristotélica e da teologia da igreja católica, sugere a divisão do corpo em duas partes: extensa, a máquina física reflexa, e pensante, a máquina cognitiva não física. O pensador colabora, assim, para o entendimento de que a essência humana existe apenas na mente, sendo esta separada do corpo.

Descartes propôs a cognição como sendo auto-referencial, não dependente de nada que não ela mesma. O seu apoio no pensamento como legislador daquilo que existe (*cogito ergo sum*) merece ser entendido como uma forma de aproximar a cognição dos objetos matemáticos. Por reduzir a verdade ao que pudesse ser apreendido pela mente de forma clara e distinta, fez da matemática a linguagem da verdade do mundo, pois seus objetos resultam de regras claras e distintas, e que, portanto, não precisam se apoiar no mundo empírico para retirarem de lá a explicação de sua existência (KATZ; GREINER, 2001, p.66).

Dois séculos depois, vários autores de diversas áreas propuseram o entendimento do corpo distanciando-se do dualismo de Descartes. Um deles, tal como lembra Katz e Greiner (2001), é Foucault. Para ele, o corpo é o local onde os discursos se inscrevem. Segundo as autoras, Foucault duvida da existência material do corpo fora de sua existência social. Como exemplo, ele diz que o corpo não existiria sem as leis e que a sexualidade é construída através das relações de poder, que é determinado pela sociedade. Para Foucault, ainda segundo a leitura de Katz e Greiner, se o corpo não encampasse a cultura na qual ele está inserido, significaria uma falha na construção cultural.

No século XX, outras teorias são desenvolvidas, no entanto, uma questão continuava sem resposta satisfatória: como acontecia a troca de informações entre o mundo e as informações dentro do corpo? Segundo as autoras, alguns semioticistas já haviam assinalado o mecanismo da cultura como sendo capaz de transformar as informações externas em internas. Mas ainda não tinham chegado a uma conclusão de como esse trânsito acontecia.

Os primeiros sinais de resposta para essa questão surgiram apenas em 1995, através do antropólogo, navegador e cientista Edwin Hutchins. O pesquisador procurou compreender a cognição humana em seu *habitat* natural não apenas a partir de seus artefatos, dentro dos laboratórios, mas na própria atividade humana. Deste modo, como destacam Katz e Greiner, ele chegou à conclusão de que

Cultura seria um processo cognitivo que teria lugar dentro e fora das mentes das pessoas. Seria o processo através do qual as práticas do cotidiano cultural emergem. Para Hutchins, o maior componente da cultura é o processo cognitivo e a cognição seria, por si mesma, um processo cultural. Nesse sentido, todas as coisas que aparecem em uma lista de definições de cultura seriam resíduos desse processo – um processo adaptativo,

acumulando soluções parciais para problemas freqüentemente encontrados (KATZ; GREINER, 2001, p.68).

Tal entendimento, segundo as autoras, deriva dos estudos do etnólogo Richard Dawkins, que relaciona os estudos genéticos aos estudos da cultura, propondo o conceito de meme (estrutura do cérebro), que seria a unidade mínima da informação cultural do indivíduo, assim como o gene é a unidade mínima da informação biológica.

Da mesma forma como os genes se propagam no “fundo” pulando de corpo para corpo através dos espermatozoides ou dos óvulos, da mesma maneira os memes propagam-se no “fundo” de memes pulando de cérebro para cérebro por meio de um processo que pode ser chamado, no sentido amplo, de imitação (DAWKINS, 1989, p.214 *apud* SPANGHERO, 2003, p.21).

Katz e Greiner (2001) ressaltam que essa teoria, na época em que foi desenvolvida (década de 1970), gerou grandes discussões. No entanto, hoje sabemos que somos, como todos os outros seres, produtos complexos, formados tanto pela genética, quanto pelo ambiente.

Assim, atualmente, os estudos sobre o corpo põem em questão as teorias que separam a natureza e a cultura. De acordo com Katz e Greiner (2004), ao olhar um corpo, estamos sempre olhando para o ambiente no qual ele está inserido. Deste modo, o corpo se organiza como uma mídia que coleciona informações que estão sempre em mutação. Refletindo especificamente sobre a dança, Spanghero diz que, nesta, “o corpo assume uma posição de privilégio desta transformação, pois é no corpo que a contaminação ocorre e pode ser verificada” (SPANGHERO, 2003, p.23).

Depois de discutir esse papel do corpo na constituição da dança, é importante situar um breve histórico no desenvolvimento dessa manifestação cultural. É o que faremos a seguir, a partir das discussões realizadas por Silva (2005), que procura relacionar a história da humanidade à história da dança.

### **3.2 A história da dança**

De acordo com Silva (2005), a história da dança possui fases de estilos visivelmente distintas com seus respectivos registros e demarcações. Desta forma, ela apresenta exemplos significativos de algumas de suas etapas, desde as civilizações primitivas

e clássicas, passando pela era medieval, as danças das cortes, o balé clássico, até a dança moderna e a pós-moderna<sup>5</sup>.

Nas civilizações primitivas, quando o objetivo do homem era dominar a natureza, a dança fazia parte de rituais de “celebração, fertilidade, iniciação, caça ou invocação à natureza, assemelhando-se em suas características mais elementares aos desenhos rupestres” (SILVA, 2005, p.81). É possível deduzir, a partir dos poucos desenhos que a retratam, que a dança da época era muito simples, de movimentos repetitivos e circulares, executada por homens, que utilizavam máscaras de animais.

Nas civilizações clássicas, a dança ganha características religiosas. No Egito, ela era “apresentada por mulheres nos festivais dos deuses Ísis e Osíris, respectivamente nas épocas da enchente do Nilo e da colheita” (SILVA, 2005, p.82). Na Grécia, a dança era utilizada nas peças teatrais, dando origem à tragédia, e em cerimônias de casamento, nas quais os homens realizavam movimentos circulares. Já em Esparta, a dança era utilizada como proteção contra doenças e mortes, sendo dedicadas aos deuses e apresentadas por garotos nus, que baseavam suas ações em gestos de lutas.

A dança manteve sua característica de ritual no início da Idade Média, mas a partir do século XI, dentre as danças populares dos camponeses, começou a surgir um interessante fenômeno: as danças macabras ou da morte, na ocasião dos funerais. Eram grandes procissões, que duravam vários dias, onde as pessoas gritavam, caíam no chão, imitavam animais e autoflagelavam-se. Silva (2005) atribui tal prática aos tempos difíceis vividos pela sociedade da época, que sofria com a inquisição, pragas, miséria, cruzadas e guerras. As pessoas viviam em constante angústia e medo e “viam nessas manifestações uma maneira de expurgar seus demônios e fugir da realidade”. (SILVA, 2005, p.84).

Ao longo dos séculos XV e XVI começaram a surgir as danças das cortes, nos castelos da França e da Itália. Desde então, quando a dança passou a ser entretenimento para os nobres, ela ganhou mais requinte, características de espetáculo e o termo *ballet*, do italiano *bailare* que significa bailar, começa a ser utilizado. Na época, “a arte era considerada uma manifestação de poder e majestade e não se poupavam esforços ou dinheiro para preservar esse status” (SILVA, 2005, p.86). A dança palaciana incluía em suas apresentações poesia, pintura, música e dança, e os personagens principais eram sempre os que tinham mais poder na sociedade.

---

<sup>5</sup> Sabemos que o termo “pós-moderno” gera polêmica entre diversos pesquisadores. No entanto, devido ao limitado espaço físico deste artigo, ele não será discutido. Esse tipo de manifestação na sociedade atual será considerada aqui apenas como uma continuação da dança moderna, ou dança contemporânea, como muitos autores e profissionais a chamam.

O dançarino mais famoso do século XVII foi o Rei da França, Louis XIV, ou o Rei Sol, como era chamado na Europa, devido a sua apresentação de dança no majestoso *Ballet de la Nuit* (Balé da Noite), com apenas 13 anos, no qual se vestiu da estrela maior. Em 1661, o Rei criou a Academia Real de Dança, que mais tarde se tornou a Ópera de Paris. Essa era “uma organização profissional, que mantinha discussões teóricas e aulas práticas, tornando definitivamente a dança uma atividade profissional” (SILVA, 2005, p.88). Assim, a dança na França evoluiu, adquiriu palcos fixos e bem estruturados e técnicas mais apuradas, tornando-se o melhor e mais famoso balé da Europa.

De acordo com a autora, as produções da época, com suas características “opulentas e ricas, geométricas em seus padrões espaciais, sem dúvida refletiam o espírito da chamada Idade da Razão” (SILVA, 2005, p.88), ou Iluminismo, quando o pensamento racional passou a sobrepôr a visão teocêntrica que dominava a Europa desde a Idade Média.

No século XIX, conhecida como a era romântica, os balés narrativos de técnicas rígidas, sobre contos de fadas, bruxas, princesas e bonecas atingiram seu apogeu. Eles eram criados especialmente para as melhores bailarinas do momento e seus enredos sempre expressavam “a dualidade real versus ideal, carnal versus espiritual, vida versus morte” (SILVA, 2005, p.92). De acordo com Silva, as criações coreográficas da época eram solitárias, ou seja, não tinham a participação criativa dos bailarinos, e fundamentavam-se no objetivo, relativamente simples, de criar passos que combinassem com o ritmo da música, junto à utilização das mímicas, essenciais para o entendimento do enredo do balé narrativo.

No início do século XX, “o mundo enfrentava a 1ª Grande Guerra e já não era mais possível dançar sobre um mundo de irrealidades ou fantasias, mas sim sobre a verdadeira condição humana, suas vitórias e fracassos” (SILVA, 2005, p.96). Surgiu, assim, a Dança Moderna. A necessidade de abordar os conflitos do homem contemporâneo, deixando as fantasias de lado, tomava conta das criações coreográficas que surgiam na época.

Os aspectos que passaram a diferenciar o balé clássico da dança moderna foram radicais. Dentre eles estão: os bailarinos agora dançavam descalços, e o centro do corpo passou a ser utilizado como o início do movimento. O chão deixou de servir apenas de base, mas tornou-se um local mais explorado, onde os dançarinos podiam assentar e deitar.

Muitos bailarinos e coreógrafos modernos trabalharam individualmente, mas tinham todos basicamente o mesmo objetivo: desenvolver técnicas, métodos de criação e filosofias de trabalho que pudessem ser usados para expressar a condição humana, aspecto este cuja linguagem do balé clássico era incapaz de realizar devido a sua limitação de vocabulário estético (SILVA, 2005, p.103).

Isadora Duncan (1878-1927) foi a pioneira da dança moderna. Foi a primeira a rebelar-se contra a rigidez estética e técnica do balé. O objetivo de Duncan permanece o mesmo para os dançarinos e coreógrafos da dança moderna nos dias atuais: “expressar através do movimento a verdade interior do ser humano, distanciando-se de toda fantasia e artificialidade da expressão clássica” (SILVA, 2005, p97). Desta forma, a criação coreográfica torna-se “inseparável do ensino de princípios filosóficos e estéticos individuais” (SILVA, 2005, p.98).

Martha Graham foi outra importante coreógrafa desse período. “Sua maior intenção era tornar visível o interior do ser humano com tudo aquilo que pudesse ter de bom, desagradável ou mesmo obscuro” (SILVA, 2005, p.103). A base dos seus movimentos era a contração e o relaxamento, “que na maioria das vezes é angular, cortada, forte e percussiva” (SILVA, 2005, p.103).

Nas décadas de 1930 e 1940, surgiram outros artistas que passaram a criar, com frequência, coreografias de cunho político, social ou psicológico. Embora a estrutura narrativa continuasse a ser utilizada nas criações coreográficas, essa era diferente da utilizada nos balés clássicos, “tornando-se, em muitos casos, episódica e não mais linear. O que mudou de maneira considerável foi a escolha e o tratamento temático” (SILVA, 2005, p.105).

Nos dias atuais, de acordo com Silva, estamos na era da dança pós-moderna, a qual permite tanto “criações que apenas objetivam a beleza do corpo em movimento, como também aquelas que expressam a mais dura das realidades, o corpo violentado ou defeituoso” (SILVA, 2005, p.142). Complementando essa ideia, a autora afirma que hoje a temática da dança não é mais a fantasia, como nos balés narrativos, nem a dramaticidade humana exagerada da dança moderna, mas os assuntos cotidianos, “independente da crueza que isso possa significar” (SILVA, 2005, p.142), procurando fazer com que a plateia se identifique mais com a arte coreográfica. “A plateia faz as suas conexões porque vê potencialmente no palco, uma representação da sua própria vida, e, de fato, é precisamente o que o público quer ver: arte e vida interligadas” (SILVA, 2005, p.143).

A partir desse histórico da dança e da discussão sobre a teoria corpomídia, que ajuda a entender melhor a dança sob o ponto de vista relacional, serão apresentados, a seguir, alguns espetáculos contemporâneos, dos quais um deles será analisado, servindo como exemplo ao que este artigo se propõe: enxergar a dança sob o ponto de vista do paradigma relacional da comunicação. Para tanto, será identificado no espetáculo escolhido, ainda que brevemente, os três principais elementos presentes em qualquer objeto comunicacional: os

sujeitos envolvidos, o contexto e a produção de sentidos, a partir de uma análise de seu processo criativo e de algumas de suas cenas.

#### **4 UMA ANÁLISE COMUNICACIONAL SOBRE “GERALDAS E AVENCAS”**

Conforme já foi mencionado no item anterior, há uma tendência, desde o início do século XX, de que as companhias de dança façam, em seus espetáculos, reflexões acerca de temas e/ou conflitos que marcam o contexto em que se inscrevem. A dança cumpre, assim, o papel de ser, além da arte que encanta por sua beleza estética, pelas habilidades técnicas dos bailarinos e seus movimentos sincronizados, uma arte que comunica, através da linguagem artística e corporal, elementos da sociedade para a própria sociedade.

Alguns exemplos de espetáculos atuais que seguem esta tendência são: “Transtorna”, da Companhia de Dança do Palácio das Artes, que aborda a questão do medo e da angústia gerados pela cidade grande; “He, she or It- vou ficar até a festa acabar”, de Tuca Pinheiro, que tem como mote a sexualidade e o preconceito; e “Geraldas e Avencas”, do grupo 1º Ato, escolhido para ser analisado neste trabalho. Esse último espetáculo propõe uma reflexão sobre a insatisfação com o próprio corpo, mostrando como homens e mulheres se submetem à mutilação para se enquadrarem em parâmetros de beleza dominantes no cenário sócio-midiático contemporâneo. Para tentar compreender essa manifestação cultural, este artigo realiza a análise a partir de um vídeo de divulgação produzido pelo 1º Ato, com o espetáculo na íntegra e uma entrevista com a coreógrafa e diretora do grupo, Suely Machado, sobre seu processo de criação. Antes de iniciar a análise, é pertinente fazer uma breve apresentação do grupo “1º Ato” como forma de elucidar um pouco de sua trajetória e propósitos.

O grupo de dança contemporânea aqui em foco foi criado em 1988, em Belo Horizonte, na Escola Primeiro Ato Centro de Dança, e durante seus 21 anos de existência, com 10 espetáculos e mais de 48 prêmios, atingiu lugar de destaque no cenário da dança nacional e internacional. O principal objetivo do 1º Ato é “investigar o universo da dança através de espetáculos expressivos, com apuro cênico, rigor técnico e, principalmente, forte apelo emocional”<sup>6</sup>.

Além disto, é importante frisar que, de acordo com a diretora e coreógrafa do grupo, Suely Machado, os espetáculos do 1º Ato são concebidos a partir de processos

---

<sup>6</sup> Informação retirada do Material de Divulgação do grupo 1º Ato recebido através de mensagem pessoal recebida por Ariella de Mendonça em 20 de agosto de 2009.

colaborativos, que diferem das criações solitárias dos balés narrativos do século XIX. Segundo ela,

sempre o processo inicia com uma idéia que tanto pode partir de mim, como foi agora no Geraldas e Avencas, como pode partir de algum deles [bailarinos]. Essa idéia é discutida e cada um colabora também com outras idéias e aí a gente inicia esse processo.<sup>7</sup>

A fim de refletir sobre esse espetáculo específico à luz da perspectiva relacional da comunicação, é preciso, como foi destacado anteriormente, pensar nos sujeitos, no contexto e nos sentidos produzidos.

Analisando os sujeitos, é fundamental apreender quem são os indivíduos que realizam esse espetáculo e a partir de quais experiências de outros sujeitos, o mesmo foi configurado. Segundo Machado, “Geraldas e Avencas” foi elaborado a partir das gírias dos adolescentes nos dias de hoje, tais como: “vi um filme perfeito!”, “vi uma roupa perfeita!”, “nossa, o dia hoje está perfeito!”

E eu comecei a perceber esse paradoxo que começa a existir aí: entre essa perfeição que não existe e a busca dessa perfeição. E junto com isso, eu comecei a perceber que as nossas marcas, que esses traços, que muitas vezes a gente quer retirar, eles são um pouco da nossa história, eles são a marca da nossa vivência e que a gente tá trocando essas marcas reais por marcas artificiais, por cicatrizes.<sup>8</sup>

O espetáculo, desta forma, aponta marcas, traços, imperfeições como uma outra forma de beleza, que também constitui a experiência dos sujeitos. “Cada um tem a sua cicatriz, seja no corpo, na alma ou no coração. Boa ou não. Feliz ou triste. Então, porque envergonhar-se dela?”, questiona o bailarino do grupo, Thiago Oliveira, que conta ter sofrido um acidente, que deixara seu rosto deformado, um pouco antes de começar a ensaiar o espetáculo. Assim, a partir de sua própria experiência de vida, ele colaborou para a concepção de “Geraldas e Avencas”<sup>9</sup>.

Neste contexto, a partir da percepção de mundo apresentada pela coreógrafa ao grupo, assim como Thiago, os outros bailarinos também começaram a perceber em seus próprios corpos e ao seu redor, na sociedade da qual eles fazem parte, elementos que pudessem contribuir também para a elaboração do espetáculo. Neste momento de criação, é possível perceber que os bailarinos e a coreógrafa se constituem como parte dos sujeitos desse processo comunicativo (o espetáculo de dança), que apreendem e interpretam situações do mundo, relacionando-as às suas experiências de vida, com a finalidade de produzirem novos

<sup>7</sup> Informação obtida no vídeo de divulgação do espetáculo “Geraldas e Avencas” do grupo 1º Ato.

<sup>8</sup> Informação obtida no vídeo de divulgação do espetáculo “Geraldas e Avencas” do grupo 1º Ato.

<sup>9</sup> Fala obtida em entrevista exclusiva cedida pelo bailarino em 2007 à Ariella de Mendonça.

sentidos. A outra parte dos sujeitos do processo é composta pelo público que assiste ao espetáculo, que pode identificar nele, a partir de seus diversos elementos (movimentos coreográficos, falas dos bailarinos, cenografia, figurino e letras das músicas) os conflitos que ele mesmo vive na sociedade, produzindo, também, seus próprios sentidos.

Através da análise dos processos de criação e apreensão (pelo público) de “Geraldas e Avencas”, é possível perceber o espetáculo, a partir dos conceitos de sujeito e dialogismo bakhtinianos apresentados por Simões (2007) na segunda seção deste artigo, como uma enunciação concebida por meio de uma interação social, como um discurso construído e transformado a partir das relações entre os bailarinos, coreógrafa e público, a partir dos significados que permeiam tais relações.

Deste modo, os papéis dos sujeitos constituintes desse processo comunicativo são vistos como além de simples emissores e receptores, tal como são apresentados no paradigma informacional. Eles, na verdade, desempenham as funções de produzir e interpretar sentidos, a partir das interações e das trocas existentes entre eles, que estão inseridos numa mesma sociedade. Tal modo de analisar a comunicação nos remete ao paradigma relacional discutido na primeira seção deste artigo.

É necessário ressaltar aqui que essa produção e interpretação de sentidos, tanto dos profissionais da dança no processo de elaboração, quanto do público ao assistir o espetáculo, acontecem num contexto, ou seja, no mundo contemporâneo, onde os profissionais do 1º Ato e o público vivem e convivem entre si. E este mundo é constituído por valores construídos numa sociedade que é marcada, de acordo com o filósofo francês Gilles Lipovetsky (2004), por uma intensificação jamais vista dos três pilares que sempre caracterizaram a modernidade: a lógica tecnocientífica, com os avanços extraordinários na ciência; o domínio do mercado, com a globalização; e a noção do indivíduo, ou seja, uma sociedade que reconhece os direitos do homem.

O filósofo chama essa nova realidade de “hipermodernidade”, que significa um mundo marcado pela cultura do excesso, onde “é preciso ser mais moderno que o moderno, mais jovem que o jovem, estar mais na moda do que a própria moda” (LIPOVETSKY, 2004, p.5). Na sociedade onde tudo deve ser hiper (hipermercado, “hipercapitalismo”, “hiperconsumo”, “hiperpotência”...), as pessoas vivem o tempo todo em competições entre si, a fim de serem as mais modernas, as melhores profissionais, as mais bonitas.

Nesse tempo de aperfeiçoamentos compulsivos, as imperfeições não têm vez. Desta forma, com as facilidades tecnológicas que temos hoje e a indução cada vez mais

ferrenha ao consumo, produzida pelo mercado e pela mídia, fazem com que as pessoas comecem a abrir mão de suas próprias marcas, para trocá-las por marcas artificiais, das cirurgias plásticas, em busca do corpo perfeito.

Essa facilidade com que as pessoas hoje modificam seus corpos pode ser percebida na produção de sentido realizada no espetáculo “Geraldas e Avencas”, quando duas bailarinas colocam, cada uma, dois balões na altura dos seios, requebrando felizes, por terem seus novos “pares de silicone”. Enquanto a cena acontece, toca a música “Turbinada” de Zeca Baleiro (que fez toda a trilha sonora do espetáculo). A letra da música narra, de forma irônica, as diversas cirurgias plásticas feitas pelas mulheres nos dias de hoje, que por se tornarem tão “perfeitas” se transformam em máquinas: “Ela fez dezessete pequenos reparos/ no lóbulo da orelha/ Extraiu as rugas, pés-de-galinha/ que a deixavam mais velha/ Ela botou um botox, sorriso inox/ que eu paguei em doze suaves prestações/ Duzentos e cinquenta ml de silicone em cada peito/ Ficaram no jeito, dois belos melões...”. No refrão, as bailarinas cantam juntas: “Ô ôoo, Turbinada!” e a música termina dizendo: “Ela tá sarada, turbinada, processada envenenada, um mulherão/... Ela ficou uma máquina/ Mas tudo que eu queria, tudo que eu queria / Tudo que eu queria era mesmo uma mulher”.

Complementando a crítica feita nesta cena, Suely Machado<sup>10</sup> diz acreditar que quanto mais as pessoas buscam a perfeição, mais elas se deformam, pois perdem sua “assinatura”, que são as marcas da sua história. Essas marcas próprias de cada indivíduo são representadas no espetáculo nos figurinos dos bailarinos que, com espumas, panos e/ou bolas coloridas, dão formas diferentes aos corpos: um ombro se torna mais alto que o outro, os quadris mais avantajados, o rosto é encoberto, as pernas são deformadas. A insatisfação com essas “marcas” individuais pode ser apreendida no momento em que um dos bailarinos pára em frente aos espelhos, que compõem o cenário, e começa a olhar seu corpo mostrando estar insatisfeito com forma como ele é.

Segundo a diretora e coreógrafa, essa “deformação”, decorrente da busca insana pela perfeição, não acontece somente no corpo, mas em todos os aspectos da vida. Machado cita o exemplo de pessoas que querem ser tão perfeitas profissionalmente, que deixam de dar atenção aos seus filhos, às pessoas que são importantes para elas. Além disto, ela observa que estamos nos tornando pessoas embrutecidas, pois a gentileza com o outro deixa de ser algo natural do ser humano, para se tornar apenas um ofício. “Se você é um recepcionista, você

---

<sup>10</sup> Informação obtida no programa “Brasil das Gerais”, da Rede Minas, exibido no dia 27 de setembro de 2007, o qual tinha como tema “A arte da imperfeição”.

trabalha onde você tem que ser gentil e para seu ofício você cumpre essa gentileza, saiu dali, [...] tem dois carros para entrar no mesmo lugar, o seu tem que ser o primeiro”.<sup>11</sup>

No espetáculo, essa percepção de mundo pode ser apreendida já no início, quando uma bailarina entra no palco (com seus seios “turbinados” de balões), repetindo várias vezes, de forma gentil e automatizada, as frases: “Boa noite! Obrigada por ter vindo!”. Após algumas repetições, ela dá algumas risadas e passa a falar também: “No que posso ajudá-lo?”. Outros bailarinos entram no palco, com seus corpos modificados através dos figurinos, também dizendo as mesmas frases gentis. Todos começam a falar ao mesmo tempo, se movimentando pelo palco. Eles se esbarram e se empurraram. A cena pode sugerir, desta forma, que a gentileza é só uma fachada, utilizada apenas no âmbito profissional, porque, na verdade, as pessoas só se importam consigo mesmas e devido à competição ferrenha, estão sempre querendo passar por cima das outras.

Como consequência dessa concorrência entre as pessoas causada pela lógica da “hipermodernidade”, de acordo com Lipovetsky, os indivíduos se tornam “hiperindividualistas”. Porém, ao se verem solitários no mundo, eles se sentem extremamente fragilizados. E isto causa diversos efeitos colaterais, tais como: a depressão, a ansiedade e os mais diversos tipos de medos, dentre eles podemos citar: o medo de envelhecer, de estar feio, de não atingir as expectativas do outro. Segundo Lipovetsky, na verdade, vivemos numa “sociedade complexa e paradoxal, porque se, de um lado, se estimula o prazer – o hedonismo, o consumo, as férias a moda -, de outro, é uma sociedade que produz muita ansiedade e psicopatologias” (LIPOVETSKY, 2004, p. 6).

Desta forma, o filósofo ressalta que ao mesmo tempo em que vivemos na cultura do excesso, nós valorizamos também o equilíbrio, através da busca pelo conforto das religiões, da preocupação com a alimentação e com a saúde, do culto ao corpo, dentre outras coisas, como meio de combater esses efeitos do mundo “hipermoderno”. Como foi possível perceber, voltamos, aqui, novamente, à questão do corpo, o que nos faz apreender que a preocupação com ele se torna central tanto nos excessos da sociedade moderna, quanto na busca pela moderação. E isso pode ser nitidamente percebido nos diversos meios de comunicação que “destinam parte considerável das programações na divulgação de informações sobre os cuidados com o corpo e a saúde de maneira geral, além dos cuidados com a beleza a partir dos padrões estabelecidos por estéticas dominantes do mercado da moda”. (SEGURADO, 2005, p. 105).

---

<sup>11</sup> Informação obtida no programa “Brasil das Gerações”, da Rede Minas, exibido no dia 27 de setembro de 2007, o qual tinha como tema “A arte da imperfeição”.

Esses traços da sociedade contemporânea podem ser percebidos na tematização feita pelo espetáculo aqui em análise. Conforme destaca Suely Machado<sup>12</sup>, ao mesmo tempo em que as pessoas estão extremamente individualistas e querem ser as melhores o tempo todo, elas buscam, também, uma similaridade com os outros, tendem a seguir padrões dominantes na sociedade e na mídia, com o objetivo de serem aceitas socialmente.

Uma cena do espetáculo em que isso pode ser claramente observado é aquela em que uma das bailarinas entra no palco e mostra um cartaz grande com uma bela modelo estampada, tal como vemos todos os dias na mídia. Através dos buracos existentes no cartaz, ela coloca seus braços e uma de suas pernas, sugerindo que ela deseja ter aquele corpo e, de fato, passa a tê-lo. Com suas “novas” formas, ela se mexe e se estremece. A produção de sentido da cena se completa através da música “Sai” de Zeca Baleiro, a qual a letra diz: “Sai desse corpo que não te pertence”, indicando a crítica do grupo a esse tipo de troca (o corpo natural pelo artificial) e o incentivo para que as pessoas se gostem da forma como são.

Para finalizar essa breve análise do espetáculo “Geraldas e Avencas”, é interessante ressaltar aqui a existência de uma duplicidade do sentido de “corpomídia”, como discutido por Katz e Greiner (2001 e 2002). Em primeiro lugar, os corpos dos bailarinos funcionam como o meio pelo qual as produções de sentido são realizadas, dando forma ao espetáculo, no qual elementos da sociedade contemporânea são explicitados. Além disso, os corpos dos bailarinos representam o “corpomídia” dos sujeitos na sociedade contemporânea, que em decorrência do contexto atual, que acabamos de apresentar (do culto ao corpo, dos avanços tecnológicos e da indução ao consumo), estão em constante busca pela transformação.

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A partir da análise construída neste artigo, foi possível perceber a dança como um importante objeto da comunicação. Tal constatação se deu a partir da aplicação do viés comunicacional, sob o olhar do paradigma relacional, na área da dança. Desta forma, foi possível observar, com êxito, neste tipo de manifestação cultural, especificamente no espetáculo “Geraldas e Avencas” do grupo 1º Ato, a existência dos três elementos fundamentais em qualquer processo comunicativo: os sujeitos interlocutores, o contexto e as produções de sentido.

---

<sup>12</sup> Informação obtida no programa “Brasil das Gerais”, da Rede Minas, exibido no dia 27 de setembro de 2007, o qual tinha como tema “A arte da imperfeição”.

Os sujeitos constituintes desse espetáculo (coreógrafa, bailarinos e público) puderam ser apreendidos como aqueles que produzem e interpretam sentidos a partir das interações existentes entre eles num mesmo contexto. Explicando melhor, a coreógrafa e os bailarinos construíram “Geraldas e Avencas” a partir das percepções que eles têm do mundo contemporâneo, ou do mundo “hipermoderno”, tal como caracteriza o filósofo Lipovetsky (2004), no que diz respeito, principalmente, à maneira como as pessoas têm lidado com seus corpos, buscando a perfeição a todo o tempo. Assim, por meio de suas próprias experiências e observações, cada profissional trouxe elementos e ideias para compor a criação, com a finalidade de produzir sentidos. Já no momento da apresentação, o público espectador tem a possibilidade identificar no espetáculo questões que ele mesmo vive na sociedade, produzindo, assim, também seus sentidos.

Apesar do estudo aqui realizado ter dado importantes contribuições para a comunicação, é necessário enfatizar que vários outros aspectos poderiam ser analisados em “Geraldas e Avencas” sob o ponto de vista comunicacional. No entanto, pelo fato de este ser apenas um ensaio monográfico, deixo aqui apenas algumas reflexões com a intenção de inspirar outros trabalhos sobre o espetáculo e, principalmente, trabalhos que ampliem o campo comunicacional para uma visão que vá além das mídias tradicionais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A ARTE da imperfeição (Brasil das Gerais). Belo Horizonte: Rede Minas, 27 de setembro de 2007. 1 DVD (60 min.).

BARBERO, Jesús Martín. *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Cidade: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 2001.

FRANÇA, Vera R. Veiga. Paradigmas da comunicação: conhecer o quê? In: MOTTA, Luiz Gonzaga et al. *Estratégias e culturas da comunicação*. Brasília: Universidade de Brasília, 2002. p. 13-29.

FRANÇA, Vera R. Veiga. L. QUÉRÉ: dos modelos da comunicação. *Revista Fronteiras, estudos midiáticos*, São Leopoldo-RS, v. V, n. 2, p. 37-51, dez. 2003.

GERALDAS E Avencas. Produção: Agência Cara de Cão. Belo Horizonte: Agência Cara de Cão, 2008

GRUPO Primeiro Ato. *Currículo*. Belo Horizonte: 2009. Material de Divulgação [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por ariellabersan@hotmail.com em 20 de agosto de 2009.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Corpo e processo de comunicação. *Revista Fronteiras: estudos midiáticos*, São Leopoldo, RS, v.3, n.2, dez. 2001.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. O meio é a mensagem. Porque o corpo é objeto da comunicação. In: Nora, Singrid. *Húmus 1*, p. 12-19. Caxias do Sul: Secretaria Municipal de Cultura, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles. O Nascimento do Hipermoderno. O Caos Organizador. *Folha de São Paulo, Caderno Mais!*, São Paulo, p. 4 -7, 14 de março de 2004. Entrevista concedida a Marcos Flamínio Peres.

OLIVEIRA, Tiago. Belo Horizonte-MG, 20 de setembro de 2007. 1 fita cassete (60 min). Entrevista concedida a Ariella de Mendonça.

SEGURADO, Rosemary. As novas tecnologias e os impactos no corpo. In: BUENO, Maria Lúcia; CASTRO, Ana Lúcia (Org.). *Corpo: Território da Cultura*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 103-118.

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

SIMÕES, Paula Guimarães. Para uma abordagem das interações comunicativas. *Revista Verso e Reverso*, São Leopoldo-RS, v. 46, p. 1-12, 2007.

SPANGHERO, Maíra. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.