

DANÇA MIDIATIZADA NA TELEVISÃO CONTEMPORÂNEA

Joubert de Albuquerque Arrais¹

Resumo: Programas competitivos de dança na televisão contemporânea tem sido recorrentes na primeira década do novo século. Esse tipo de programa, situado entre o *reality show* e o concurso de novos talentos, evidencia a relação midiática entre televisão, corpo e dança, cujo vínculo é a arte de governar neoliberal. Com esta hipótese, desenharemos um breve panorama destes programas na contemporaneidade, com algumas análises sobre sua experiência biopolítica de suas audições de dança.

Palavras-chave: dança midiaticizada, televisão contemporânea, audição de dança, arte de governar neoliberal, biopolítica.

A recorrência da dança no ambiente da mídia da televisão, que constatamos na primeira década do século 21, por meio de programas de auditório e até produções novelescas, fez-nos eleger como tema de estudo a ação na sociedade da mídia televisiva quando esta populariza a dança como arte de(a) competição.

Desde 2005, a televisão dos EUA apresenta o programa de tevê *So You Think You Can Dance?* (SYTYCD)², um programa de novos talentos de dança que já está produzindo sua nona edição para 2012. Este tipo de programa, que consagra a “competição de dança”, tem feito parte da programação de tevê norte-americana por décadas, antes mesmo da estreia de SYTYCD. Geralmente, a forma era a de procura de novos talentos de qualquer linguagem, por onde quer que ele esteja, como *Star Search* ou *Showtime at the Apollo*. Contudo, a dança não era o foco, mas uma dentre as possibilidades de descobrir um novo “talento”.

O fato é que, depois da estreia de SYTYCD, um número de shows temáticos de competição de dança passaram a ser produzidos pela tevê nos EUA. Além do *Dancing*

¹ Doutorando em Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica - PUC/SP, com orientação da Prof^{ra}. Dr^a. Helena Tânia Katz. Mestre em Dança – PPGDanca/UFBA e bacharel em Comunicação Social – UFC. joubertarraais@gmail.com. <www.enquantodancas.net>

² É um programa de competição de dança, conhecido pela sigla SYTYCD, que seleciona dançarino e dançarinas pela América do Norte. Estreou em 2005 e já acumula oito temporadas, cada uma delas divididas em audições seletivas e as apresentações oficiais dos vinte candidatos (TOP 20).



*With the Stars*³, outros vieram no seu rastro, como *America's Best Dance Crew* e *Superstars of Dance* e *Live to Dance*.

Com o fim da primeira edição, depois de 2005, este gênero de programa, do qual a franquia SYTYCD faz parte, já acumula um número recorde de adaptações estrangeiras. Até o momento, o programa dessa marca foi produzida em outros 23 países fora dos EUA, dentre os quais, figura apenas um em língua portuguesa como versão oficial/licenciada, o *Achas que Sabes Dançar?*, de Portugal⁴.

Os outros países são Armênia, Austrália, Bélgica, Canadá, Dinamarca, Finlândia, França, Alemanha, Grécia, Holanda, Israel, Lituânia, Malásia, Nova Zelândia, Noruega, Polônia, África do Sul, Suécia, Turquia, Ucrânia e Inglaterra, com a versão vietnamense já em produção para sua primeira temporada.

Neste estudo, buscamos esboçar as primeiras reflexões sobre essa dança midiaticizada na televisão contemporânea. Estamos interessados em como a mídia televisiva, por meio de programas competitivos, evidencia o corpo dançante como uma construção onde dinâmicas tecnológicas, entendidas como estratégias do atual estágio do capitalismo, atuam e são reproduzidas, desafiando e interrogando a competência do corpo na ação de dançar, por meio das suas audições⁵, onde um júri de “especialistas” decide quem está apto a fazer parte da competição principal.

A televisão

Contemporaneamente, a televisão transformou-se em uma questão importante. As discussões oscilam entre os otimistas, que acreditam no poder de difusão do meio televisivo, e os pessimistas, ou mesmo, realistas, que, descrentes do projeto midiático da tevê, veem-na com péssimos olhos. Os argumentos contra não são poucos, mas alguns problematizam essa situação no sentido de não desconsiderar o meio televisivo na cultura da contemporaneidade:

Durante muito tempo, os teóricos da comunicação, seguindo (estranhamente) a mesma orientação dos magnatas da mídia, acostumaram-nos a encarar a

³A ressalva é que *Dancing With the Stars* é baseado no programa britânico *Strictly Come Dancing*, que estreou em 2004, um ano antes que SYTYCD. No programa *Dancing with the stars*, o objetivo era “reacender” a fama de artista outrora conhecidos do grande público ou aproveitar a visibilidade das celebridades instantâneas.

⁴No Brasil, foi lançada uma versão não-autorizada, intitulada *Se ela dança, Eu danço*, pelo canal SBT, em 2010, do qual falaremos mais adiante.

⁵O termo “*audition*” traduz-se como “audição”, pequena apresentação de um artista perante um diretor de teatro, júri, etc., como teste para admissão no elenco de uma companhia. O mesmo que “*casting*”, este mais comum no ambiente da moda, mas, de modo geral, são considerados sinônimos, porque ambos significam “escolha de elenco” a partir de um perfil prévio.

televisão como um meio popularesco, “de massa” no pior sentido possível da palavra, e dessa maneira nos impediram de prestar atenção a um certo número de experiências poderosas, singulares e fundamentais para definir o estatuto desse meio no panorama da cultura do final do século”. (MACHADO, 2000, p. 15)

No mercado de diversão massificada, a televisão é, historicamente, o meio de maior influência na estandardização do indivíduo. Ela opera, ideológica e cognitivamente, na definição dos elementos constitutivos do sujeito midiático. Por isso, ao associarmos a difusão televisiva da dança como entretenimento de massa, percebemos que a presença da dança na televisão se inspira em modelos já bem sucedidos. É o caso os de música⁶, sendo esta a arte mobilizadora de expectativas de novos nomes no mercado fonográfico norteamericano (diga-se, ainda, mundial).

Contextualmente, a singular relevância cultural da televisão, já desde o início da segunda metade do século passado, permanece forte na primeira década do novo século. A pesquisa sobre televisão mostra-se bastante desenvolvida em relação a aspectos como a recepção e a produção. No entanto, a análise audiovisual ainda é o grande desafio, pois enfrenta a questão de ser um programa dentro de uma programação, contexto que não pode ser abandonado quando se transforma um deles em objeto de análise.

Não por acaso, esta investigação considera os estudos das relações com a produção midiática televisiva, implicando-se, nesse recorte, as mediações e impactos sociais, políticos, cognitivos e tecnológicos na organização da vida cotidiana, nela potencializando a análise das audições de dança na tevê, tratadas como produtos midiáticos, e não apenas os programas em si.

Por intermédio da mobilização de emoções, valores e histórias exemplares, e contando com a participação de especialistas, os programas televisivos de competição de dança produzem uma ação nefasta, criando opções e responsabilidades éticas que afastam de um engajamento crítico coletivo que precisam ser problematizadas.

No caso das audições para estes programas televisivos, pode-se perguntar, até que ponto as versões em outra língua interferem no padrão midiático global (norte)americano, considerando, inclusive, as relações entre comunicação e temporalidades, espacialidades, hibridismos, corporalidades e intersubjetividades, privilegiando as mediações e as relações de impacto entre os ambientes midiático-culturais e a organização da vida cotidiana e do corpo, como norteia Muniz Sodré:

⁶ Alguns exemplos são *American Got Talent*, *British Got Talent*, *The X-Factor*, mas o principal é o *American Idol*, dos mesmos produtores do *American Bandstand* e *The American Music Awards*.

É preciso inicialmente considerar que, mesmo pertencendo a um *bios* específico, a tevê não é um ator social isolado, está sempre inserida em contextualizações de ordem sócio-histórica. Colocada dentro de uma tradição sócio-cultural patrimonialista, como a brasileira, a tevê, apesar do transnacionalismo de sua forma, produz efeitos específicos, regionais (2002, p.31).

No discurso televisivo, a competência pela competição consolida-se como uma de suas especificidades, por alguns axiomas produzidos pela globalização, em termos de mercado e consumo, como “concorrência gera soluções” e “competitividade gera inovação”, que enfraquecem fundamentos importantes no que tange às sociabilidades, como os princípios de cooperação e igualdade.

Este imperativo da competência pela competição está no nome do programa *You Think You Can Dance?* que, traduzido ao pé da letra, fica “Então você acha que pode dançar?”. Daí a importância dos modelos de corpo que esse discurso televisivo vai montando com suas imagens midiaticizadas da dança merece bastante atenção, em termos ideológicos e cognitivos, no âmbito da Comunicação. Os júris “especializados” ditam o que é competência e o que não é competência a partir de uma prática ditada pelo mercado. Refletir sobre ele é o que nos move, a partir de suas audições enquanto estratégias eficientes nesse tipo de campeonato televisivo.

Há, inclusive, alguns candidatos que são escolhidos pelas histórias de vida que possam emocionar o público e/ou impressionar o júri, relacionadas com esforços pessoais e que mostrem desempenhos admiráveis do que se espera de um “profissional de dança”. Até os amadores⁷ fazem parte dessa espécie de campeonato, estes submetidos também a situações de avaliação e espetacularização.

O corpo

Nas audições, evidenciam-se as expectativas tanto dos profissionais que avaliam e escolhem, como dos dançarinos e dançarinas que encaram serem mensurados em suas habilidades “artísticas”. As regras e parâmetros são estritamente técnicos⁸ e/ou espetaculares sobre as competências do corpo para dançar em situação de avaliação: corpos atléticos, tecnicamente aptos; e, quando não, os corpos expressivos condicionados a mera espetacularização de “caras e bocas”.

⁷ *The competition was open to all eligible dancers - professional and amateur. Due to the nature of the dance profession, members of the cast, choreographers, and/or judges may have had varying levels of professional interaction prior to the production* é a mensagem divulgada no final de cada episódio do programa SYTYCD.

⁸ Entende-se “estritamente técnicos” como um terminologia relacionada com o desempenho do corpo sem intuítos autorais, comprometido apenas com as exigências físicas e motoras do corpo para o júri.

Nessa operação, pessoas e danças transformam-se em mercadorias, onde tais modelos vêm certificando identidades fixas ou estilos de vida idealizados e, assim, configuram-se como problemáticos quando reforçam uma ideia de corpo fabricável, moldável, incutindo a competição no corpo quando este precisa ser mantido, a todo custo, dentro dos padrões corporais ideais de mercado, no caso, de dança e do espetáculo.

Diante dessa situação, tornar-se imprescindível aprofundar o conhecimento do meio televisivo e seu poder biopolítico de normatização dos corpos. Partimos do que diz Foucault: “Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica” (1994, p.80).

Percebemos que as possibilidades da produção desta ambiência midiática são minimizadas, na mesma escala, de outros sentidos comuns, se entendemos que artefatos televisivos funcionam menos como emancipadores e mais como reguladores de uma certa concepção do que seja um corpo que dança. Temos ainda que tais programas ativam expectativas e culpas em todos os sujeitos que com eles se envolvem, já desde as inscrições para as audições que, assim como as de música, são um prato cheio para a publicidade televisiva massiva.

Para tratar do corpo na televisão, e também para refletir sobre o que a comunicação midiática faz com a dança e com o corpo dançante, temos como referência o conceito de corpomídia, isto é, do corpo como mídia de si mesmo, segundo a teoria desenvolvida por Katz & Greiner. Enquanto estruturante, esta abordagem possibilita-nos observar televisão e corpo como mídias coimplicadas, fora da habitual conexão causa-efeito. A proposta, aqui, é pensar que “todo corpo é corpomídia de si mesmo, isto é, um corpomídia do estado momentâneo da coleção de informações que o constitui” (KATZ, 2006, p.1).

Sendo o corpo o eixo da comunicação (KATZ & GREINER), a promulgação da ideia de competência aliada ao desempenho pela competição vai na direção das relações neoliberais que hoje nos governam. Seguimos com Foucault: “O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo” (1994, p.80).

Pois, se é no corpo que estão os subsídios para pensar os processos de produção, armazenamento e transmissão da informação, que se dão por contaminação e se estabelecem em redes de conexão, “o próprio corpo resulta de contínuas negociações de

informações com o ambiente e carrega esse seu modo de existir para outras instâncias de seu funcionamento”. (GREINER&KATZ, 2001, p.72).

A noção de contaminação ajuda a desestabilizar entendimentos de transmissão que se apoiam no modelo emissor-receptor. Nele o corpo é apresentado como um agente passivo, influenciado/modelado por quem emitiu a informação. Quando se substitui a noção de influência pela de contaminação, a ideia de causalidade se desestabiliza e nos possibilita pensar de outra maneira o que sucede entre o programa norteamericano e suas duas versões lusófonas, a brasileira, *Se Ela Dança, Eu Danço*, e a portuguesa, *Achas Que Sabes Dançar?*.

A dança

Paradoxalmente, uma sociabilidade evidencia-se na audiência quando as pessoas passam a falar mais de dança e a experimentar dança para melhoria de vida na sociedade, sentir-se melhor e feliz, espécies de sublimação pela dança. Assim, as conexões que os programas de televisão estabelecem, eventualmente, entre posturas individuais e o bem-estar coletivo vão alicerçando, pelo poder da mídia, uma “sociabilidade dançante global”.

O discurso televisivo torna-se um operador cognitivo de sociabilidades. Fora do ambiente televisivo, esses discursos mostram uma sociabilidade da dança, mesmo quando a relacionam com o bem-estar. Olhar por trás disso é buscar perceber o que engendra tal situação e qual o papel da dança na produção desse discurso; é o que defendemos como socialmente relevante, já que mobiliza pessoas em suas alteridades, criam expectativas e frustrações em quem sonha e deseja ser dançarino(a) e bailarino(a) profissionais.

Percebemos neste tipo de programa, tanto na versão padrão como nas réplicas oficiais, até mesmo nas não oficiais, o telespectador é levado a acompanhar a eleição do melhor bailarino ou bailarina (no caso brasileiro, grupos de dança também participam da competição), em episódios semanais que compõem sua estrutura sequencial. Destes participam os vinte melhores candidatos escolhidos nas seleções itinerantes, seguindo a lógica regressiva de eliminações até chegar a Grande Final.

Contudo, esta eleição já começa antes, quando é realizada uma pré-seleção dos potenciais inscritos, que participam de testes prévios, as chamadas “audições” (*auditions*). Nestas pré-seleções, a influência da tevê, em termos de standardização, pode ser percebida como dispositivo de poder.

Os veredictos enaltecem os aptos porque “tem uma boa técnica e bom corpo”, os vocacionados porque “tem o dom e o talento” e os esforçados porque “podem mas precisam trabalhar mais”; e, ainda, os desajeitados porque “não nasceram para dançar”. A audição passa a ser um procedimento de escolha em termos de políticas sobre o corpo, no sentido de uma *biopolítica* do corpo, quando este, ganhador ou perdedor, é capturado pela máquina midiática da televisão, em termos de estratégias de audiência.

Estas situações configuram-se como imagens televisivas bastante difundidas na Internet, muitas delas conhecidas a partir deste meio, o que faz a tevê criar uma comunicabilidade de clichês onde o corpo dançante opera segundo parâmetros publicitários de um mercado sedento por produtos diferenciados e/ou casos de sucesso. Isso acarreta um poder avassalador na compreensão das pessoas, contribuindo para uma percepção de mundo acrítica e reforçando preconceitos.

O título do programa é um imperativo: *So You Think You Can Dance*? Deparamo-nos com um slogan publicitário para atrair uma grande audiência, apoiado na lógica da competência pela competição, por meio das audições para seleção de candidatos potenciais para o programa principal, também competitivo. Estas audições, enquanto dispositivos midiáticos, são momentos de enfrentamento de si e do outro pelo corpo dançante, com os quais nos confrontaremos, nesta pesquisa, para investigar o discurso do corpo competente, segundo uma visão biopolítica⁹ dessa questão.

Diante disso, é possível buscar pelas conexões sociais entre a constituição do corpo na produção deste discurso televisivo e uma biopolítica da competência pela competição? Nesse embate, que dança se constitui como produto midiático de entretenimento e qual relação esta mantém com a dança que acontece fora da tevê?

Temos que, neste formato, configurado como uma espécie de híbrido entre o concurso de novos talentos e o *reality show* (este também competitivo), a comunicação de um “corpo competente” se constrói na “competição” transformada em “espetáculo”, em “entretenimento”. O processo seletivo das audições torna-se um produto midiático que dissemina a associação entre competência e competição. As consequências disso se transformar em um padrão espetacular merecem um olhar minucioso, quando neste padrão midiático, há uma trama difusa ou generalizada que “coloniza”, espetaculariza e reorienta hábitos, percepções e sensações (SODRÉ, 2006).

⁹ O termo “biopoder”, de onde deriva a palavra “biopolítica”, foi cunhado originalmente por Michel Foucault, no primeiro volume do livro *História da Sexualidade*. Este conceito está relacionado às reflexões sobre as práticas disciplinares enquanto técnicas de exercício de poder, particularmente a partir do século XVIII e XIX. Atualmente o conceito vem sendo estudados por vários teóricos, dentre eles, nomes italianos como Giorgio Agambem e Roberto Esposito, que fazem parte de nossa bibliografia.

Na versão portuguesa, que também compõe nosso objeto de estudo, a estratégia foi a literalidade do nome em fidelidade ao padrão. Traduzido como *Achas Que Sabes Dançar?*¹⁰, esta versão é a oficial lusófona da marca SYTYCD e nos mostra que o uso do verbo “saber” empregado merece uma atenção pela sua escolha, em substituição ao verbo “poder” do título em inglês, do programa original, evidenciando certa modalização do discurso, expressa por elementos linguísticos (verbos modais). Estes funcionam como indicadores de intenções e atitudes; de certezas e probabilidades; desejos, vontades e empreendimentos; “revelando” graus distintos de engajamento.

No Brasil, o programa segue o mesmo formato competitivo e com grande espetacularização das audições, não é uma versão oficial, por isso, a tradução do nome não foi literal. O canal SBT preferiu ser chamado de *Se Ela Dança, Eu Danço*¹¹, optando, assim, pela popularização que o caracteriza, historicamente, com o apelo a um famoso refrão de funk, sem, com isso, livra-se de questões polêmicas¹².

Na versão brasileira, ressaltou-se, à primeira vista, a relação de gênero mediatizada e a força política dos pronomes pessoais “ela” e “eu”, mostrando outro aspecto para a investigação pretendida, pois, nessa opção tradutória, pode-se perceber uma ação de apagamento da voz/corpo da terceira pessoa (ESPOSITO, 2009)¹³.

Considerações finais

A dança passa a ser, então, um produto vendável, com diagnósticos e veredictos, como é apresentada nos três programas. Estes constituem práticas discursivas como ação no mundo e que falam por si quando evidenciam lógicas de poder (FOUCAULT,

¹⁰ *Achas Que Sabes Dançar?* (versão portuguesa oficial do *So You Think You Can Dance*, no original) é um programa de entretenimento produzido pela Endemol Portugal para o canal de televisão SIC.

¹¹ Com formato original do SBT e direção de Ricardo Mantoanelli, “Se Ela Dança, Eu Danço” não é uma versão autorizada pela Fox, emissora detentora dos direitos da marca “*So You Think You Can Dance?*”. Tem como júri especializado o ator, bailarino e diretor teatral João Wlamir, a bailarina e modelo Lola Melnick; e do também bailarino e coreógrafo Jarbas Homem de Mello. A competição busca a nova estrela de dança do país.

¹² O nome do programa foi inspirado em refrão da música “Ela só pensa em beijar”, do cantor MC Leozinho, que tem como refrão a frase “se ela dança eu dança”. Contudo, este artista move ação judicial contra o canal SBT, impedido este produzir uma nova sequência do programa. Foi esta também a inspiração para o nome lançado no Brasil do filme “Step Up” (2006, EUA), um drama romântico sobre o universo do *hip hop* e do balé clássico, com sequências: “Se Ela Dança, Eu Danço 2” (*Step Up 2: The Streets*, 2008), “Se Ela Dança, Eu Danço 3” (*Step Up 3D*, 2010) e, a estrear, “Se Ela Dança, Eu Danço 4” (*Step Up 4 Ever*, 2012). Fontes: Portal UOL, Wikipédia.

¹³ Em termos gerais, a terceira pessoa é aquela de *quem se fala* e corresponde aos pronomes pessoais ele, ela (singular) e eles, elas (plural). Comumente usada para indeterminar o sujeito que, embora existindo, não se pode determinar nem pelo contexto, nem pela terminação do verbo. A proposta de Roberto Esposito, no livro *Tercera Pessoa* (Buenos Aires: Amorrortu/editores, 2009) é que a relação dialógica do pronome “eu”, que se reporta ao “tu”, elimina a existência por si do “ele” como “persona impersonal”, conceito biopolítico por ele proposto.

2000), pois praticam/produzem uma biopolítica do corpo dançante, onde podemos encontrar, intrinsecamente, a ideia capitalista do corpo competente. Os candidatos são avaliados segundo parâmetros autoritários do que vem a ser um corpo com competências para dançar e que faz dos indivíduos que não conseguem atingi-los serem tratados como os que “falharam”.

Todavia, não nos interessa quem ganha ou perde, mas, sim, como o corpo que ganha ou perde é transformado em uma ação midiática, a partir das suas competências, segundo a lógica da *espetacularização* das imagens que opera no corpo, relacionada ao desempenho dos candidatos, e às reações do júri e à receptividade do público. A realidade vivida acaba materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, refazendo em si mesma a ordem espetacular por adesão positiva (DEBORD, 1997), que é satisfazer aquilo que já é esperado, ansiosamente. Por isso, propomos tratar o corpo midiático como uma construção cultural da comunicação.

Faz sentido, então, problematizarmos o fato da dança ser associada ao corpo competente. Sobretudo porque ele funciona como produto de mercado para satisfazer audiências e gerar lucros de publicidade, produzindo uma sociabilidade paradoxal entre o senso comum e o bem-estar, a competição e o corpo saudável, diante das práticas discursivas que os programas do tipo ‘*reality show* de novos talentos’ estabelecem entre si produzem o que se poderia chamar de ‘sociabilidades dançantes globais’.

Até porque que, hoje, com a Internet, a televisão vem se transformando e ganhando outras configurações. Como é o caso da experiência midiaticizada da dança.

Bibliografia

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Amorrortu/editores, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 1994. Vol 1.

KATZ, Helena. Por uma Teoria Corpomídia. In: GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. *A Natureza Cultural do Corpo*. In Revista Fronteiras, Vol. III, nº 2, pág. 65-75, 2001.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do Espelho – uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2002.