



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

THALITA DE CASSIA REIS TEODORO

**A IDEIA DE DANÇA COMO ENTRETENIMENTO
VEICULADA PELOS PROGRAMAS DE AUDITÓRIO
DA TELEVISÃO BRASILEIRA:
COMPREENDENDO SUA CONFIGURAÇÃO**

Salvador
2009

THALITA DE CASSIA REIS TEODORO

**A IDEIA DE DANÇA COMO ENTRETENIMENTO
VEICULADA PELOS PROGRAMAS DE AUDITÓRIO
DA TELEVISÃO BRASILEIRA:
COMPREENDENDO SUA CONFIGURAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Fabiana Dultra Britto

Salvador
2009

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Teodoro, Thalita de Cassia Reis.

A ideia de dança como entretenimento veiculada pelos programas de auditório da televisão brasileira : compreendendo sua configuração / Thalita de Cassia Reis Teodoro. - 2015.
88 f.

Orientadora: Profª. Drª. Fabiana Dultra Britto.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2009.

1. Dança. 2. Televisão - Brasil. 3. Televisão - Programas de auditório - Brasil. 4. Memes.
5. Entretenimento. I. Britto, Fabiana Dultra. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança.
III. Título.

CDD - 792.8
CDU - 793.3

THALITA DE CASSIA REIS TEODRO

**A IDEIA DE DANÇA COMO ENTRETENIMENTO
VEICULADA PELOS PROGRAMAS DE AUDITÓRIO
DA TELEVISÃO BRASILEIRA:
COMPREENDENDO SUA CONFIGURAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Aprovada em 1º de dezembro de 2009.

Banca Examinadora

Fabiana Dultra Britto – Orientadora _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica, São Paulo
Universidade Federal da Bahia

Solange Caldeira _____
Doutora em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
Universidade Federal de Viçosa

Adriana Bittencourt Machado _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica, São Paulo
Universidade Federal da Bahia

A minha mãe perfeita, amor da minha vida.
As minhas tias-mães, meus amores.
Aos tios e primos.
Ao Pablo, meu irmão querido.

AGRADECIMENTOS

São tantos e tão especiais...

A minha família, por sempre me apoiar, principalmente quando o assunto é a dança, e por compreenderem as minhas necessárias ausências.

Aos amigos do mestrado, turma 2007.

Aos amigos espalhados pelo país. De longe, a saudade...

Aos colegas de mestrado Joubert Arrais, Ângela Souza, Lucía Nasser e Mara Guerrero, por dançarmos juntos o Experimento Bruto.

Em especial, a Gabriela Santana, pela amizade sincera e de bases sólidas.

A minha orientadora, Profa. Dra. Fabiana Dultra Britto, pelo apoio nesse processo, pela confiança e por acolher meu pedido.

A Profa. Dra. Adriana Bittencourt Machado, pela confiança e por ter aceitado fazer parte da banca.

A Profa. Dra. Solange Caldeira, pelo estímulo sempre positivo, um exemplo de dedicação ao ensino, pesquisa e a dança.

A FAPESB, pelo apoio financeiro.

Ao Sr. Edmundo, pela ajuda em vários momentos tumultuados.

Ao Sr. Sílvio e a Sra. Sueli, pela amizade e cuidado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Dança, representado pela coordenação e por todos os professores.

TEODORO, Thalita de Cassia Reis. A ideia de dança como entretenimento veiculada pelos programas de auditório da televisão brasileira: compreendendo sua configuração. 88 f. il. 2009. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo compreender a ideia de dança veiculada pelos programas de auditório dos canais da televisão aberta brasileiros. Para tanto, observaremos, mais especificamente, como a dança se configura atualmente nos programas de auditório para demonstrar a hipótese de que tal configuração promove uma ideia de dança como entretenimento, amplamente replicada por este veículo de comunicação. É proposta uma revisão de literatura acerca dos aspectos históricos da construção da ideia de dança como entretenimento no teatro de revista e da apropriação desta informação cultural pela televisão, observando como tal ideia migrou do ambiente revista para o ambiente televisivo. Considerando a ideia dança entretenimento presente nos programas de auditório da atualidade, a dança nos programas de auditório será analisada enquanto informação cultural sob a perspectiva da teoria do meme desenvolvida pelo pesquisador Richard Dawkins, que nos permite compreender como a ideia de dança como entretenimento vem se replicando ao longo dos anos. Como *corpus* desta investigação, foram selecionados os programas de auditório dominicais *Programa Sílvio Santos* e *Domingão do Faustão*. A metodologia adotada propõe descrever e analisar as imagens da dança nos referidos programas, expondo os aspectos preponderantes da configuração da dança nesses programas, com o objetivo de demonstrar que a configuração dessa atividade nos atuais programas de auditório promove uma ideia de dança estabilizada ao longo do tempo, gerando no público, portanto, uma única ideia do que caracteriza a dança.

Palavras-chave: dança, televisão, programa de auditório, meme, entretenimento.

TEODORO, Thalita de Cassia Reis. The dance as an entertainment conveyed by the Brazilian television's Talk Shows: understanding its configuration. 88 pp. ill. 2009. Master Dissertation. Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to understand the idea of dance transmitted by television programs in Brazil. Therefore, we will observe more specifically how the dance configures itself on the television programs to demonstrate the following hypothesis: Such configuration promotes the idea of dance as entertainment, widely replicated through this communication vehicle. Will be proposed a revision of the literature regarding the historic aspects of the construction of the idea of dance as entertainment on revue and the appropriation of this cultural information by television, observing how such idea migrated from revue environment to TV environment. Considering that such ideas are present on the actual television programs. The dance on television programs will be analyzed while cultural information under the perspective of the meme theory, developed by the researcher Richard Dawkins, which allows us to understand how the idea of dance as entertainment is being applied for years. As *corpus* of this investigation were selected the Sunday's television programs *Programa Sílvio Santos* and *Domingão do Faustão*. The methodology applied proposes to describe and interpret the images of dance exposing the predominant aspects of dance configuration in these programs, demonstrating that the configuration of this activity on the actual television programs promotes a stabilized idea of dance through time, generating on the audience, therefore, a unique idea of what characterizes the dance.

Key-words: dance, television, talk show, meme, entertainment.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	09
2 CONEXÕES HISTÓRICAS DO PROBLEMA.....	17
2.1 O Teatro de Revista.....	17
2.2 A dança no Teatro de Revista.....	27
2.3 Breve histórico sobre o período inicial da televisão brasileira.....	36
2.4 A inserção da dança na televisão brasileira.....	42
3 A TELEVISÃO COMO UM VEÍCULO ESTABILIZADOR DA IDEIA DE DANÇA COMO ENTRETENIMENTO.....	47
4 ANÁLISE DE CONFIGURAÇÃO DA DANÇA NO AMBIENTE TELEVISIVO.....	62
4.1 Análise descritiva do Programa Sílvio Santos.....	64
4.2 Análise descritiva do programa Domingão do Faustão.....	74
4.3 Considerações acerca dos aspectos preponderantes da configuração da dança nos programas de auditório da televisão brasileira.....	82
CONSIDERAÇÕES (NÃO) FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS.....	86

1 INTRODUÇÃO

*Não sei o que fazer
 Não sei o que fazer
 Eu saio por aí
 Sem ter aonde ir
 Não é sete de setembro
 Nem dia de finados
 Não é sexta-feira santa
 Nem um outro feriado*

*E antes que eu esqueça aonde estou
 Antes que eu esqueça aonde estou
 Aonde estou com a cabeça?*

*Tudo está fechado
 Tudo está fechado*

*Domingo é sempre assim
 E quem não está acostumado?
 É dia de descanso
 Nem precisava tanto
 É dia de descanso
 Programa Sílvia Santos¹*

Tony Belloto e Sérgio Britto/Titãs

Este trabalho é um desdobramento da investigação iniciada no curso de graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa, intitulado *Aspectos Históricos da Inserção e Presença da Dança nos Primórdios da Televisão Brasileira*, defendido e aprovado no ano de 2006, com orientação da Professora Mestre Laura Pronsato. Seu objetivo geral foi pesquisar o processo histórico-cultural da inserção e presença da dança no período inicial da televisão brasileira para compreender quais foram as influências e de que forma a dança se estabeleceu como um elemento utilizado nos programas de televisão. O procedimento para a aquisição dos dados foi revisão de literatura e, como o tema era e ainda continua sendo escasso, aplicamos duas entrevistas com pessoas que participaram da introdução da dança na televisão no Brasil. Consideramos, então, que a dança na televisão teve como antecedente principal a dança presente nos palcos do teatro de revista e dos cassinos cariocas, aparecendo como

¹ Trecho da letra da música *Domingo*.

moldura, acessório e cenário. Em outras palavras, constituía-se em um simples ornamento decorativo, não sendo tratada como conteúdo principal.

Quando a televisão absorveu a dança, ela era usada nas aberturas de programas ou como moldura em quadros musicais com participação de artistas e cantores. Apenas na década de 1970 é que foram criados programas que utilizaram a dança com outra finalidade, como os programas *Corpo de Baile 78* e *Coreografia 79*, que tinham como objetivo registrar as coreografias de importantes companhias que se apresentavam na cidade de São Paulo². Naquele momento, perguntava-se como a dança se inseriu na televisão. Atualmente, perguntamos onde e como a dança se configura na televisão, qual o papel da dança na televisão e, sobretudo, qual a ideia de dança veiculada pela televisão e quais as implicações disto.

Desse modo, o presente trabalho tem como objetivo geral compreender a ideia de dança veiculada pelos programas de auditório dos canais da televisão aberta brasileira. Para tanto, observaremos, mais especificamente, como a dança se configura³ atualmente nos programas de auditório para demonstrar a seguinte hipótese: tal configuração promove uma ideia de dança como entretenimento, amplamente replicada por este veículo de comunicação.

Como *corpus* desta investigação, foram selecionados dois programas de auditório dominicais: *Programa Sílvio Santos* e *Domingão do Faustão*, gravados em vídeo. O primeiro foi gravado no dia dez de maio de 2009 e o segundo, no dia dezessete deste mesmo ano. A metodologia adotada propõe descrever e interpretar as imagens da dança nos referidos programas, expondo os aspectos preponderantes da configuração da dança nesses programas. O propósito é demonstrar que a configuração dessa atividade nos programas de auditório na atualidade promove uma ideia de dança estabilizada ao longo do tempo, que produz informações continuamente replicadas, gerando no público uma única ideia que caracteriza a dança. A escolha desses programas deve-se ao fato de que as duas emissoras possuem a maior audiência no horário.

O principal problema aqui discutido é a informação cultural de dança veiculada pela televisão - veículo de comunicação com alto poder de fazer proliferar ideias - presente no cotidiano de milhões de pessoas. Portanto, para argumentarmos sobre a transmissão das informações culturais da dança na televisão, adotaremos a teoria memética, desenvolvida pelo

² Esse assunto será detalhado no segundo capítulo.

³ O estudo de configurações é o estudo dos formatos organizativos que as informações processadas adquirem. Ou seja, a configuração que proporciona um modo de apreender a construção de um conceito de dança. Site: www.ppdgdança.ufba.com.br.

pesquisador Richard Dawkins, para explicar como as ideias são replicadas culturalmente. Essa teoria propõe pensar a cultura nos termos equivalente à biologia, tratando ambas a partir das suas unidades mínimas: o gene, para a biologia, e o meme, para cultura. Entendemos que o aporte referencial em Dawkins pode colaborar para compreendermos como a ideia de dança como entretenimento vem se replicando sucessivamente por anos.

Além de ser um desdobramento do estudo monográfico acima citado, o interesse de tal pesquisa parte do pressuposto da relevância da televisão no mundo contemporâneo, através de seu poder de difusão, amplitude e audiência. A televisão ocupa um espaço inimaginável no cotidiano de milhões de pessoas comuns, de forma maciça, nos lares e, cada vez mais, essa presença vem se estendendo a bares, restaurantes, lojas, ônibus, etc., passando a participar da formação do sujeito na atualidade. Como analisa Airton Tomazzoni (2005) em sua dissertação de mestrado, a televisão está redimensionando a relação do público com a dança. Nos estudos realizados pelo autor, foram verificadas as implicações de um novo modo de vivenciar, experienciar, perceber, significar e aprender dança, o que Tomazzoni denomina *ethos* de dança midiático. Como consequência disto, a televisão torna-se um referencial inegável na construção de sentidos e de práticas de dança. Os programas de auditório e os videoclipes tornaram-se as novas salas de aula de dança. Tomazzoni (2005) diz, ainda, que o cenário midiático está causando uma única referência de dança na construção de sentidos e práticas desta linguagem, principalmente, no público adolescente, que cresceu sob a forte e avassaladora influência da mídia.

Salvaguardadas as diferentes escolhas metodológicas e conceituais, entende-se que os trabalhos monográfico e de Tomazzoni, supracitados, sejam estudos precedentes sobre o tema. O trabalho de Tomazzoni, a saber, consistiu na principal referência encontrada nas pesquisas exploratórias feitas em bibliotecas e bancos de dados virtuais no processo de construção do estudo monográfico por focar a problemática midiática a fim de compreender as dimensões e as especificidades do fenômeno comunicacional que a dança configura na mídia. Tomazzoni é jornalista, coreógrafo e mestre em Comunicação Social, e seu trabalho está inserido na área de comunicação. Já a presente pesquisa, embora possa parecer, à primeira vista, um estudo relativo à área da comunicação, tem a natureza de refletir sobre a dança como campo de conhecimento específico e, não, sobre o cenário midiático, tal como Tomazzoni propõe.

Notamos que, nos últimos anos, novos quadros com a presença da dança foram criados como forma de garantir audiência, moldados pelos interesses comerciais e de entretenimento

da televisão brasileira. O primeiro quadro foi *Dança dos Famosos* (2005, 2006, 2007, 2008 e 2009), veiculado pela Rede Globo, no programa *Domingão do Faustão*, além da *Dança no Gelo* (2006 e 2007). Atenta ao dito sucesso, a TV Record apresentou o matutino *Reality Dance* (2007), no Programa *Hoje em Dia*, e ainda, os dominicais *Dançando em Hollywood* (2007) e *Dançando sobre Patins* (2007), no programa *Tudo é Possível*. Já o SBT lançou o programa *Bailando por um Sonho* (2007), aos sábados e com reprise aos domingos, cedendo lugar ao *I Campeonato Brasileiro de Dança* (2007). Na teledramaturgia, tivemos a novela global *Páginas da Vida* (2007), com a personagem bulímica Gisele e sua professora de dança Elisa (a bailarina Ana Botafogo), e também a novela-musical *Dance Dance Dance* (2007, 2008), da Rede Bandeirantes de Televisão (Band). Neste contexto, o tema dança na televisão virou febre e gerou muitas reportagens em jornais, revistas e *websites*.

O site *O Globo*, por exemplo, listou as danças e os ritmos que mais fizeram sucesso na emissora. Dentre eles, destacam-se as novelas *Dancing Days* (1978), que popularizou e lançou a moda da discoteca no Brasil, *Rainha da Sucata* (1990), que introduziu a música e o ritmo da lambada, inclusive em sua abertura, *Explode Coração* (1995), cujo foco foram as danças e tradições ciganas, *O Clone* (2001), que difundiu pelo país a dança do ventre, *Duas Caras* (2007), na qual a personagem foi uma dançarina de *pole dance*, uma dança típica das dançarinas de *stripe-tease*, e *Caminho das Índias* (2009), em cuja dança foi presença diária, manifestada em salões de danças de salão e em festas sociais indianas. A mídia televisiva reforça, portanto, a dança como algo somente para divertir, como lazer, dar prazer e satisfação. No que se refere à outra vertente midiática, a revista *Isto É* publicou uma matéria intitulada *Febre da Dança na Tevê: Novelas e Programas com Coreografias Variadas são Sucesso de Audiência*. Segundo a repórter Aina Pinto (2007), autora da matéria supracitada, a dança, que antes era restrita ao fundo do palco de programas de auditório, com suas coreografias decorativas, ganhou a luz dos holofotes principais. No entanto, não entendemos isso como verdade, principalmente no que tange à novela *Dance Dance Dance*, que teve como foco um caso de amor, utilizando-se da dança como mediadora, tal qual comumente se vê em vários filmes norte-americanos ditos de dança. A dança não virou personagem da história como profere a jornalista; o próprio diretor da novela, em entrevista à repórter, relata que a dança é entretenimento e ajuda a contar histórias românticas.

No que diz respeito a outras iniciativas que propõem discussão a respeito da dança na televisão, observa-se que, de fato, elas parecem apenas tangenciar a questão. O tema dança na televisão aparece, geralmente, em artigos acadêmicos sobre a dança na escola. Para

demonstrar esta situação, selecionamos três artigos de autoras respeitáveis no campo da arte-educação. O primeiro artigo, *A Educação e a Fábrica de Corpos*, de Márcia Strazzacappa (2001), aborda a questão da introdução da dança no espaço escolar. Segundo Strazzacappa, os alunos nas escolas tendem a reproduzir gestos oriundos de grupos vistos na televisão. Ou seja, o que se percebe é a mídia assumir o papel de instrutora de um determinado modelo de dança, cabendo aos professores trabalharem com os alunos um olhar mais crítico. O segundo, de Lenira Rengel (2008), *Ler a Dança com Todos os Sentidos*, problematiza a importância da dança na escola e evidencia a interferência de certos aspectos da mídia na educação. E, por último, o artigo de Isabel Marques (1995), intitulado *Projeto Dança-Escola: Dialogando com o Corpo, a Arte e a Educação*, cuja proposta é relacionar os múltiplos aspectos do mundo contemporâneo entre arte, educação e sociedade. Marques enfatiza a importância do reconhecimento e da valorização da dança na escola como conhecimento, percepção e processo criativo, e observa que, atualmente, é imprescindível que haja preocupação com a formação e a capacitação dos professores de artes - neste caso, a dança - “para que as atividades de dança nas escolas não sejam meras repetições das danças encontradas na mídia” (1995, p. 14), quaisquer que sejam as danças dos programas de auditório ou as de shows altamente sexualizados.

Importa notar que os referidos trabalhos tratam o objeto a partir de tópicos referentes à dança na escola. No entanto, no que se refere a esta pesquisa, tais trabalhos contribuem apenas para indicar a demanda de estudos nesta direção, assim como os textos acadêmicos e não-acadêmicos que abordam o assunto, pois não favorecem a realização de uma discussão sistêmica acerca da configuração da dança na televisão, nem mesmo da capacidade da televisão de impor modelos de dança. Urge, assim, a necessidade de um material que, de fato, alimente as discussões sobre a realidade da dança na televisão e no cotidiano das pessoas. Por assim dizer, trata-se de uma lacuna na literatura específica que justifica a pertinência da presente pesquisa e de seus possíveis desdobramentos. Nesta perspectiva, esta pesquisa poderá interessar a bacharéis e a licenciados em dança, a profissionais informais de dança e, principalmente, aos professores que atuarão em vários segmentos do ensino, cujas propostas curriculares estão inseridas em disciplinas de arte - artes visuais, dança, música e teatro - bem como em projetos sociais abertos a comunidades e centros culturais.

Portanto, considerando a televisão como espaço de produção de sentidos e lugar de consumo de informação e de entretenimento para o telespectador, a dança presente na televisão - mais especificamente, nos programas de auditório - não pode ser negada como

informação estética da produção artística e cultural da dança para o público, principalmente, pelo aspecto simbólico do próprio veículo de comunicação. Esta dança, tratada como entretenimento, não é um óbice à disseminação da dança como área de conhecimento específico e de produção do conhecimento, que reconheça a natureza complexa da dança, apesar de ser um importante veículo de replicação desta dança. Segundo a pesquisadora de dança Rita Aquino (2008), existe um campo acadêmico de dança em constituição no país. Aquino, ainda, conclui que:

A consolidação do campo seria favorecida pela criação de mecanismos que promovessem ambientes de encontros e disputas, tais como congressos acadêmicos, periódicos, **entre outros** (grifo nosso), que teriam como efeito dar visibilidade e reconhecimento à produção, estimular a especialização dos agentes, promover o debate entre as autoridades locais e discutir o reconhecimento das especificidades das pesquisas. Mais uma vez, reitera-se que a disputa é tomada aqui no sentido de jogo, o que envolve também formas de colaboração, atitudes cooperativas e solidárias. Acredita-se que tais mecanismos efetivariam as dinâmicas de circulação, consumo e continuidade da produção de conhecimento acadêmico em dança, de modo a encaminhar o processo de especialização do campo e a conquista de sua autonomia. (AQUINO, 2008, p. 141)

Entendemos que a presente pesquisa vem contribuir para compreender esta questão. Estas instituições, ou seja, televisão e academia, não são ambientes opostos, nem contraditórios. São, sim, diferentes ambientes de existência da dança. Assim sendo, é necessário considerar suas especificidades para asseverar co-existência, o que não justifica algum tipo de distanciamento e a não interação que aproxime o mercado da academia. Deste modo, acreditamos que seja possível promover discussões, debates e diálogos profícuos sobre temas tão relevantes, como, neste caso, a presença da dança na televisão.

Este estudo não é sobre recepção televisiva ou sobre a qualidade do conteúdo dos produtos televisuais. Não temos a intenção de apontar a televisão como um emissor onipotente e o receptor passivo. “A recepção não se restringe ao momento de assistir à televisão, começando bem antes e terminando bem depois deste ato” (DUARTE, 2006, p. 30). Neste caso, mais específico, que é a dança veiculada pela televisão, os telespectadores, cidadãos comuns, não conhecem apenas essa dança. Consideramos que o público, de algum modo, conheça outros gêneros de dança, tal como exemplifica Rengel:

A dança é feita de muitas danças: as danças sagradas (muito antigas em homenagens aos deuses, à natureza), as ritualísticas (as dos orixás, as

indígenas), as danças clássicas (o balé, as indianas), as danças de salão (forró, funk, valsa), as danças populares (frevo, maracatu, bumba-meu-boi), as danças de rua (breaking). (RENGEL, 2008, p. 02)

Para complementar essa questão, destacamos a *Proposta Curricular para a Educação de Jovens e Adultos (EJA)*⁴, do Ministério da Educação, a qual considera a dança da seguinte forma:

Não são apenas as danças populares brasileiras de sua origem geográfica: são também as danças da mídia, as danças de rua, dos bares, das festas, dos festivais. São muitas vezes danças urbanas, televisivas, contemporâneas. São, outras vezes, as danças de seus pais, de seus avós, de seus antepassados. (BRASIL, Ministério da Educação)

Porém, importa ressaltar que, apesar da dança se manifestar em diversos ambientes e configurações, nosso argumento está embasado na televisão como veículo de comunicação que transmite com rapidez e amplitude a dança que veicula, além de ser capaz de criar, difundir, estabilizar e impor modelos de ideias, neste caso, um modelo de dança que é predominante.

Esta dissertação é composta de uma introdução e de quatro capítulos, seguidos das considerações finais. No primeiro capítulo, realizamos um levantamento de dados a respeito dos aspectos históricos da construção da ideia de dança como entretenimento no teatro de revista e a apropriação desta informação cultural pela televisão, e observamos como a ideia dança entretenimento migrou do ambiente revista para o ambiente televisivo, verificando que tal ideia está presente nos programas de auditório da atualidade. No segundo capítulo, é apresentada a noção de meme, desenvolvida por Richard Dawkins, entendida como uma informação cultural que é replicada de cérebro para cérebro. Discutimos que a ideia/meme dança entretenimento ganha visibilidade ao ser criada e replicada pela televisão. Esta discussão ainda está sob a luz dos estudos sobre televisão, propostos por Pierre Bourdieu. A teoria do meme orienta a discussão proposta no terceiro capítulo, acerca dos aspectos preponderantes da dança na televisão. No quarto e último capítulo, realizamos um trabalho de análise descritiva da configuração dos programas *Programa Sílvio Santos* e *Domingão do Faustão*. Neste capítulo, argumentamos que o meme dança entretenimento na televisão é resultado de uma configuração que se repete e que tal configuração promove atualmente uma

⁴ A *Proposta Curricular para a Educação de Jovens e Adultos (EJA)* pode ser acessada através do link: http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/eja_arte.pdf

ideia de dança como entretenimento que vem sendo replicada de geração em geração. Esta lógica implica na banalização da dança e na produção de um tipo de dança, constituindo uma única ideia de dança no imaginário popular.

2 CONEXÕES HISTÓRICAS DO PROBLEMA

*Ao Teatro de Revista não está reservado
somente o mundo engraçado e colorido.
Ele caracterizou uma época. Um espírito.
Um povo que estava em formação.*

Neyde Veneziano

De acordo com Roberto Pereira, em seu livro *A Formação do Balé Brasileiro: Nacionalismo e Estilização* (2003), a primeira metade do século XX, no Brasil, caracteriza-se por um período que marca a formação de uma história de dança, que se focaliza, sobretudo, na cidade do Rio de Janeiro. Essas iniciativas de formação de dança desenvolveram-se tanto nos palcos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, quanto em outros palcos cariocas. Porém, algumas danças já aconteciam na cidade, presentes de alguma maneira na cultura carioca, nos teatros de revista e na música popular. O espaço cênico onde a ideia de uma dança mais popular se desenvolvia e encontrava cada vez mais espaço era do teatro de revista.

Sob este ponto de vista, foi realizada uma revisão de literatura acerca do teatro de revista com o propósito de estabelecer um ponto de referência histórico que concentrasse a formação de um conjunto de ideias que contribuiu para configurar uma ideia de dança como entretenimento no contexto cultural do teatro de revista. Em seguida, esclarecemos que o conjunto dessas informações culturais construídas no teatro de revista veio contribuir para a composição de um quadro de referência da inserção da dança nas primeiras iniciativas da televisão no país.

2.1 O TEATRO DE REVISTA

Em 1991, Neyde Veneziano⁵ lançou *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*, livro que se tornou obra de referência para estudos do gênero revista. Essa obra,

⁵ Atualmente, Neyde Veneziano é orientadora de doutorado e supervisora de pós-doutorado no Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas.

cujo tema até então era ignorado, aborda o teatro de revista com clareza, aprofundando o tema com extrema riqueza de detalhes, consistindo, pois, numa importante referência também para este estudo, dando base às construções argumentativas aqui realizadas.

O teatro de revista insere-se na linha do teatro popular⁶. Sua história é tão antiga quanto à da própria humanidade. O teatro popular é originário das manifestações espontâneas primitivas e desenvolveu-se com um traço próprio, construindo um trajeto paralelo ao do teatro dito superior. De acordo com Neyde Veneziano:

Sua existência e perpetuação não teve a ver com o dramaturgo tradicional, pois nasceu e sobreviveu durante muito tempo pelas mãos do ator-improvisador, profundo conhecedor de seu universo. Todavia, a partir dele, desenvolveu-se uma dramaturgia específica, a qual denominaremos popular, em oposição à dramaturgia rígida que rege as composições eruditas. (VENEZIANO, 1991, p. 19)

Ao teatro popular, confere-se as seguintes características básicas que lhe são inerentes: o não aprofundamento dos temas, a mistura de gênero, a tipificação e o desinteresse pelo enredo contínuo. Segundo Veneziano, existem formas teatrais populares que podem ser separadas em secções, sem que exista uma mudança de informação de uma para a outra, que são:

Espectáculos de variedades nos quais um esquete pode ser seguido de um número de dança, que por sua vez poderá ser seguido por um quadro de malabaristas ou por uma declaração sentimental, etc. Seguem este modelo o circo, a pantomima, o music-hall, o cabaré, a ópera bufa, o teatro de revista. Em qualquer destas formas de expressão podem-se alterar alguns quadros. (VENEZIANO, 1991, p. 20)

À primeira vista, a origem do teatro popular parece ser um enigma, tal como declara Veneziano (1991). Há teorias sobre os antepassados do teatro de revista que abordam suas raízes inseridas na cultura grega, derivadas do teatro de Aristófanes. Em Roma, essa tradição popular proliferou-se com o fescenino, as saturas, as atelanas e os mimos⁷. Na Baixa Idade Média, surgiram manifestações de formas teatrais pelas mãos da Igreja, como os mistérios e os autos medievais. Simultaneamente, desenvolveram-se outras formas teatrais profanas, como as farsas, os autos, as *sotties*, os monólogos e os entremeses, todas consideradas

⁶ Teatro popular, neste sentido, é tratado como teatro feito para o povo (VENEZIANO, 1991).

⁷ De acordo com Veneziano, “em Roma, a par da Comédia Nova, uma grande quantidade dessas manifestações proliferou-se: o fescenino, com elementos recitativos aliados à dança, ao canto e à improvisação; a satura, da qual se originou o termo sátira, cheia de bufonarias e feita nas ruas e estalagens, acompanhada de canto, dança e improvisações; as atelanas, sátiras de costumes representados por tipos mascarados e o mimo, a pantomima oriunda da Grécia, com enredo vulgar e executada por atores com os rostos enfarinhados.” (1991, p. 22)

manifestações teatrais de características populares, assim como a Commedia Dell' Arte, nascida no século XVI, nas ruas de Veneza, gênero a partir do qual surgiram as primeiras companhias de teatro profissionais. Essas manifestações de origem popular chegaram ao Brasil pelo circo e pelos autos vicentinos.

Segundo Veneziano, há notícias de que o teatro de revista é descendente direto da Commedia Dell' Arte, pois:

Com ela surgiram as primeiras companhias de teatro profissional. [...] Desenvolveu-se com diálogos improvisados girando em torno de roteiros simples que lembravam a Comédia Nova romana. Mas a inspiração vinha também dos mimos e atelanas. Com personagens fixos [...] este movimento cênico transcendeu sua própria comicidade. Foi uma rica herança que a Itália nos legou: a máscara do Arlequim, a fantasia não raro obscena, o teatro concebido como teatro, o ator como centro do espetáculo. (VENEZIANO, 1991, p. 22 - 23)

A Commedia Dell' Arte chegou à França no século XVII, em 1715, e, assim, foi inaugurado o gênero revista. Em torno da Commedia Dell' Arte, Molière e Marivaux criaram uma grande literatura. O gênero, que sobreviveu à Revolução Francesa, evoluiu como uma mistura de *vaudeville*⁸ e opereta, sendo posteriormente denominado *revue de fin d'annè* (revista de fim de ano). Da França, a revista seguiu para diversos países e Portugal foi um dos primeiros países a adotá-lo, em 1851. Portugal, que já contava com uma tradição teatral através do teatro de Gil Vicente, possuía um terreno fértil para instalação da revista. Como aponta Veneziano (1991), Gil Vicente pode ser considerado o primeiro revisteiro em língua portuguesa.

A história do teatro de revista português é extremamente rica e, por isso, vale ressaltar que as relações entre as revistas portuguesas e as revistas brasileiras sempre foram muito estreitas, não apenas por ter sido através da colonização portuguesa que tal gênero chegou ao país, mas também pela frequência com que as companhias portuguesas se apresentaram no Brasil, principalmente entre 1890 e o começo da Segunda Guerra Mundial. Outro aspecto importante a notar é a participação de artistas portugueses em espetáculos brasileiros, como veremos no decorrer do capítulo.

⁸ Os *vaudevilles*, segundo Pereira, “nada mais eram do que os teatros de variedades. [...] para garantir sua popularidade, tais empreendimentos funcionavam como verdadeiros laboratórios de experimentação que investiam no espetacular de suas apresentações.” (2003, p. 167)

O teatro de revista chegou ao Brasil no final do século XX através dos portugueses. O gênero, em seus distintos períodos, teve sua fase de consolidação e apogeu entre as décadas de 1880 e 1940, embora suas apresentações datem de um século de sobrevivência, de 1850 até o final de 1960. No Brasil, o teatro de revista sofreu alterações, transformando-se em um gênero autenticamente nacional, apesar de ter sido gênero importado. Veneziano, ao introduzir o segundo capítulo em seu livro, intitulado *A Revista no Brasil*, esclarece, sucintamente, como se deu o caminho traçado pelo teatro de revista no país.

Um país de miscigenação, um povo em formação, uma sociedade pequenoburguesa em ascensão só poderiam gerar uma platéia receptiva a um teatro popular. Por isso Martins Pena. Por isso a comédia. Influenciado pelo teatro europeu, a dramaturgia brasileira do século XIX ainda buscava seus caminhos. Em meio a tantas tentativas de criação romântica, dois momentos antecederam a data oficial da primeira revista brasileira, pois nada começa de repente. Houve sem dúvidas antecessores. E um longo caminho percorreria até que pudesse se afirmar definitivamente como gênero em terreno fértil. (VENEZIANO, 1991, p. 25)

Somente depois de algumas tentativas é que estreou, em 1859, a primeira revista brasileira, intitulada *As Surpresas do Senhor José da Piedade*, escrita por Figueiredo Novaes. A estréia ocorreu no Teatro Ginásio, no Rio de Janeiro, capital federal. Essa revista tratava da recapitulação do ano de 1858; uma revista do ano, com dois atos e quatro quadros. Em 1859, também ocorre a abertura do Teatro Alcazar Lyrique, que se tornou o templo da opereta no Rio de Janeiro, trazendo as mais sedutoras e bonitas atrizes francesas para a boemia noturna carioca. “O Alcazar parece ter apontado ao teatro nacional um rumo a seguir, despertando na sociedade carioca o gosto pelo mundo colorido e sensual do teatro ligeiro” (VENEZIANO, 1991, p. 27). Todavia, o gênero começou, de fato, a se impor em *O Mandarin*, de Arthur de Azevedo e Moreira Sampaio, em 1884. Com *O Mandarin*, teve início uma das convenções mais presentes no gênero: a caricatura. Acolhida pelo público, *O Mandarin* representou o marco da primeira fase das revistas no país, instituindo-se como a revista do ano.

Durante o segundo reinado, nosso país foi marcado pela forte influência⁹ lusitana. Foi um período de instabilidade político-financeira no período do reinado de D. Pedro II (1840/1889). Contudo, com todas as guerras (a dos Farrapos e a do Paraguai), a dívida externa assumida com a Inglaterra, a iminência da Abolição, o grande número de imigrantes portugueses à procura de conforto e riqueza, cresceu o número de casas de espetáculos por

⁹ Na obra de Neyde Veneziano *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*, a autora usa o termo influência. Portanto, seguiremos a forma original, tal como a autora o utiliza.

todo o país e as companhias estrangeiras chegaram continuamente. Veneziano nos dá um perfil bem delineado do que foi este fenômeno:

O público lotava as sessões. Não havia espetáculo de gala que não terminasse sem discurso do empresário, do primeiro ator ou até da primeira-donna. Dos camarins às torrinhas, o público, definitivamente, participava. Aplausos em cena aberta, vaías ou pateadas eram comuns. Fãs entusiasmados, entre os discursos finais, faziam versos ou tomavam, de forma exaltada, a palavra. Começou-se a trilhar o efervescente caminho para o formigueiro teatral que se tornaria a Capital Federal. (VENEZIANO, 1991, p. 29.)

Tal influência da cena portuguesa nos palcos brasileiros foi gigantesca e maciça até meados do século XIX. Após a estréia de *O Mandarin*, em 1884, estava, de fato, instalada a revista de ano, em meio aos tempos intranquilos, com o assolamento da cidade do Rio de Janeiro pelas endemias, surtos de febre amarela, varíola, etc. O modelo da revista era português, cuja forma de construção dramática era passar em revista os acontecimentos do ano anterior. Porém, os temas, as personagens, a tipificação, o humor e a irreverência eram nitidamente brasileiros.

O foco central destas revistas era sempre o Rio de Janeiro, então corte, que era desvendado aos espectadores admirados, pois mesmo no tempo do império, a utopia da capital já existia. A corte encerrava em si um mágico sabor de civilização onde passado e presente ameaçavam se confundir com a modernização. Seduzidos pela expectativa do conforto e da organização cidadina, novos trabalhadores rurais e novos imigrantes foram chegando, formando uma população especial de tipos e características. (VENEZIANO, 1991, p. 30)

As revistas de fim de ano procuravam fixar no texto e nas sátiras os acontecimentos cariocas. Nesse modelo, a principal convenção foi a figura do compadre, visto como o fio condutor das revistas. O compadre foi mais que uma caricatura viva; foi uma figura eminentemente política. Às vezes frágil e ingênuo, o compadre serviu de pretexto para o desenrolar das cenas, dos quadros musicados, etc. Para se impor como gênero, também foi necessária certa metalinguagem. De acordo com Veneziano, “era necessário haver uma explicação que permitisse ao espectador a compreensão do funcionamento da revista, com seus múltiplos quadros, suas mutações, suas sátiras” (1991, p. 31).

Nesse período, muitos autores também se lançaram à tarefa de criar revistas. Em 1888, Oscar Pederneiras, com *Boulevard da Imprensa*, uma paródia a uma revista europeia, deu início à revista carnavalesca, uma vertente típica carioca que se tornou bastante popular.

Em 1889, veio a República e o país, livre da escravidão e do Império, precisava se colocar entre as grandes nações europeias. Nos primeiros anos da República, houve um alarido no movimento teatral no Rio de Janeiro e um crescente interesse de outras capitais, como São Paulo, pelo gênero revista. Arthur Azevedo e Moreira Sampaio dominavam a dramaturgia revisteira, produzindo obras de incontestável valor artístico, como evidencia Veneziano (1991).

Paralelamente ao trabalho de autores que prezavam pela fidelidade aos enredos e às críticas talentosas, outros autores estrearam seus espetáculos, com a finalidade única de agradar o público, enveredando-se por apelos popularescos, com excessos, bambochata, o verso chulo, etc. Foi o início da corrida pela audiência. Configuraram-se, então, os chamados *tiros*, que, no jargão teatral da época, significavam espetáculos criados para iludir o público, com o único objetivo de obter lucro. Importa aqui notar que o início da televisão brasileira visou o lucro, pois se constituiu através de iniciativas privadas, apresentando um elo estreito com as indústrias¹⁰.

Em agosto de 1892, a revista *Tintim por Tintim*, de Souza Bastos, veio de Portugal para o Brasil, provavelmente, devido à Lei Lopo Vaz¹¹. De acordo com Veneziano,

A revista portuguesa, que descobrira a saída para o sucesso, fez mais de cem apresentações consecutivas no Rio de Janeiro, tendo sido reprisada durante anos e anos subsequentes no Rio e em diversas cidades do país, arrancando sempre gargalhadas do público brasileiro. A porta que estava, então, entreaberta, escancarou-se. O que se viu foi a possibilidade de, em lugar da política, em primeiro plano, a malícia. (VENEZIANO, 1991, p. 37)

Diversas companhias dedicadas exclusivamente a revistas e burletas foram criadas sob o grande interesse dos empresários. O Rio de Janeiro transformou-se em um importante centro cultural sul-americano. Elencos estrangeiros de alta qualidade vieram para o país e o público mostrava-se cada vez mais entusiasmado.

¹⁰ Esse assunto será abordado mais detalhadamente nos próximos tópicos.

¹¹ De acordo com Veneziano, “em Portugal, os excessos de crítica política incomodaram os poderosos. Diante de inúmeras reclamações, surgiu uma lei conhecida por Lei de Lopo Vaz, que proibiu, definitivamente, a caricatura pessoal e as alusões políticas no palco.” (1991, p. 37)

Por volta da primeira década do século XX, depois da morte de Moreira Sampaio e Arthur Azevedo, a revista entrou numa fase decadente, voltando a se reerguer na década de 1920. O texto, que já tinha sido a força do gênero, mostrou, pouco a pouco, a missão de divulgar ritmos, como o frenético maxixe¹². Tal ritmo é descrito por Veneziano (1991) como uma mistura de polca e lundu, quente e sensual, proibido nas ruas e admirado em cena.

Em 1904, Raul Pederneiras, irmão de Oscar Pederneiras, estreou *O Badalo* e tomou para si a incumbência de manter um nível razoável nas revistas. Os tempos na Europa não eram muito bons e as companhias portuguesas não paravam de chegar no país. Logo foram vistos mulatas portuguesas, caipiras portugueses e portugueses dançando o maxixe. Tal como aponta Veneziano, “o teatro era a maior diversão da época. E a revista era a estrela” (1991, p. 39).

Em 1912, Luís Peixoto e Carlos Bettencourt estrearam, no Teatro São José, a revista *Forrobodó*, resultando em grande contribuição para o teatro nacional. Musicada por Chiquinha Gonzaga, a *Forrobodó* manteve-se fiel à prosódia lusitana até passar a incorporar gírias, os nossos sotaques e o tipo carioca de falar, trazendo para a cena a linguagem popular brasileira. Porém, a revista brasileira não abandonou totalmente a sátira, a política e o cotidiano. De acordo com Veneziano, o gênero “fazia um misto de acontecimentos criticados e apelo aos sentidos”, o texto ainda se mantinha como elemento mais importante e os bons atores o valorizavam. As coristas, no entanto, ainda não eram as *girls*¹³ e “não tinham o papel saliente que lhes seria cabido. Ainda não chegara a vez da féerie, do luxo, do grande show” (1991, p. 41).

Esse papel saliente diz respeito à temática da revista, que, na época, girou em torno da atualidade e do sexo. O sexo era assunto abundante das formas cômicas, que, de início, eram carregadas de ingênuos duplos sentidos. A influência da revista *Tintim por Tintim*, que trouxe a grande vedete Pepa Ruiz, em 1889, suscitou nos autores nacionais o uso cada vez mais acentuado do *double-sens*.

A materialização do apelo sexual estava ancorada aos corpos das *girls* anteriormente chamadas coristas. Mas a idealização desta encarnação de prazer era a vedete. Para ela eram compostos números especiais que deveriam se encaixar com seu tipo de humor característico. O número de uma platéia era o ponto mais alto de uma vedete. [...] Composto por músicas,

¹² Uma das sistematizadoras do maxixe no teatro de revista, ou teatro rebolado, foi Chiquinha Gonzaga. Moradora do bairro do Andaraí, no Rio de Janeiro, Chiquinha Gonzaga seria a precursora da primeira canção carnavalesca brasileira, compondo *Ó abre alas* para o bloco Rosa de Ouro.

¹³ Veremos adiante, no tópico seguinte, *A Dança no Teatro de Revista*.

partes faladas e improvisos, realizava-se com a descida da vedete á platéia, acompanhada por um canhão, a fim de brincar com os assistentes. (VENEZIANO, 1991, p. 178)

A materialização do apelo sexual ancorada nos corpos femininos, no teatro de revista, é um aspecto de extrema importância e que deve ser ressaltado, pois, uma vez que a presença da dança na televisão teve como antecedente a dança presente na revista, percebemos que, na medida em que a dança foi absorvida pela televisão, a presença de corpos femininos que dançavam nos programas de auditório passaram a evidenciar em suas configurações características muito semelhantes às do teatro de revista, como exibir pernas e corpos esbeltos, por exemplo.

A Praça Tiradentes conquistou o público popular. Em torno dos teatros e do grande número de diversões, circularam pela praça turistas, imigrantes, pessoas de diversas classes urbanas em busca de distração. Durante a Primeira Grande Guerra, o país, isolado do resto do mundo, acomodou as companhias que aqui estavam e tiveram de ficar. A crise econômica abateu-se de imediato sobre o teatro e vários deles tiveram que fechar suas portas. Contudo, o Teatro São João continuou divertindo as pessoas em seu jardim interno, transformando-se em um grande parque de diversões, com muita música¹⁴. Nesse período, sem receber influências estrangeiras, o gênero nacionalizava-se a cada dia e, nesse processo, a música popular se tornou sucesso gigantesco nas revistas. Como explica Veneziano, nos tempos de aflição e de medo durante a guerra, “ao povo era permitido divertir-se na alucinação dos ritmos do teatro musicado” (1991, p. 42). Todavia, foi após a Primeira Grande Guerra que a música adquiriu o mesmo peso do texto. Com grande apuro e cuidado, as composições musicais, afastadas do modelo luso-francês, tornaram-se tipicamente brasileira e a melodia passou a constituir parte integrante da revista.

A companhia francesa *Ba-ta-clan*, dirigida por Madame Rasimi, chegou ao Brasil em 1922, dando início a *féerie*, onde o luxo e a fantasia tornavam-se primordiais.

Com belas e *glamourosas girls* exibindo as pernas sem as antigas meias grossas das nossas coristas, a trupe francesa influenciaria a tal ponto o

¹⁴ No início do século XX, o Rio de Janeiro já contava com um milhão de habitantes e grande parte dessa população era composta por negros. A música e a dança negra ocupavam cada vez mais espaço na cidade. De início, estas manifestações ocupavam os casarões de baianas negras, como a Tia Ciata, localizado na Praça Onze, na cidade carioca. Em seguida, tais manifestações chegaram aos palcos do teatro de revista e, mais tarde, ao rádio e ao cinema. O primeiro samba da história, *Pelo telefone*, de Donga e Mauro de Almeida, de 1916, exemplifica tal passagem, saindo dos casarões até chegar ao palco do teatro de revista. No ano seguinte, tornaria-se uma peça homônima em pela Praça Tiradentes, no Teatro Carlos Gomes (PEREIRA, 2003).

teatro ligeiro brasileiro que, imediatamente, o que era chamado no artístico, aqui se instalou. E, ao despirem-se as meninas, muitos corpos decepcionaram seus fãs. As muito gordinhas perderam a graciosidade diante das esbeltas francesas. Mudaram-se os conceitos estéticos. Mudou-se também o conceito estrutural da revista. O texto e a música passaram, então, a emoldurar o real foco de interesse: a mulher. (VENEZIANO, 1991, p. 43)

Desde os primeiros anos de programas de auditório veiculados pela televisão no país, as mulheres que executavam a dança eram de grande beleza, corpos esculturais, charmosas e sensuais. A sensualidade afirmou-se com uso de figurinos, que deixavam à mostra não só as pernas, mas a barriga e o colo das dançarinas. Foi sob a influência da revista francesa que Luís Peixoto e Luís Rocha, com a revista *Turumbanda*, em 1923, inventaram uma passarela que se estendia até o meio da platéia. Segundo Veneziano, ali foi inaugurada a fila do gargarejo.

A visita da revista *Ba-ta-clan* culminou com a criação de uma companhia de nome semelhante, a *Tro-lo-ló*. Seus criadores foram Patrocínio Filho e Jardel Jércolis. O primeiro espetáculo da companhia, *Fora do Sério*, de 1925, foi apresentado no Teatro Glória, na Cinelândia. Essa revista foi nitidamente dirigida à elite. Novos propósitos compuseram o gênero, agregando novos locais de apresentação e modelos.

Para a *Tro-lo-ló*, mais malícia, mais sensualidade, mais *double-sens*, mais folia com charme parisiense. Da praça Tiradentes à Cinelândia, a revista dominava a diversão noturna. E, bem mais que uma companhia, a *Ba-ta-clan* foi uma guinada na história do nosso Teatro de Revista. Havíamos nos desviado para o luxo e para o show. As mulheres estavam descobertas. Mas, ainda assim, a revista brasileira continuava a manter sua relação com a atualidade. A sátira política, o humor ferino, a crítica a acontecimentos imediatos, não haveriam de abandonar nossos palcos ainda... (VENEZIANO, 1991, p. 44)

Na década de 1920, a influência dos filmes americanos já era um fato consumado em cena e quadros inteiros eram inspirados em enredos de filmes. A moda, que antes estava sob os padrões estéticos franceses, após 1929, passou a receber forte influência dos musicais e da moda do sapateado, dos *foxtrot*es e dos *ragtimes*¹⁵. Veneziano reflete: “A impressão que dava, a uma leitura periférica, era a de que se havia pulado de uma dominação cultural para outra, tão forte e patente quanto a primeira” (1991, p. 48). De acordo com a autora, ainda havia uma deturpação de estilos musicais devido ao uso dos ritmos importados, misturados aos sambas,

¹⁵ O *foxtrote* e o *ragtimes* são ritmos norte-americanos difundidos através do cinema e que se destacaram na cena revisteira.

às marchinhas, aos maxixes. À revista, coube o papel de corromper o musical americano, através de sua natureza mais intrínseca: o escracho. A década seguinte foi fértil para a revista e a música popular ocupou o palco da revista como lugar de consagração de cantores do rádio, como Lamartine Babo e Ari Barroso.

Em 1889, Walter Pinto, assumiu a responsabilidade de administrar o Teatro Recreio. Em dezembro de 1940, com a obra *É Disso que eu Gosto*, de Walter Pinto e Miguel Orrico, inaugurou a fase de total deslumbre, levando esta tendência luxuosa à extrema conseqüência. Empresário e homem de negócios, Walter Pinto soube organizar comercialmente o Recreio. Dividiu os setores de produção da empresa em “diretor de cenografia, diretor da carpintaria, o diretor musical, o coreógrafo, o professor de dança, o professor de canto, o professor de postura, o iluminador” (VENEZIANO, 1991, p. 50). Ao lado de Pinto, trabalharam grandes figurinistas e cenógrafos, além de grandes coreógrafos e bailarinos, como veremos adiante. Atraindo as camadas mais diversas da sociedade, o Teatro Recreio reorganizou-se de ponta a ponta, acomodando todos; da primeira fila, com cadeiras estofadas, até balcão e galerias, de onde se podia assistir aos espetáculos por um preço bem mais barato e acessível. Deste modo, o trabalho de Pinto suplantou de vez a ingenuidade e a improvisação que existiam nas revistas brasileiras.

As coreografias, que chegavam a conter quarenta *girls*, eram rigorosamente precisas. Cortinas de veludo, cenários suntuosos, plumas, iluminação fêérica, ao som da orquestra que tocava retumbante, faziam parte da grande ilusão. Cascatas não faltavam. Havia cascatas de fumaça, cascatas de espuma, cascatas de água, cascatas de mulheres. E, para garantir a exuberância das vedetes, Walter Pinto criara uma escada-gigante. *Girls* e vedetes tinham de chegar ao topo e entrar nela através dos camarins do primeiro andar para descer seus degraus, um a um, sem olhar para o chão. Conta-se que Walter Pinto as fazia descer, em média, trinta vezes por dia, até que conseguissem fazê-lo com graciosidade e de cabeças erguidas, condições básicas para se fazer parte do elenco. Araci Cortes, Oscarito, Mara Rúbia, Mesquitinha, Dercy Gonçalves, Virginia Lane, compuseram este cast. E, no corpo de baile havia bailarinos franceses, poloneses, portugueses, argentinos. Todos trabalhando sobre rígida disciplina. (VENEZIANO, 1991, p. 51)

O Teatro Recreio permaneceu vivo durante vinte e três anos e, em 1963, foi desapropriado e destruído. Veneziano comenta que Pinto fez com que o gênero subisse tantos degraus na escadaria da féerie que dar mais um passo à frente era cair num abismo inevitável.

Como escreve Veneziano, a decadência do gênero revista, cuja relação com a atualidade é estreita, deu-se, inevitavelmente, devido às transformações históricas e reformulações das

estruturas sociais, econômicas e tecnológicas. A autora reconhece, então, duas vertentes desse processo. A primeira caracteriza-se pelo surgimento da televisão, cuja audiência, que já havia se deixado contaminar pelo cinema, procurava entretenimento, ligando, agora, o aparelho de televisão. A segunda, que também se dividiu, caracteriza-se pela pornografia explícita, pela apelação e pelo mau gosto, além da redução do gênero à simples diversão noturna, calcada apenas no luxo e na pornofonia.

A revista brasileira, do início até sua decadência, manteve-se fiel ao seu propósito de se oferecer ao público, como foi possível constatar até aqui. Desde as obras de Arthur de Azevedo, o cuidado foi atingir a platéia através de todos os meios: texto, encenação, música, elenco, vedetes, cenógrafos, produtores. Caracterizava-se uma revista não como um ato isolado, mas tirando o máximo de proveito dos dotes artísticos de cada um dos membros que formavam a companhia. Contudo, o crescimento surpreendente das grandes cidades e, principalmente, as gerações que cresceram assistindo à televisão, mudaram o gosto do público. Os tempos mudaram. Como comenta Veneziano, “a velocidade dos acontecimentos impossibilita que uma revista em três atos, [...], atraia as pessoas. O jornalismo ligeiro sob a fachada lúdica das revistas de ano passou aos veículos de comunicação de massa, que o fazem [...] diariamente” (1991, p. 184). Os tempos gloriosos da revista ficaram para trás e o que se viu foi se instalar a melancolia.

2.2 A DANÇA NO TEATRO DE REVISTA

Como vimos, a dança presente no teatro de revista atravessou algumas transformações juntamente com as mudanças pelas quais o ambiente revista também passou em suas distintas fases. Neste tópico, iremos nos ater com mais detalhes a essas transformações que caracterizaram um tipo de lógica organizativa típica do ambiente revista e que, deste modo, produziram um tipo específico de dança na televisão, mais especificamente, nos programas de auditório.

Identificamos o reduzido escopo teórico sobre a dança no teatro de revista e reiteramos que o trabalho da pesquisadora de dança Solange Caldeira¹⁶ *A Presença da Dança nos Palcos Cariocas* (1999), juntamente com a monografia *Aspectos Históricos da Inserção e Presença da Dança nos Primórdios da Televisão Brasileira* (2006), vem preencher esta lacuna. Em virtude disso, este tópico tem como principal referência o trabalho de Caldeira e apresenta suas ideias de modo resumido, modo que entendemos como o mais adequado para o presente estudo.

A dança sempre foi presença obrigatória em toda e qualquer revista e, em muitos teatros, foram encenadas peças em que a dança ocupou papel de destaque. Esse fato, especialmente no Brasil, vem demonstrar que o teatro de revista teve importantes implicações sobre a dança cênica que se formou no país. Segundo Pereira, a relação entre teatro de revista e balé sempre se mostrou muito estreita, sobretudo, porque tanto um quanto o outro ganharam sua autonomia no século XIX¹⁷. “Os chamados teatros de bulevar forneciam materiais para a Ópera de Paris, que deles se nutria de questões temáticas, em profissionais da dança e ainda em efeitos cênicos de iluminação e cenografia” (PEREIRA, 2003, p. 167).

No Brasil, tais implicações em relação a essas trocas de influências não foram diferentes. Como aponta Pereira, “desde os aspectos cenográficos, até a utilização de bailarinos e coreógrafos que também dançavam no Theatro Municipal, diversas foram as mútuas influências” (2003, p. 169). É necessário ressaltar, então, que foram os primeiros bailarinos e coreógrafos do teatro de revista que coreografaram e dançaram para o Corpo de Baile do Theatro Municipal. Além disso, foram também os bailarinos e bailarinas do Municipal que se apresentaram nas revistas, nos cassinos, nas chanchadas e na televisão.

Considerando os estudos de Veneziano (1991) sobre o gênero revista, a dança inserida na estrutura da revista pode ser dividida em alguns setores, levando a supor que a dança esteve presente nos quadros de fantasia, intercalados entre esquetes e números de cortina, estrutura que não existiu no início das revistas. Explica Veneziano (1991) que os quadros de fantasia não se enquadravam dentro do texto da revista, apesar de suas indicações estarem incluídas na peça. De acordo com a autora, esses momentos musicais já se encontravam nos textos desde o início das primeiras revistas, “acompanhados de grandes efeitos cenográficos.

¹⁶ Solange Caldeira foi bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e do Balé da Cidade de São Paulo. Atualmente é professora do Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa e Chefe do Departamento de Artes e Humanidades.

¹⁷ O primeiro ganhou sua autonomia “com os Folies dos irmãos Cogniard, no Théâtre de la Porte-Saint-Martin, em Paris e, a partir de 1825, no Ambassador Theatre, em Londres (PAIVA apud PEREIRA, 2003, p. 167). Segundo, configura-se como linguagem cênica a partir do período romântico.

Parente próxima da opereta, a revista não dispensava belas mulheres, visual colorido e música vibrante” (VENEZIANO, 1991, p. 105). Tais características, presentes e indispensáveis nas revistas, são, hoje em dia, características que apreendemos ao analisar os programas de auditório da televisão no país¹⁸.

Até a década de 1920, nas revistas, os solistas eram acompanhados por um coro de dançarinas que pouco ou nada conheciam sobre dança. Assim, as dançarinas demandavam muito esforço e paciência por parte dos coreógrafos para aprenderem a marcação dos passos, dificultando-lhes muito o trabalho. Essa situação mudou gradativamente, juntamente com os avanços que a própria revista alcançou. Especificamente, no Brasil, durante a primeira década do século XX, havia um certo preconceito em relação ao gênero, visto por muitos participantes como um espaço secundário que servia apenas como caminho para se chegar à ópera e ao balé. Além da falta de comprometimento dos participantes, havia a complacência de um público que, no que se refere à dança, quase nada exigia quanto à organização das coreografias. O que se via era, lamentavelmente, uma desarmonia física e uma coreografia simples ou inexistente. No entanto, essa situação mudou em 1940, quando o empresário Walter Pinto passou a recrutar verdadeiras bailarinas brasileiras e estrangeiras, melhorando o nível de suas produções, bem aos moldes do Cassino de Paris, levando o gênero a uma enorme renovação, tornando-o absolutamente feérico.

Havia maior uniformidade no corpo de baile, no recrutamento humano, nas marcações de passos e posturas, na evolução corporal de solistas e coro, do balé de ponta ao *swing*, aos remexos da música centro-americana aos passos do sambolizado segundo os modelos copiados dos filmes de Hollywood. (PAIVA apud PEREIRA, 2003, p. 170)

Como já vimos, a dança era presença obrigatória nas diferentes formas do teatro musicado, estando presente na revista, em operetas e burletas. Além de todas as características da dança já apontadas, não havia ainda uniformidade no corpo de baile e o efeito estético das apresentações se dava mais em função do figurino do que pela própria dança. A coreografia, como tudo na revista, era improvisada. A dança servia como um entreato. Em outras palavras, tratava-se de uma junção entre uma cena e outra, introdução e conclusão. Nesta época, o solista era acompanhado por um coro, no qual as dançarinas sabiam quase nada de dança.

Os dançarinos mais vistos nas revistas foram os de danças populares e os de danças características. Essas últimas, consideradas danças-músicas, eram de exacerbação

¹⁸ Os programas de auditório em foco neste estudo serão analisados no quarto capítulo.

sensualidade, tal como o maxixe, o lundu e o samba, entre outras. O maxixe, considerado a primeira dança genuinamente brasileira, acabou tornando-se a nova mania carioca, em boa medida, em virtude do teatro de revista. Desde a década de 1880, houve inúmeras competições entre pares que dançavam o maxixe, durando nada mais do que meio século no teatro de revista. O gênero tornou-se o porta-voz dos lundus, maxixes, tangos, toadas, marchinhas e sambas. Os dançarinos ficaram famosos por introduzirem novas danças, cujos solos populares agradaram extremamente o público. Brilharam nos palcos do teatro de revista a bailarina Bugrinha e Antonio Lopes de Amorim Diniz, artisticamente conhecido como Duque, que brilhou nos palcos nacionais e internacionais. Dançarino de danças estilizadas de salão, Duque foi o introdutor do maxixe brasileiro na Europa e nos salões dos Estados Unidos da América. Ainda que as coristas fossem de pouca graciosidade, elas eram o foco de atenção dos gabirus, homens apaixonados pelas figuras femininas que apareciam nos palcos do teatro. Esses homens eram vistos nos arredores dos teatros nos finais das apresentações, abordando as coristas, oferecendo-lhes alguns mimos, atitude que chocava a moral burguesa e desonrava a imagem das coristas.

Como já vinha ocorrendo desde a era colonial, as influências européias modernizaram o nosso teatro até ele se abasileirar. Esta tradição brasileira de importação de modelos europeus fez com que o teatro de revista fosse buscar inspiração no modelo português e depois, no francês. O teatro nacional tinha uma qualidade inferior ao modelo europeu, tanto na parte coreográfica, quanto na parte cenográfica. O teatro de revista era pobre e as coristas-dançarinas eram tecnicamente preparadas no que se refere ao movimento e à composição coreográfica em relação aos padrões europeus. Apesar dessas diferenças em relação à qualidade técnica, pode-se verificar que tanto no teatro nacional como nos modelos europeus, as coristas tinham uma função cênica cenográfica, participando do cenário, tornando-o mais vivo, dinâmico e atrativo. Para as coristas brasileiras, só lhes cabia a função de cenário-móvel-acessório, sendo-lhes designada a função de objeto, pois que eram privadas de participarem da ação, principal elemento do teatro.

Nos balés do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o bailarino participava da ação dramática através dos movimentos, da composição coreográfica e de seus desenhos espaciais. Já no teatro rebolado, as rebuscadas indumentárias das coristas, além de ocultar uma movimentação de aprendiz, ajudavam na constituição plástica das cenas com a vantagem de não precisar usar da maquinaria para as mudanças de quadros, por que as bailarinas eram os próprios cenários móveis. Aos poucos, começava-se a exigir um teatro mais elaborado e,

conseqüentemente, coreografias mais bem executadas tecnicamente. No entanto, não havia escola de dança para que as coristas adquirissem as qualidades artísticas almejadas. A situação estava mudando. Aproximava-se, assim, o fim de uma época em que este modelo de teatro de revista se modernizava com base em modelos europeus para, então, ganhar novos contornos e se tornar mais nacional.

A revista *Pé de Anjo*, da Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José, sucesso de 1920, conseguiu alcançar os novos objetivos. Atuando como bailarinos e coreógrafos, encontravam-se Pedro Dias e Vera Grabinska. O sucesso deste coreógrafo continuou em outras peças, como *Ai Jesus* e *Quem é Bom já Nasce Feito*. No mesmo ano, Antonio Izquierdo dirigiu o bailado da peça *A Última Danação de Fausto*, apresentado pela Cia. Batalha de Quimera, no Teatro São Pedro.

As companhias portuguesas que dominaram o cenário das revistas até a Primeira Guerra começaram a perder espaço para as companhias brasileiras. Nesse período, a revista começou a sofrer inúmeras influências, tanto das revistas européias que se apresentavam no país, como do cinema, contribuindo para as apresentações teatrais e a desinibição das coristas. É inegável a influência provocada pela companhia francesa *Ba-ta-clan*. Esta companhia estreou em 1922, no Teatro Lírico, trazendo ao país a famosa bailarina Mistinguett. Neste mesmo ano, duas companhias espanholas apresentaram-se com suas luxuosas apresentações e beleza da *mise-en-scène* e do corpo de baile. O teatro de revista brasileiro aperfeiçoou suas apresentações ao tentar copiá-las.

A vinda da companhia francesa *Ba-ta-clan*, com suas espetaculares bailarinas-coristas, impressionou mais aos empresários do que ao público, pois se percebeu que suas obras eram muito tímidas. Foi suspenso o uso de meias e malhas até então usadas pelas coristas, dando início à tentativa de melhorar as apoteoses, representando uma mudança na cenografia, nos figurinos e na dança. A coreografia deixou de ser improvisada, passando a apresentar uma movimentação realizada de forma mais consciente. Os solos e os bailados eram ensaiados e vindos do balé clássico e da ópera. Professores de sapateado foram contratados para fazer jus à música norte-americana, que estava na moda. A presença de coreógrafos que foram trabalhar nas revistas contribuía para o sucesso das revistas.

A peça *Meia Noite e Trinta*, de Luiz Peixoto, estreou no Teatro São José, agradando o público e a crítica. O figurino, os cenários, a iluminação, o texto e, principalmente, a dança e as coristas mais bonitas complementavam-se. As revistas, que antes seguiam os moldes da *Ba-ta-clan*, agora seguiam, também, outra dominação cultural, o cinema americano.

Resultado disso foi a maior exigência sobre as coristas, sem, no entanto, oferecer-lhes nenhum acréscimo em seus salários. As coristas levavam uma vida de muito sacrifício e de medo, pois não recebiam salário digno e ao mesmo tempo trabalhavam muito. Eram figuras de fácil substituição e qualquer mulher, fascinada com a ideia de que o palco era uma boa vitrine, aceitava trabalhar em troca de nada para ser corista. Nesse contexto, algumas crônicas foram escritas com o objetivo de que a renda dos espetáculos fosse em parte destinada às coristas.

Por volta de 1925, o teatro de revista brasileiro abandonou o amadorismo. As companhias que se apresentavam nos teatros da capital carioca davam cada vez mais destaque aos coreógrafos e aos bailarinos. Dentre eles, destacam-se as coreografias de Antonio Izquierdo e os bailarinos Mariska, Henrique Delff, Margarida Max, Lou (francesa) e Janot (russo). A companhia *Tró-ló-ló*, criada pelo ator e empresário Jardel Jércolis, foi “a sensação” neste ano. Foi Jércolis que extinguiu o termo corista, usado para denominar as mulheres que executavam a dança nas revistas, para chamá-las de *girls*, terminologia usada nos espetáculos da Broadway.

Em 1926, os teatros, como Trianon, São José, Carlos Gomes, República, Lírico, Teatro Palácio, Recreio, Glória, Fênix, João Caetano, Municipal e o recém Teatro Cassino, funcionavam sem maiores problemas. Para as *girls*, a situação começou a melhorar, pois a possibilidade da criação de uma escola de dança começava a ganhar força e os salários haviam sido aumentados. Neste contexto, Maria Olenewa criou a primeira escola de dança oficial do país, no Teatro Municipal, em 11 de abril de 1926.

Ressaltamos que o nome de Olenewa está intimamente ligado ao teatro de revista, pois ela não apenas participou das revistas, como deu seu próprio nome à sua companhia. Junto com o ator Pinto Filho, Olenewa participou de três revistas em 1926, um ano antes da criação da Escola de Bailados. As apresentações realizadas por Olenewa foram:

Excelsior e Vitória-Régia, No Teatro João Caetano e Sua Excia., no Teatro Fênix. Nelas algumas valsas de Chopin além de *A morte do cisne*, coreografia de Fokine, foram coreografadas e apresentadas pela futura mestra de balé carioca. As irmãs Carbonell e Ricardo Nemanoff, integrante de Anna Pavlova, também integravam a companhia. (PEREIRA, 2003, p. 172)

Deste modo, alunas¹⁹ de Maria Olenewa começaram sua carreira como bailarinas no teatro de revista, destacando-se Eva Todor, Bibi Ferreira e Virgínia Lane. Muitos nomes de teatro e da televisão brasileira iniciaram suas carreiras artísticas com dança, tais como Cacilda Becker, Eva Wilma, Renata Fronzi, Rosamaria Murtinho, Dulce Rodrigues, Susana Faíni, Ruthinéa de Moraes, Suzana Vieira, Marília Pera²⁰, Betty Faria e Pepa Ruiz.

Ainda na década de 1920, estreou a Cia. *Ra-ta-plan*, no Cassino Beira-Mar, dirigida por Luiz de Barros. A companhia foi bem recebida pela crítica e foi chamada de renovação do teatro de revista. Luiz de Barros, além do cuidado com cenário e figurino, teve um cuidado especial com as músicas e as danças, organizando o corpo de baile com a colaboração de um dos mais importantes coreógrafos da época, Ricardo Nemanoff. Nesse período, havia muitos bailarinos estrangeiros atuando nas companhias brasileiras.

A partir dos concursos dos bailarinos clássicos, começou uma nova fase plástico-coreográfica e mais rica para o gênero revista. Nessa fase, a dança não era reconhecida como profissão e não havia empregos para os bailarinos, já que não havia nenhuma companhia de balé. Assim, a alternativa foi dançar onde se pagasse. Muitos bailarinos estrangeiros que chegaram e ficaram no país foram trabalhar nas revistas como bailarinos e coreógrafos. Eles atuavam junto com pessoas que sequer haviam visto uma aula de balé e, sob essas condições, foram aos poucos ensinando suas técnicas e formando um grupo de dança. Novas companhias foram criadas, aumentando o campo de trabalho para os bailarinos. Algumas companhias chegaram a ter doze bailarinos e trinta coristas.

O Teatro Fênix foi reformado e reaberto. Para dirigir a companhia em formação, foi convidado Rafael Pinheiro, que, por sua vez, convidou Maria Olenewa, com um corpo de baile formado por alunos da Escola de Dança e Nemanoff para a parte coreográfica. Em resumo, foi um tempo em que os grandes nomes da dança no Brasil trabalharam no teatro de revista. O êxito das revistas ficou a cargo no corpo de baile, tendo à frente Olenewa e Nemanoff. Em alguns casos, os bailarinos clássicos dançavam as mesmas coreografias de solos famosos dançados no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, coreografias que não exigiam muito espaço nos palcos do teatro de revista. Apesar do tamanho sucesso dos balés, em 1927, houve um desentendimento entre Olenewa e seu empresário, dissolvendo a companhia.

¹⁹ “Vera Grabinska foi uma das primeiras bailarinas que se apresentou no Theatro Municipal e que também coreografou e dançou numa revista: O Pé de Anjo, sucesso de 1920” (PEREIRA, 2003, p.172).

²⁰ A mãe da atriz Marília Pêra, Dinorah Marluzo, foi *girl* na década de 1930.

Em 1928, os filmes invadiram o cenário cultural carioca, atraindo os mesmos espectadores das revistas, marcando um período problemático para a revista. Depois da crise de 1927, o ano de 1929 foi repleto de sucessos, marcando, assim, a recuperação do teatro de revista.

No teatro Cassino Beira-Mar, o público brasileiro conheceu a *Vênus de Ébano*, *Josephine Baker*, introdutora de muitas danças como o *Charleston* e *Black-botton*. O público e a crítica, influenciados pelas fotografias desnudas da artista, saíram decepcionados, porque esperavam uma apresentação erótica e licenciosa.

A Companhia Margarida Max estreou a peça *Guerra ao Mosquito*, no Teatro João Caetano, com os bailarinos Lou e Janot e 24 coristas-bailarinas e, logo depois, *Onde Está o Gato?* Nesta última, dançaram, além de trinta bailarinos, doze *black-girls*, sob influência dos filmes musicais americanos, nos quais a marcação coreográfica e seus executantes foram o ponto alto nas apresentações do espetáculo. O progresso do corpo de baile foi impressionante e os bailarinos responsáveis por esse progresso foram Lou e Janot. Lou também foi quem fez com que as inexperientes coristas nacionais se transformassem em autênticas *girls*. Dizia a crítica que elas eram tão disciplinadas que se podia compará-las às dos filmes. O referido casal também participou de inúmeros filmes de chanchadas.

Os teatros continuavam os mesmos e a revista prosseguia como lançadora de sucessos carnavalescos. No Teatro República, estreou a Cia. Regional Brasileira, com Eros Volússia, a bailarina que apoiou as danças do folclore nacional e que ficou famosa por suas pesquisas de danças brasileiras (PEREIRA, 2003).

Na década de 30, houve o afluxo de bailarinos do Teatro Municipal para o teatro de revista. O Municipal deu início à formação de um corpo de baile estável, pagando um salário parco a seus funcionários. O mercado de trabalho para o qual os bailarinos do corpo de baile começaram a se dirigir foi o mercado do entretenimento, ou seja, para as revistas e os cassinos. Nesta década, o teatro encontrou grandes concorrentes no cinema, devido aos preços populares, e também no rádio, que era mania nacional, além dos filmes carnavalescos. O número de teatros diminuiu e as grandiosas apresentações equilibraram-se. Nos anos de 1930, na direção e execução dos bailados que aconteceram nas revistas, dominaram Nemanof, Lou e Janot, Henrique Delf e Valery Oeser.

A partir de 1940, os shows de cassino começaram a ganhar espaço e as *girls* dos cassinos foram recrutadas nas escolas de balé do Rio de Janeiro. Os shows dos cassinos eram

dirigidos às classes sociais mais altas, as mesmas que também freqüentavam o Teatro Municipal. Sobre isso, Roberto Pereira explica:

As apresentações contavam com uma diversidade de números intercalados, que iam de coreografias de balé até apresentações de cantores populares e eruditos, passando por quadros (essa era a denominação usada) de cachorrinhos amestrados, que, de alguma forma, lembravam o teatro de revista (PEREIRA, 2003, p. 170).

Atrações internacionais, como Josephine Baker, já mencionada anteriormente, apresentavam-se nos cassinos da Urca, Atlântico, Copacabana e Recreio. Outros nomes da dança internacional ainda podem ser citados, como Juliana Yanakieva, Tatiana Leskova, Vaslav Veltchek, Yurek Shabelevsky e Tamara Grigorieva

Várias bailarinas do Municipal apresentavam-se nos cassinos da cidade, porque nestes era possível receber bons salários. Dentre elas, destacaram-se Madeleine Rosay, Leda Iuqui, Lourdinha Bittencourt, Helga Loreida. De acordo com Pereira (2003), esta última relatou em entrevista que seu salário era cem vezes maior nos cassinos que o salário que recebia no Municipal. Pereira ainda comenta que, em 1945, foi estabelecida uma cláusula no contrato dos bailarinos, a qual os proibia de dançar nesses eventos.

A decadência do gênero revista, que sempre esteve ligado à atualidade, sofreu as transformações históricas nos anos 1960, década que trouxe intensas remodelações das estruturas sociais, econômicas e tecnológicas. Segundo Veneziano, havíamos chegado à era da comunicação de massa, pois “o povo, que já se deixava conquistar pelo cinema, ligava, agora, os aparelhos de televisão, em busca de diversão” (1991, p. 52). Amordaçados pela censura política da época, os palcos do teatro musicado abriram espaço para a pornografia, havendo uma fragmentação do gênero. Cabe aqui salientar uma das vertentes do processo de decadência do gênero:

Aquela dirigida às massas e que, ao influenciar o cinema brasileiro, trouxera alegria com as chanchadas da Atlântida e da Cinédia, **passou à televisão** (grifo nosso). Transformou-se em programas humorísticos, com suas piadas, seus esquetes, suas músicas também. Ao atingir, em extensão, através do vídeo, um público muito maior, este tipo de humor perdeu a magia do espetáculo ao vivo, seu caráter de improvisação e o pacto com a platéia. No caso, desapareceram seus ingredientes peculiares. (VENEZIANO, 1991, p. 52)

Assim, a revista foi reprimida pelos novos meios de comunicação; antes, o rádio e o cinema, e depois, a televisão e o videocassete. Os textos que restaram eram de baixo nível e o esquema era acrescido de um enorme apelo ao grotesco e ao *strip-tease*. Neste contexto, a revista caminhou para sua extinção em nosso país.

No entanto, a ideia de dança entretenimento produzida no ambiente revista não sucumbiu junto com o gênero, pois o tipo de lógica de organização da dança no teatro de revista foi adaptado pela televisão, produzindo, neste novo ambiente, uma lógica organizativa ancorada também no entretenimento, imbuída da intenção de agradar o público, tendo em vista a audiência. Em outras palavras, trata-se de uma lógica presente no teatro de revista que vai ser reconfigurada no ambiente televisivo a partir do momento em que a dança migra da revista para a televisão.

2.3 BREVE HISTÓRICO SOBRE O PERÍODO INICIAL DA TELEVISÃO BRASILEIRA

A televisão brasileira já está no ar há mais de meio século. Seus primeiros vinte anos de funcionamento no Brasil caracterizaram de forma peculiar o formato final que a televisão adquiriu posteriormente. De acordo com Sérgio Caparelli, em *Comunicação de Massa sem Massa* (1982), a televisão brasileira surge em uma época em que predominava a hegemonia que os Estados Unidos adquiriram a nível mundial, em detrimento da Inglaterra, após a Segunda Guerra Mundial. Se antes da Segunda Guerra se faziam experiências para a implantação da televisão, em 1950, ela começa a ser explorada em larga escala, primeiro nos Estados Unidos da América e depois no restante do mundo, que passava por um reordenamento econômico, conforme esclarece Caparelli: “a tendência econômica é a oligopolização do mercado, concentração e fluxo internacional de capital e desenvolvimento desigual e combinado a nível planetário” (1982, p. 09). Entretanto, ela foi se consolidar nos anos de 1960, com a internacionalização do mercado interno brasileiro. Assim, nesta nova realidade, começou a surgir a televisão brasileira. Segundo Caparelli, a televisão brasileira muito representou.

Primeiro como uma instância econômica para aplicação de capitais, depois como difusor de ideias, comportamentos e valores da nova ordem, e finalmente, com um impulsor do sistema produtivo, levando novos produtos

a camadas de população que antes não tinham conhecimento. (CAPARELLI, 1982, p. 18)

No que se refere à questão do período inicial da televisão brasileira, Sérgio Augusto Soares Mattos²¹ (1990; 2002) relata que esta surgiu em uma época na qual o rádio era o veículo mais popular do país. Sabemos que a televisão norte-americana se desenvolveu baseada na indústria cinematográfica. Já a televisão brasileira submeteu-se à estrutura do rádio, adotando o mesmo formato de programação, seus técnicos e artistas, conforme veremos mais detalhadamente no decorrer do texto.

O primeiro programa de televisão foi ao ar no dia 18 de setembro de 1950 pela TV TUPI, em São Paulo, primeira emissora de televisão brasileira e da América Latina, criada por Assis Chateaubriand, criador do *Diários e Emissoras Associados*. Chateaubriand formou o primeiro oligopólio da informação no Brasil. Ao empresário pertencia uma grande fatia do mercado brasileiro dos meios de comunicação, chegando, em seu período áureo, a compor o conjunto de trinta e seis emissoras de rádio, trinta e quatro jornais, dezoito canais de televisão. A televisão seguiu o modelo do rádio no aspecto da regulamentação, sustentando-se pela publicidade, dentro do regime de iniciativa privada. Assim, conforme explica Caparelli (1982), o elo entre as emissoras de televisão e as indústrias voltadas para o consumo eram estreitos.

Maria Sílvia Fantinatti, em sua tese de doutorado, intitulada *O Que se Vê na TV: Análise do Fluxo da Programação da Rede Globo* (2008), explica que há uma linha de pesquisa desenvolvida por estudiosos europeus, constituída, basicamente, de italianos, que divide os tempos e estilos da televisão de acordo com as características principais da programação, definindo dois momentos distintos: paleotelevisão e neotelevisão. Tomando como base a televisão européia, esses pesquisadores denominam o período do advento da televisão como paleotelevisão, que se baseia em um plano educacional cultural e que pode ser atualmente reconhecido em nosso país, na programação de emissoras públicas ou educativas, como a TV Cultura, por exemplo. Algumas televisões abertas oferecem atrações que podemos associar à paleotelevisão, mas a tendência das emissoras é diminuir o espaço desse tipo de programação. Esse estilo exerce funções como uma instituição que rege, num próprio espaço, o contrato de comunicação entre a rede e o telespectador. A rede reúne os “mestres do saber

²¹ Doutor em Comunicação pela Universidade do Texas, Austin, Estados Unidos. Atualmente, é professor da UFRB - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

televisivo” (FANTINATTI, 2008, p. 05) e o telespectador, por sua vez, refere-se ao enorme público a ser ensinado por esses mestres.

Três características permeiam o tipo do contrato de comunicação proposto pela paleotelevisão: transmitir saber, realizar uma comunicação vetorizada e por vezes dirigida na busca de interpelar o enunciatário (aquele que o texto é dirigido) e manter uma comunicação fundada na hierarquização dos papéis. Do conjunto resulta ‘a imagem da marca’ da paleotevê, ou seja, uma postura enunciativa majoritária através da qual olhar a TV passa a ser um processo coletivo, uma operação de socialização. (FANTINATTI, 2008, p. 05)

O estilo que predomina nas redes de televisão brasileira é a neotelevisão. No Brasil, ao contrário do que aconteceu na Europa, a televisão surgiu por iniciativa privada, por isso não tivemos a paleotelevisão. A neotelevisão caracteriza-se pela recusa da programação vetorizada e investe, basicamente, na participação do público. A neotelevisão prima pela *informação-ônibus* e faz do índice de audiência uma coleção de indivíduos, pois, conforme explica Pierre Bourdieu²²:

Os fatos-ônibus são fatos que, como se diz, não devem chocar a ninguém, que não envolvem disputa, que não dividem, que formam consenso, que interessam a todo mundo, mas de um modo tal que não tocam em nada de importante. (BOURDIEU, 1997, p. 23)

Sérgio Mattos (2002) explica que, quando a televisão chegou ao país, a vida cultural estava concentrada na cidade do Rio de Janeiro, como vimos no capítulo anterior. No Rio, surgiu um crescente público elitizado que desejava entretenimento. Supomos que esse mesmo público, ou grande parte dele, poderia ser o mesmo que procurava entretenimento no teatro de revista, visto que, como concluímos no tópico anterior, o público passou a ligar a televisão em busca de diversão.

No início do modelo de rádio difusão brasileiro, destaca-se que:

Suas programações são dirigidas às populações urbanas e são orientadas para o lucro [...], seu controle acionário está concentrado nas mãos de uns poucos grupos familiares [...]. Além disso, a televisão brasileira é fortemente dependente de verbas publicitárias, alocadas principalmente pelas agências de publicidade. (MATTOS, 2002, p. 50)

²² Abordaremos esse assunto com mais detalhes no capítulo 3.

Sérgio Mattos informa que o crescimento inicial da televisão na década de 1950 pode ser atribuído ao favoritismo político; mais precisamente, durante o período administrativo do Presidente Juscelino Kubischek²³ (1956-1961). Esse favoritismo nas concessões de canais de televisão estendeu-se até o governo de José Sarney.

Caparelli (1982; 1982) e Mattos (1990; 2002) afirmam que o período de Chateaubriand tem duas fases. A primeira estende-se até 1959, quando a expansão do sistema brasileiro de comunicação se concentra no eixo Rio - São Paulo, e a segunda começa em 1959, marcada pela decisão do instituidor da televisão brasileira em se expandir para o resto do país.

Em 1950, no Governo de Getúlio Vargas, foi dado início ao processo de acabar com as oligarquias que comandavam os jornais, revistas, rádios e televisões. Em 1959, nasce a TV Excelsior, que dominou o mercado por muito tempo, tendo sido cassada em 1970. A TV Excelsior foi a primeira televisão brasileira a colocar a televisão no ar em rede nacional.

É ainda Caparelli quem aponta que a história da televisão brasileira pode ser dividida em duas fases e um momento de transição. A primeira fase de 1950 até 1964, do modelo brasileiro de televisão, é marcada pela concentração geográfica e de propriedade. O momento de transição entre a primeira e a segunda fases é marcado por três acontecimentos: “O acordo feito pela tevê Globo com o Grupo Time Life [...], ascensão e queda da TV Excelsior, de São Paulo; e o declínio da Rede Associada” (CAPARELLI, 1982, p. 10).

Em 1965, surge a Rede Globo de Televisão e sua consolidação acontece nos anos seguintes após sua fundação. A era das televisões isoladas terminaria. A Globo marca a segunda fase da televisão brasileira ao firmar acordo com o Grupo Time-Life, em 1962, em um modo racional e capitalista de produção e com técnicas modernas, como explica Caparelli:

Em virtude das mudanças políticas, econômicas e culturais que se iniciaram após a queda de João Goulart e o papel desempenhado pela TV dentro desse modelo: pela sua exploração comercial, ela a TV, impulsionou e recebeu impulso do mercado interno e integrando, como consumidor grandes camadas da população. (CAPARELLI, 1982, p. 10)

Estes autores concluem, portanto, que a televisão brasileira surgiu primeiro nos pólos mais desenvolvidos. Ou seja, todos os programas veiculados foram inicialmente produzidos

²³ Mattos (2002, p. 51) informa que a partir do estabelecimento do Ministério das Comunicações, em 1967, o processo de concessão de licenças passou a levar em conta além das necessidades nacionais, incluindo também os objetivos do Conselho de Segurança Nacional, para promover o desenvolvimento e integração do país.

nas regiões onde as emissoras estavam instaladas e, posteriormente, seguiram rumo a outras capitais brasileiras próximas ao litoral. Logo depois, seguiram para o interior.

O programa de estréia da televisão brasileira foi um espetáculo musical com a participação de todo o *cast* das *Rádios Associadas*, com direção de Cassiano Gabus Mendes. Daniel Filho²⁴, em *O Circo Eletrônico: Fazendo no Brasil*, cita que tal programa chamou-se *Show na Taba* e foi apresentado por Homero Santos, reunindo música, humores, dança e quadros de dramaturgia. Supomos que, pelo fato de o rádio ser na época uma paixão nacional, a televisão tenha sido tão bem recebida pelo público, pois que este reconheceu na televisão algo familiar.

Os cenógrafos vieram do teatro – inclusive do teatro de revista – assim como alguns diretores e atores dos primeiros teleteatros. Muita gente de teatro torceu o nariz para a tevê – gente que só aparecia em apresentações especiais – e, e foi também por isso que ela se valeu do pessoal do rádio, e do circo também, para fazer justiça à sua vocação de ser também um “circo”. Aí está a mistura que deu origem à televisão brasileira: rádio, teatro de revista, circo – todas, manifestações que viviam em função do apelo popular. (FILHO, 2001, p. 12)

Os primeiros programas começaram de uma forma improvisada, amadora e muito dependente dos moldes estrangeiros. O ator cumpria mais de um papel no ambiente televisivo. Além de sua própria profissão, o profissional podia ser apresentador, cenógrafo, maquiador e empresário. De acordo com Filho,

Em princípio, o modelo da televisão brasileira foi o americano. Nisso como em tantas outras coisas, começamos imitando os americanos, nossa influencia mais forte. Os nossos primeiros produtores foram aos Estados Unidos, fizeram curso na CBS, na NBC, para aprender as técnicas e os procedimentos fundamentais, e os utilizaram para implantar a televisão no Brasil. (FILHO, 2001, p. 14)

A TV Tupi manteve-se como única emissora do mercado, mas logo outras começaram a surgir. Em 1951, a TV Tupi instalou outra emissora no Rio de Janeiro e, em 1953, a TV Paulistana e a TV Record, também no Rio, já se encontravam em funcionamento.

Nos primeiros anos, a televisão brasileira valeu-se de improvisação, uma vez que fazer televisão era novidade e ninguém tinha experiência. Apesar de todo imprevisto, foram produzidos bons programas nessa fase. No entanto, muitos anos foram necessários para que o

²⁴ Atualmente, Daniel Filho é diretor de televisão. É filho de Mary Lopes, que integrou o elenco da Cia. *Tro-ló*, de Jardel Jercolis.

esquema empresarial, como o da Rede Globo de Comunicação, fosse implantado, tal como aponta Filho (2001).

Os programas eram destinados a um público de elite, pois a grande minoria da sociedade podia comprar um aparelho. Somente aos poucos o público se acostumou com o novo meio de comunicação. Deste modo, segundo Filho (2001), a popularização da televisão trouxe a necessidade da imitação dos programas do rádio. Em 1960, as vendas de aparelhos atingiram a casa dos duzentos mil e esse aumento do público popularizou a programação. Para cativar um número cada vez maior de pessoas, as emissoras travestiram os programas de sucesso do rádio para a tela da televisão. Ídolos populares surgiram, destacando-se Sílvio Santos, Chacrinha, Hebe Camargo, Flávio Cavalcanti. O teatro de alto nível, que levou a adaptações como *Macbeth* e *Hamlet*, de Shakespeare e peças de Guimarães Rosa, cedeu lugar a séries humorísticas (FILHO, 2001).

O veículo de comunicação da televisão, como já sabemos, concentrou-se primeiramente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Somente após 1959, no governo de Juscelino Kubitschek, é que a televisão se desenvolveu em outras localidades. Filho (2001) comenta que naquele tempo tudo era ao vivo, desde que entrava no ar até o fechamento do programa. A partir do videotape, por volta de 1960, a produção ficou mais flexível, permitindo que os programas circulassem pelo Brasil, em fita, sendo retransmitidos. Assim, as outras emissoras eram apenas unidades de difusão. Mattos relata que:

Foi o uso do VT na televisão brasileira que possibilitou não somente as novelas diárias como também a implantação de uma estratégia de programação horizontal. A veiculação de um mesmo programa em vários dias da semana possibilitou a criação do hábito de assistir televisão, rotineiramente, prendendo a atenção do telespectador e substituindo o tipo de programação em voga até então, de caráter vertical, com programas diferentes todos os dias (MATTOS, 2001, p. 39).

O rádio adquiriu características locais, a imprensa adotou características regionais e a televisão colocou-se como único meio de comunicação verdadeiramente nacional. Na segunda fase da televisão brasileira, como já vimos, marcada pela Rede Globo, a televisão foi utilizada como unidade de produção econômica, objetivando a aplicação e a reprodução de capital e de impulsos para outras unidades. Segundo Caparelli (1982), o meio representou uma unidade de produção ideológica e política devido ao seu papel de legitimar o governo, que se instalou no poder após 1964 e para auxílio da Doutrina de Segurança Nacional.

Finalmente, a intervenção na declinante Rede Tupi, desfazendo-se a organização, dividiu-se em dois grupos. O primeiro foi concedido para a exploração do grupo Manchete e o segundo, ao grupo Sílvio Santos. Em 1969, graças à inauguração da Estação Rastreadora de Itaboraí, milhões de brasileiros puderam assistir, via televisão, a intrigante descida do homem à Lua.

Considerando esse breve histórico sobre os primeiros anos da televisão, podemos concluir que, desde o início, fazer televisão no país foi, e tem sido até então, criar sempre novidades, buscando obsessivamente ir ao encontro do gosto, do momento e das expectativas do público. Em outras palavras, pode-se dizer que foi construído um aparato elaborado, configurando-se a televisão como um veículo de comunicação de massa, que atinge diariamente um público amplo e heterogêneo em todo o país com o propósito de garantir a audiência.

2.4 A INSERÇÃO DA DANÇA NA TELEVISÃO BRASILEIRA

O primeiro programa de televisão do Brasil foi ao ar no dia 18 de setembro de 1950 pela TV TUPI, em São Paulo. Este programa consistiu em um espetáculo musical com a participação de todo *cast* artístico do rádio e da televisão, tendo como um de seus diretores Cássio Gabus Mendes. Chamado *Show na Taba*, esse programa foi apresentado por Homero Silva e era composto de música, dança, quadro de dramaturgia e de humor. Aqui, importa ressaltar que, desde o início da veiculação televisiva no Brasil, a dança esteve inserida em seus programas, principalmente nos programas de auditório.

Como no teatro de revista, os primeiros programas começaram de forma improvisada, amadora e muito dependente dos moldes estrangeiros. O ator, além de sua profissão de apresentador, cumpria a função de cenógrafo, de maquiador e de empresário. No período inicial da televisão, eram utilizados, principalmente, artistas vindos do rádio, do cinema e do teatro de revista. Dessa forma, no início da televisão brasileira, os programas pautavam-se no humor e também em musicais, seriados, minisséries e telenovelas. Esses musicais na televisão eram como os do rádio e os shows de cantores.

Daniel Filho (1991) classifica os programas em humor, musicais, seriados, minisséries e telenovelas. O mesmo autor observa ainda que, para que se falasse do musical na televisão,

era necessário falar do rádio e dos shows dos cantores. As primeiras cantoras da televisão, no Rio de Janeiro, foram Doris Monteiro, Marisa “Gata Mansa” e Maysa. Em São Paulo, o autor supõe que tenham sido Hebe Camargo e Isaurinha Garcia. Porém, a grande explosão musical aconteceu na Rede Record com os programas *Jovem Guarda* e *Fino da Bossa* e, tal como complementa o autor, “também existiam outros programas musicais, mais próximos do teatro de revista, como os Espetáculos *Tonelux* e o *Clube dos Artistas*, em São Paulo, que eram quase shows de teatro de revista, com entrevistas e canções” (FILHO, 1991, 51).

A dança aparecia em programas, como *Ginkana Kibon* (TV Rio, canal 13, 1961), *Vesperal Trol* (TV Rio, canal 13, 1961/62), *Times Square* (TV Excelsior, canal 2, 1964/65), *Garson Garante o Domingo* (TV Excelsior, canal 2, 1964/1965); *Bairro Feliz* (TV Excelsior, RJ); e *Espetáculos Tonelux* (TV Tupi, RJ). O *Ginkana Kibon* foi um programa de revelação de jovens talentos, apresentado por Vicente Leporace e Beth Faria. Neste programa, em 1961, na área da dança, Solange Caldeira recebeu o primeiro lugar como melhor bailarina juvenil. Já o *Vesperal Trol* foi um programa de teatro infantil que ia ao ar todos os domingos, sempre apresentando um conto de fadas. Quando havia alguma cena dançada, a coreografia estava a cargo de Johnny Franklin, que, na época, era bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. De acordo com Solange Caldeira, os programas em que ela própria participou como bailarina no Rio de Janeiro, na década de 1960, caracterizavam-se como:

Times Square foi um programa musical no estilo teatro de revista que revolucionaria a TV no país, com direção de Carlos Manga e coreografias de Gilberto Mota. Para o programa, além de um elenco de bailarinos adultos, foi criado um conjunto de seis jovens bailarinas, todas alunas da Escola de Dança Maria Olenewa, filiada ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, chamado de ‘As Tevezinhas’, do qual participei. *Bairro Feliz*, com direção de Carlos Manga, foi mais um programa de humor e musicais, com a mesma estrutura já citada, apenas mudou o coreógrafo, Carlos Moraes, também bailarino do Teatro Municipal na época. E havia ainda o *Garson Garante o Domingo*, apresentado por César de Alencar, um dos grandes animadores de auditório do rádio e da TV. Esse era realmente um programa precursor de todos os atuais. Além de ser no domingo, era a tarde inteira, intercalando números musicais, premiações e quadros de humor. (informação verbal)²⁵

Alguns dos vários musicais feitos para a televisão eram mais espalhafatosos, tal como relata Daniel Filho (1991). O principal deles, na visão desse autor, e que interessa particularmente a este trabalho, foi a *Discoteca do Chacrinha*, apresentado por Abelardo

²⁵ Informação concedida por Solange Caldeira em entrevista, em 2006, para o trabalho de conclusão de curso, realizado no Curso de Dança, da Universidade Federal de Viçosa (UFV).

Barbosa, um apresentador inimitável e irreverente. Os programas do Chacrinha - *Discoteca do Chacrinha*, *A Buzina do Chacrinha* e *Cassino do Chacrinha* - imortalizaram a figura das vedetes na era da televisão com as insuperáveis chacretes. As dançarinas eram colocadas em lugares estratégicos, espalhadas pelo palco principal, no meio da platéia e em passarelas. Pode-se dizer que o programa de Abelardo Barbosa era um *Domingão do Faustão* atual. A diferença é que, no primeiro, as dançarinas estão mais para coristas-dançarinas, enquanto que, no segundo, as dançarinas demonstram ter uma opção estética diferente, relacionada às noções de dança instituídas, como o balé clássico, a dança moderna, o jazz, por exemplo.

Porém, houve uma interrupção no curso dessa história quando começaram os musicais gravados, musicais em que o cantor fazia *playback*. Filho (2001) comenta que o *hit parede* era obrigatório na televisão. No Brasil, o *hit parede* era feito para que os cantores mostrassem suas canções que estavam nas paradas de sucesso. Nesta época, começaram os videoclipes, definidos por Daniel Filho como sendo um pequeno filme de uma canção que mostra imagens do próprio cantor.

Quando começam os superespetáculos, estrangeiros e alguns brasileiros, com orçamentos cinematográficos, o público perde um pouco contato com a música, pois a televisão deixa de ser veículo ideal para transmitir esse tipo de programa intimista. Esta perda de contato com o público começou com o *playback*, os americanos faziam isso; tentamos imitá-los mas não tínhamos o know-how deles. (FILHO, 1991, p. 54)

Alguns programas musicais ainda foram feitos e contavam com cenários, música e dança, procurando reproduzir os moldes dos programas americanos. Os musicais *Não Fuja da Raia*, com Cláudia Raia, e *Brasil Pandeiro*, com Betty Faria, não funcionaram, porque eram um tipo de espetáculo que “não era engraçado, nem era nenhum assombro musical, sequer a coreografia era magistral” (FILHO, 1991, p. 55). Assim, “o musical foi substituído pelos programas de auditório com apresentadores” (FILHO, 1991, p. 55). Deste modo, tal substituição culminou na presença de números de dança nos musicais, nos programas de auditório, com coreografias magistrais ou não.

Portanto, podemos dizer que a dança presente no teatro de revista e nos cassinos antecedeu a presença da dança na televisão brasileira. A dança na televisão, por sua vez, também teve como predecessores os shows musicais, os quais, depois, vieram se tornar os programas de auditório. Neste caminho, desde o início, sempre houve uma tentativa de se produzir dança para a televisão. No entanto, os programas usavam a dança como apoio, em

aberturas de programas, vinhetas de abertura e de fechamento de bloco e como complemento de uma apresentação musical. É de extrema importância ressaltar que, diferente do que aconteceu no teatro de revista, desde o advento da televisão, as dançarinas tinham noção de dança, como, jazz, dança moderna, dança clássica e danças populares. Porém, a principal diferença entre a dança presente no teatro de revista e a dança presente na televisão estava relacionada aos recursos e ao meio de produção que as inseriam, bem como ao aprimoramento da técnica, tal como relata Antonio Carlos Rebesco, o Pipoca, em entrevista²⁶.

A relação que se criou entre coreógrafo, diretor do programa e bailarinas, dava-se, basicamente, da seguinte forma: o coreógrafo criava a movimentação a pedido do diretor a partir de um roteiro, o diretor editava o programa e fazia a seleção da coreografia do que ia ao ar, e as bailarinas apenas executam a coreografia. Cada coreografia era elaborada para um determinado programa, havendo um roteiro e um espaço físico delimitados pelo diretor. Neste contexto, o que notamos e destacamos como um fator relevante é a questão do espaço, pois que as direções espaciais se mostravam nitidamente pouco elaboradas coreograficamente, dando a ver a não exploração do espaço nas coreografias no ambiente televisivo. Contudo, não apenas o espaço onde se dançava sofria algumas transformações, mas, de maneira geral, o material primordial da dança, que é o movimento no espaço e no tempo.

No final da década de 1970, foram os programas *Corpo de Baile 78* e *Coreografia 79*, produzidos por Pipoca, que surgiram como veículos de outro tipo de dança. Traziam uma ideia de dança significativamente diferente das ideias de dança veiculadas pelos programas de auditório anteriores. Pipoca começou sua carreira operando câmera em programas nos quais havia dança. Para ele, a dança era uma linguagem que permitia uma plástica interessante, tanto no cinema, quanto na televisão. Pipoca, quando começou a trabalhar como diretor, já esboçava certa vontade de explorar a dança na televisão, o que o levou a criar a premiada série *Corpo de Baile 78*, em acordo entre a TV Cultura, a Secretaria Municipal da Cidade de São Paulo e o Balé da Cidade de São Paulo. Inicialmente, foram produzidos treze programas para registrar quatro anos de composição coreográfica de coreógrafos como Victor Navarro, Oscar Araiz, Antonio Carlos Cardoso, entre outros. Já o programa *Coreografia 79* deu continuidade ao projeto *Corpo de Baile 78* e seu objetivo era registrar as coreografias de companhias de dança que se apresentavam pela cidade de São Paulo. Diferentemente de ser

²⁶ Esta entrevista foi concedida à autora deste trabalho, em fevereiro de 2006, para o trabalho de conclusão de curso, realizado no Curso de Dança, da Universidade Federal de Viçosa (UFV).

dança feita para televisão, tratava-se do registro de companhias profissionais já reconhecidas pela qualidade artística.

Até aqui, procuramos esclarecer como a ideia de dança como entretenimento, construída no teatro de revista, contribuiu para a configuração da dança no ambiente televisivo, tal qual foi absorvida pela televisão. Ocorre que tal ideia, a qual denominaremos a seguir de unidades mínimas ou informações culturais, veio se replicar neste novo ambiente, transformando a televisão em um veículo difusor de ideias de dança tradicionalmente aceitas, apoiadas na plasticidade dos movimentos da dança, dos figurinos, na relação de dependência entre música e dança e, principalmente, da plasticidade da presença de belas mulheres.

3 A TELEVISÃO COMO UM VEÍCULO ESTABILIZADOR DA IDEIA DE DANÇA COMO ENTRETENIMENTO

*Com a televisão, estamos diante de um instrumento que,
teoricamente, possibilita atingir todo mundo.*

Pierre Bourdieu

Posta toda a explanação sobre os aspectos históricos da presença da dança na televisão brasileira, o objetivo, neste capítulo, é discorrer sobre a ideia de dança como entretenimento, veiculada pela televisão brasileira. Para tanto, é proposta uma relação interdisciplinar com a tese da transmissão das informações culturais, do biólogo evolucionista Richard Dawkins, descrita no livro *O Gene Egoísta*, e as mais pertinentes ideias sobre televisão, propostas pelo sociólogo e filósofo francês Pierre Bourdieu, em seu livro *Sobre a Televisão*, dentre outros autores.

Notamos que muitas características da dança no ambiente televisivo, desde quando a televisão apropriou-se da dança, remontam às danças presentes nos palcos do teatro de revista e dos cassinos. Assim, podemos dizer que a ideia de dança que atualmente está inserida nos programas de auditório é mais antiga que a própria trajetória televisiva no país, visto que tais ideias de dança como entretenimento foram herdadas do contexto cultural revisteiro. Muitas das ideias de dança observadas nos atuais programas de auditório são as mesmas que explanamos no capítulo anterior. Dentre este conjunto de ideias, podemos destacar algumas que refletem o que foi sendo replicado de geração a geração por um processo memético²⁷. São elas: a dança como entretenimento, como quadros de competições e concursos de talentos, a dança como função decorativa, a dança como coreografia, ou seja, como uma simples somatória de passos (FAZENDA, 2007; LEPECKI, 2006), executada, sobretudo, por belas e sensuais mulheres. Podemos pensar tais ideias como unidades mínimas, ou um conjunto de memes, que andam lado a lado com o meme dança entretenimento, já que, como aponta Christine Greiner, em *O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares*, meme “seria a menor unidade de replicação da cultura” (2005, p. 77).

27 “É a Memética que se dedica na perspectiva darwiniana, a estudar os modelos de transferência da informação” (BITTENCOURT, 2007, p. 83).

Meme é um termo cunhado por Dawkins para explicar a transmissão das informações culturais. O argumento desenvolvido pelo pesquisador propõe que “para compreender a evolução do homem moderno, devemos começar a abandonar a ideia do gene como a única base de nossas ideias a respeito da evolução” (2007, p. 328), pois o darwinismo é uma teoria muito abrangente para se restringir ao contexto do gene. Dawkins transpõe para a esfera da cultura um princípio biológico, o princípio da replicação. Portanto, se o gene é uma unidade de informação biológica, o meme é uma unidade equivalente no campo cultural. Dawkins explica:

Precisamos de um nome para o novo replicador, um nome que transmita a ideia de uma unidade de transmissão cultural, ou uma unidade de imitação. “Mimeme” provém da raiz grega adequada, mas eu procuro uma palavra mais curta que soe mais ou menos como “gene”. Espero que meus amigos classicistas me perdoem se abreviar mimeme para meme. Se isso servir de consolo, podemos pensar, alternativamente, que a palavra “meme” guarda relação com “memória”, ou com a palavra francesa mème (DAWKINS, 2007, p. 330)

O conceito de meme é bastante amplo, incluindo ideias, partes de ideias, linguagem, objetos, crenças, hábitos, superstições, doutrinas, valores, danças, costumes, cerimônias. Para a pesquisadora Fabiana Britto, refere-se a “qualquer outro formato de ideia gerado pelo homem ao longo de sua vida” (2008, p. 62), tal qual o descreve em seu livro *Temporalidade em Dança: Parâmetros para uma História Contemporânea*. Dawkins, em *O Gene Egoísta*, dedica todo um capítulo aos memes, intitulado *Memes: Os Novos Replicadores*, tamanha a importância que atribui a eles, e explica:

Exemplos de memes são melodias, ideias, slogans, as modas no vestuário, as maneiras de fazer potes ou de construir arcos. Tal como os genes se propagam no pool gênico saltando de corpo para corpo através dos espermatozoides ou dos óvulos, os memes também se propagam no pool de memes saltando de cérebro para cérebro através de um processo que, num sentido amplo, pode ser chamado de imitação (DAWKINS, 2007, p.330).

Metafórica e tecnicamente, os memes devem ser considerados estruturas vivas. Assim como um vírus é capaz de parasitar o mecanismo genético de uma célula hospedeira para produzir cópias de si mesmo, os memes são parasitas cerebrais, transformando-os em um

veículo de propagação de memes. Os memes invadem nossas mentes e, a partir de então, passam a contagiar outras mentes.

Exemplos de memes não faltam. A moda e, principalmente, muitas febres de consumo podem ser as referências mais evidentes desse processo. Airton Tomazzoni (2004), um dos autores que também trata o assunto dança e televisão, mas enfocando a dança em videoclipes, explica, em seu artigo *Dança e Televisão: Para Começar a Entender a Trama Cultural Midiática*, que, no verão de 2001, um grupo musical, chamado *O Bonde do Tigrão*, virou febre e contagiou o país inteiro com a música *Cerol na Mão*, cuja letra proclamava: “*Quer dançar Quer dançar O Tigrão vai te ensinar*”. Nesse contexto, podemos dizer que o veículo transmissor de tal vírus foi a televisão e, nesta perspectiva, observamos que a teoria memética pode explicar como determinado meme, seja uma dança, uma música ou até mesmo um trecho delas, consegue infectar grandes grupos.

Como já foi dito, os memes alojam-se em nossos cérebros. Esses memes são transmitidos para outros cérebros/corpos por veículos como a língua falada, livros, rádios, revistas, CDs, internet, televisão e outros. Eventualmente, essas informações culturais são transmitidas de uma pessoa para outra ou pelos meios de comunicação de massa.

O objetivo deste estudo é, justamente, compreender a ideia de dança veiculada pelos programas de auditório, entendendo que tais ideias são memes amplamente difundidos pela televisão, a qual se tornou um forte veículo de produção e propagação desses memes. Certamente, o meme dança entretenimento foi selecionado para ser predominante nos canais da televisão aberta por equivalência da sua lógica organizativa. Trata-se de uma lógica organizativa específica que caracteriza a dança nos contextos dos programas de auditório e a diferencia de outros contextos em que ocorre e dos diferentes propósitos que a constitui. Assim, podemos dizer que a lógica de organização nos programas de auditório, em ambiente televisivo, tem como função o entretenimento.

Basicamente, há três modos de expressão na televisão, que se referem aos gêneros²⁸ do discurso televisivo. No primeiro, predomina o cunho referencial e informativo; no segundo, prevalece o universo ficcional ou de entretenimento; por último, ocorre um misto dos dois primeiros. Entretanto, dizer que um programa é informativo ou de entretenimento equivale a dizer que nada informa sobre ele, uma vez que todos os programas trazem algum tipo de

²⁸ De acordo com Fantinatti, “O gênero, em televisão, é a forma em que um conjunto de regras se estabelecem, codificam, tornam reconhecível e organizam a comunicação entre produtores e consumidores, ou destinatários ou destinatários.” (2008, p. 15)

informação e todos têm como função o entretenimento (DUARTE, 2006; FANTINATTI, 2008). Tais modos discursivos e gêneros televisivos estão afinados em uma mesma lógica de pensamento, que se refere à audiência e ao consumo.

Sabemos que a imitação pode ser entendida como a forma básica de replicação dos memes, na qual alguns memes podem ser mais bem-sucedidos no conjunto de memes do que outros. O meme dança entretenimento depende dos programas de auditório para que seja transmitido e difundido (mas não apenas) e, por conseguinte, sua capacidade de sobrevivência (DAWKINIS, 2007) pode ser medida pelo número de programas de auditório em que a dança está presente e pelo índice de audiência desses programas. O índice de audiência, a saber, mede o alcance e o fluxo de audiência entre um programa e outro na seqüência da programação²⁹. Podemos dizer, também, que o meme dança entretenimento está bem ancorado no ambiente televisivo, definindo o conjunto de memes disponível para a contaminação, pois o conjunto meme entretenimento é tão estável no ambiente televisivo que outras ideias de dança dificilmente conseguem penetrar. A dança como ideia, aqui entendida como meme dança, ganha, desse modo, “continuidade no tempo quando garante a continuidade do mecanismo de replicação do seu meme, ao longo das suas conexões com o mundo” (BRITTO, 2008, p. 82).

Este é o caso dos programas dirigidos por Pipoca, citado no primeiro capítulo. Como foi dito, no final da década de 1970 e início de 1980, Pipoca criou os programas *Corpo de Baile e Coreografia*, cuja intenção era registrar a dança brasileira daquele período. Pipoca também participou da execução da série *Figuras da Dança*, em parceria com o SESCTV, na TV Cultura. Em maio de 2009, foi lançada a série de dança contemporânea no SESCTV, intitulada *Dança Contemporânea*, com o objetivo de investigar e propor reflexão sobre os rumos estéticos e conceituais da dança contemporânea na televisão. A série *Dança Contemporânea* é um registro da trajetória da arte da dança por meio de depoimentos de diretores, coreógrafos e bailarinos sobre técnicas empregadas na elaboração de um espetáculo de dança, desde a criação até a realização. Esta série é também um convite ao telespectador para pensar sobre a importância de outras artes, como teatro, fotografia, música, artes plásticas, vídeo, performance e cultura digital na dança. Com direção de Pipoca, os programas têm como curadoras a bailarina Ana Teixeira e a pesquisadora de dança Cássia Navas

²⁹ Para saber mais sobre audiência na televisão, consulte <http://www.ibope.com.br>.

(LOBO, 2009)³⁰. O ambiente cultural televisivo, em cujo meme dança entretenimento é extremamente estável, vem favorecendo aos poucos a entrada de novos memes de dança. Adriana Bittencourt, em sua tese de doutorado, intitulada *O Papel das Imagens nos Processos de Comunicação: Ações do Corpo, Ações no Corpo* (2007), considera que:

Faz-se necessário desenvolver estratégias que possibilitem que outros tipos de memes sejam colocados lado a lado desses memes dominantes para que, ao longo do tempo, consigam produzir uma prole igualmente poderosa e que, então, desestabilizará o que era hegemônico até então. (BITTENCOURT, 2007, p. 93)

Entretanto, tais estratégias constituem casos isolados, porque a dança que está diariamente na tela da televisão é, majoritariamente, a do entretenimento, do apelo sexual e da audiência. No entanto, tais iniciativas não deixam de ser possibilidades extremamente importantes para difundir outras ideias de dança através da televisão.

A televisão, assim como os demais veículos de comunicação, transmite ideias e conceitos, contaminando, dessa forma, o indivíduo, a sociedade e a cultura. O contexto social sofre o efeito do sistema televisivo, que é:

Um importantíssimo sector industrial, um universo simbólico objecto de um consumo maciço, um investimento tecnológico em contínua expansão, uma experiência individual cotidiana, um terreno de confronto político, um sistema de intervenção cultural e de agregação social, uma maneira de passar o tempo, etc. (WOLF, 2003, p. 88)

Como é possível observar, o problema reside na produção e sedimentação dessa ideia de dança para um público bastante amplo e heterogêneo, verdadeiro lugar comum que contribui apenas para reforçar a compreensão de dança apenas como entretenimento. Considerando a condição de que o telespectador não tem o hábito de ver outras danças e não tem acesso à arte, devotando-se apenas à televisão para obter informação, tal problemática parece implicar na construção de uma ideia de dança unívoca, homogênea e parcial no imaginário popular, em contrapartida à ideia da pluralidade de concepções de dança que circulam em outros ambientes, sobretudo, como o das artes.

³⁰ Informações concedidas por Daniel Lobo, em resposta ao e-mail enviado à produção do *Pipoca Cine e Vídeo*, em junho de 2009.

Tomazzoni, por sua vez, destaca que “as novas salas de aula para a dança são agora também os videoclipes e programas de auditório de televisão” (2004, p. 01), dando visibilidade aos professores, que, então, passam a ocupar lugar de destaque na mídia. De acordo com Tomazzoni, embora a dança na televisão não seja novidade, esse fenômeno vem potencializando-se cada vez mais nas últimas décadas. O autor, então, explica:

O ato de ensinar a dançar agora também se articula num novo ambiente, a mídia. [...] O cenário midiático contemporâneo está promovendo uma experiência diferenciada em dança, tendo na televisão um referencial inegável na construção de sentidos e de práticas de dança. Um processo que não parece restrito à esfera simplesmente da produção, mas que implica em um novo jeito, uma nova e específica maneira de estabelecer a experiência dançante. Reconhecer e entender este processo é o primeiro passo para superar posturas que tentam ignorar esta realidade ou abordá-la sob perspectivas alheias à sua natureza e especificidade. (TOMAZZONI, 2004, p. 06)

O meme dança presente na televisão, que se define como unidade de transmissão, repetição ou aprendizagem, é propagado por esse meio de comunicação, presente no cotidiano de milhões de pessoas que se contaminam por um conjunto de memes, destacando-se sobretudo, o meme dança entretenimento. Dessa forma, criança, jovem ou adulto, indivíduo de qualquer faixa etária, aprende as danças através da imitação e da repetição do que vêem na televisão e através do convívio social.

Concordamos, portanto, com Tomazzoni (2004), quando este afirma que a dança vem participando da programação televisiva desde sua estréia, como já evidenciamos. Segundo ele, a dança esteve presente na televisão desde as ontológicas performances das chacretes, na *Buzina do Chacrinha*, às aberturas do *Fantástico*, nos programas de auditório, que promoviam personalidades da música, que também dançavam suas próprias músicas até em programas infantis, como o *Show da Xuxa*, entre tantos outros exemplos possíveis de serem citados. Observamos, ainda, a dança sendo popularizada pela televisão através da exibição de filmes hollywoodianos³¹ que colocam a dança em destaque, como *Dirty Dancing* (1987), *Flash Dance* (1983), *Footloose* (1984), etc. Além destes, destacam-se os videoclipes exibidos

³¹ Esses filmes coincidiram com um período no qual havia uma forte comercialização de vídeos de ginástica por celebridades e a apropriação das vestimentas de dança e de ginástica, que virou tendência na moda, marcando, assim, a proliferação de aulas de dança e de aulas de aeróbica na década de 1980 (DODDS, 2004). Observa-se, inclusive, a influência do forte movimento da ginástica aeróbica na década de 80 desde o início do programa de auditório *Domingão do Faustão*, que foi ao ar pela primeira vez em 26 de março de 1986. O programa contava com a participação de um grupo de dançarinas, que naquela época, chamava-se *Academia do Faustão*. Ou seja, uma clara referência à moda que caracterizou a década de 1980. Atualmente, o grupo de dançarinas chama-se *Balé do Faustão*.

pela televisão, cujo marco inicial remonta à década de 1980, principalmente, a partir da exibição dos videoclipes de Michael Jackson, que começaram a lançar moda nas pistas de dança.

De todo modo, a programação atual de videoclipes e de programas de auditório confere ao ambiente televisivo um lugar privilegiado na construção simbólica da experiência dançante, segundo o ponto de vista de Tomazzoni. Assim, ressaltamos:

A televisão mobiliza grandes audiências no país e dá visibilidade a estas danças. [...] Mas a mudança que a dança na televisão traz não se restringe a este aspecto de publicização. A forma com que a televisão estabelece esta relação entre a dança veiculada e o público passa a se dar sob novos estatutos de vínculos, percepções e apelos. Primeiro é preciso compreender que a dança na televisão tem uma estrutura coreográfica de dupla natureza, que se vale de uma outra ordem simbólica instaurada pelas possibilidades tecnológicas. A dança na televisão opera num específico regime simbólico. Da lambada ao forró, a dança que ganha visibilidade na televisão mobiliza e encanta não apenas pela fascinação dos movimentos, mas também pelas possibilidades estéticas de enquadramento, de movimentos de câmera, da fragmentação e aceleração propiciadas pela edição e de efeitos computadorizados, que inclui até mesmo a alteração das cores das imagens, seja pela saturação ou “desbotamento” das cores. A dança midiaticizada na televisão, portanto, opera com mudanças temporais, espaciais, sensoriais, cognitivas. (TOMAZZONI, 2004, p. 08)

Sabemos que a dança é comumente entendida como sinônimo de coreografia. Para muitos, dança é coreografia e é reconhecida pela sua organização, ordenada pela simples somatória de passos (FAZENDA, 2007; LEPECKI, 2006). No entanto, nosso pressuposto parte de um entendimento de coreografia distinto e menos restritivo, tal qual apontado por Guerreiro. Para esta pesquisadora de dança, coreografias são:

Configurações espaço-temporais previamente estabelecidas, prescritas aos seus executantes na forma de “roteiros”, com claros acordos sobre encadeamento motores e desenvolvimento da composição. Nessas obras os artistas seguem as escolhas pré-estabelecidas, tentando manter ao máximo de fidelidade às restrições definidas. Os arranjos são ensaiados e vão à cena quando execução alcança a maior precisão possível em relação a seus focos e objetivos. Durante a apresentação da dança, o engajamento dos artistas em cena consiste em manter a fidelidade aos propósitos pré-estabelecidos. (GUERREIRO, 2008, p. 15)

Guerreiro ressalta que o modo de entender dança como coreografia não é o único e que há diversas maneiras de compor coreografias, que diferem entre si. O meme dança presente na televisão é um modo específico de composição em dança cujo propósito está relacionado à lógica organizativa do ambiente televisivo, que é o entretenimento. A televisão, mais especificamente, os programas de auditório apresentam padrões habitualmente associados ao que se convencionou chamar de dança, ou seja, ideias de dança apenas como a junção de um conjunto de passos subordinados à música. Para estas ideias, o ambiente televisivo é extremamente fértil e propício à propagação, conferindo-lhes uma imensa aceitação. Ressalte-se, ainda, a ideia de dança como uma especialidade basicamente feminina, visto que atualmente não há a presença de homens dançando em nenhum programa de auditório da televisão aberta. Conforme explica Bittencourt, “se a ideia de um corpo universal, ou de uma técnica de dança universal permanecem ainda nos dias atuais é porque sua difusão é extremamente aceitável e fecunda” (2007, p. 90).

O conceito de dança adotado para refletir sobre a dança em seus diversos propósitos e contextos de ocorrência é consoante ao qual a pesquisadora portuguesa Maria José Fazenda define em seu livro *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações*. A pesquisadora explica que “o material essencial da dança é o movimento no tempo e no espaço. O movimento é realizado de acordo com determinadas convenções definidas e reconhecidas por um grupo” (2007, p. 47). Fazenda ainda acrescenta que tal conceito trata a dança como uma arte corporal por excelência, uma arte performativa, ou seja, uma forma expressiva cuja existência depende da presença e da ação humana.

A teoria dos memes, desenvolvida por Dawkins, na qual as informações culturais são replicadas através de diferentes formas, as quais, como enfatizamos, incluem a televisão, parece estar em conexão com as reflexões de Bourdieu (1997), apresentadas em seu livro *Sobre a Televisão*. Bourdieu, no prólogo do livro, explica o motivo pelo qual optou expor o resumo de duas aulas por ele apresentadas na televisão: ir além do público comum de um curso universitário. Pretendia, por assim dizer, parasitar cérebros de um número maior de pessoas, pois, como afirma o autor, a televisão, através dos diferentes modelos e formatos, expõe ao perigo as esferas da produção cultural, da arte, da literatura, da filosofia, etc., imposto pela concorrência sem limites da mais ampla audiência.

Podemos pensar que toda vez que a televisão lança um vírus/meme, exista uma intenção deliberada de parasitar mentes, e que toda a vez que a televisão aciona um meme, seja uma música, moda, penteado, jargões, ideia, frases ou dança, ela busca replicar esse meme,

fazendo-se valer do seu poder de contaminar mentes. Portanto, como demonstra Bourdieu, há um conjunto de mecanismos que fazem com que a televisão exerça uma forma perniciosa de violência simbólica, pois “a violência simbólica é uma violência que se exerce com a cumplicidade tácita dos que a sofrem e também, com frequência, dos que a exercem, na medida em que uns e outros são inconscientes de sofrê-la” (1997, p. 22). A violência simbólica exerce-se nas relações sociais e, particularmente, nas relações de comunicação pela mídia. Uma parte da ação simbólica da televisão no terreno das informações caracteriza-se em atrair a atenção para acontecimentos que, na sua maioria, interessam a todos, o que, aqui, com base nos estudos de Bourdieu, decidimos chamar de *omnibus* ou, simplesmente, *ônibus*³².

Bourdieu caracteriza a televisão como um veículo de comunicação de massa por excelência, constituindo-se num fenômeno jamais visto, por sua amplitude e seu peso absolutamente extraordinário. Por seu poder de difusão, a televisão levanta para o universo cultural “um problema absolutamente terrível”, inteiramente inédito. O filósofo exemplifica em suas colocações que a televisão pode reunir no horário do jornal das vinte horas mais pessoas do que todos os jornais franceses diurnos e noturnos juntos. Podemos estender este fato aos programas de auditório, que compreende quase a totalidade da programação das emissoras aos sábados e domingos que oferece entretenimento e informação para um número demasiado amplo de pessoas. A programação básica de um final de semana é constituída por, no mínimo, seis programas de auditório³³ nos quais a dança está inserida. Aos sábados, são exibidos os programas: *Caldeirão do Huck*, da Rede Globo, *O Melhor do Brasil*, da Rede Record, e o *Programa Raul Gil*, da Rede Bandeirantes. Aos domingos, são exibidos os programas: *O Programa do Silvio Santos e Domingo Legal*, ambos do SBT, e *Domingão do Faustão*, da Rede Globo. Neste contexto, o meme dança entretenimento replica-se pela imagem televisiva, que “abrange um conjunto muito amplo de eventos audiovisuais que têm em comum apenas o fato de a imagem e o som serem constituídos eletronicamente e transmitidos de um local (emissor) a outro (receptor) também por via eletrônica” (MACHADO, 2002, p. 70).

As *informações-ônibus* fornecidas por esses programas, ou seja, as informações homogeneizadas, permitem perceber os efeitos políticos e culturais de tal mecanismo³⁴. Quanto mais um órgão de imprensa, um meio de comunicação ou um programa pretender atingir um público extenso, estendendo sua difusão, mais irá em direção a um *assunto-ônibus*,

³² Este conceito foi abordado no segundo capítulo e será melhor detalhado no decorrer do texto.

³³ Importa ressaltar, mais uma vez, que esta dissertação abrange apenas os programas do canal aberto.

³⁴ Para mais informações, ver Bourdieu (1997, p. 62-69), sub-capítulo *Uma Força de Banalização*.

que não levanta problemas. Desse modo, o objeto é construído conforme as categorias de percepção do receptor. Em resumo, são informações que convém a todos, que confirmam coisas já conhecidas e, principalmente, que deixam ileso a estrutura mental daqueles que assistem televisão, não somente pela lógica da concorrência, mas, sobretudo, pela televisão estar perfeitamente ajustada às estruturas mentais do telespectador.

Os perigos políticos inerentes ao uso habitual da televisão têm por causa determinante o poder que a imagem produz o efeito do real. Explica Bourdieu que “ela pode fazer ver e fazer crer no que faz ver” (1997, p. 28). Essa faculdade de evocação tem efeitos de mobilização (ou desmobilização) fazendo existir ideias ou representações e grupos³⁵. As implicações política, ética e social são capazes de desencadear os mais variados sentimentos. A televisão torna-se um instrumento de criação da realidade e o árbitro do ingresso à existência social e política.

Além das intervenções políticas e, em última instância, da pressão econômica exercida como um modo de censura invisível sobre a televisão, o tempo na televisão também tem conseqüências. Os minutos, tão preciosos na televisão, não raro, são usados para veicular informações fúteis, as quais, por sua vez, são importantes no sentido de ocultarem valiosas informações. Deste modo, as possibilidades de o cidadão adquirir informações relevantes são afastadas. Bourdieu insiste neste ponto e esclarece:

Há uma proporção muito importante de pessoas que não lêem nenhum jornal; que estão devotadas de corpo e alma à televisão como fonte única de informações. A televisão tem uma espécie de monopólio de fato sobre a **formação das cabeças** (grifo nosso) de uma parcela muito importante da população. (BOURDIEU, 1997, p. 23)

Há autores que sustentam a hipótese de que as emissoras de comunicação prestam-se não exatamente como um veículo de comunicação. Eugênio Bucci³⁶, por exemplo, aponta as emissoras “como um lugar, um topos nuclear em que a sociedade brasileira elabora seus conceitos e equaciona seus dissensos” (apud FANTINATTI, 2008, p. 05). Sob o aspecto da informação, a televisão paradoxalmente oculta mostrando, isto é:

³⁵ Para uma leitura mais crítica das implicações dos perigos políticos inerentes a televisão, ver Bourdieu (1997).

³⁶ Eugênio Bucci é professor livre docente da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). É doutor em Ciências da Comunicação pela USP, graduado em direito e jornalismo pela mesma instituição.

Mostrando uma coisa diferente do que seria preciso mostrar caso se fizesse o que supostamente se faz, isto é, informar; ou ainda mostrando o que é preciso mostrar, mas de tal maneira que não é o mostrado que se torna insignificante, ou construindo-o de tal maneira que adquire um sentido que não corresponde absolutamente à realidade. (BOURDIEU, 1997, p. 26)

No Brasil, a televisão ocupa um espaço no cotidiano do cidadão comum incrível, passando a cumprir funções que transpõem muito aquelas que lhe são devidas. As emissões televisivas não são o real, são produções discursivas, nas quais o mundo das imagens é dominado pelas palavras. Na imagem televisiva, nada é sem a legenda; diz o que é preciso ler e fazer ver qualquer coisa. “Nomear, como se sabe, é fazer ver, é criar, levar a existência” (BOURDIEU, 1997, p. 26).

A busca pelo extraordinário, pelo sensacional e pelo espetacular põe em imagens televisivas acontecimentos exagerados na importância e na gravidade. Essa busca impõe aos profissionais da televisão a perseguição do furo e da exclusividade e os dispõe a se copiarem mutuamente, a competirem entre si e a tentarem fazer algo novo. Resultado disso é a quantidade de coisas semelhantes vistas na televisão, realizadas com o intuito de eliminar os concorrentes. A busca da exclusividade, que em outros campos produziria a singularidade, resulta, no campo televisivo, na uniformização e banalização. (BOURDIEU, 1997). Atualmente, já está constatado que são necessárias imagens espetaculares para uma coisa entrar na agenda³⁷ nacional. “Pode-se dizer sem o menor risco de exagero, que as coisas só acontecem de verdade no Brasil quando acontecem na TV.” (BUCCI apud FANTINATTI, 2004, p. 228).

Neste contexto, notamos que a busca pela audiência nos programas de auditório e de variedades na televisão se deu a partir de 2005, com apresentações de quadros de competição de dança de salão. O primeiro quadro foi a *Dança dos Famosos* (2006, 2006, 2007, 2008 e 2009), veiculado no *Domingão do Faustão*, além da *Dança no Gelo* (2006 e 2007). Diante do sucesso desses programas e, conseqüentemente, dos bons índices de audiência, a TV Record inseriu o matutino *Reality Dance* (2007) no *Programa Hoje em Dia* e, ainda, os dominicais *Dançando em Hollywood* (2007) e *Dançando sobre Patins* (2007) no programa *Tudo é Possível*. Nesta lista dos que fazem a mesma coisa, o SBT lançou o programa *Bailando por um Sonho* (2007), aos sábados e com reprise aos domingos, cedendo lugar para o *I Campeonato Brasileiro de Dança* (2007). Diante do quadro que aqui se esboça, parece ser

³⁷ Segundo o filósofo Pierre Bourdieu (1997), *agenda* significa aquilo que é necessário falar, a pauta nos editoriais, os problemas importantes.

possível dizer, então, que há uma repetição da mesma configuração na incessante busca pela audiência.

No quadro *Dança dos Famosos*, inserido no decorrer do programa *Domingão do Faustão*, a dança executada é a dança de salão, definida como um conjunto de danças realizadas em pares, nas quais o homem conduz a dama. Neste quadro, os casais, em alguns minutos, dançam ao ritmo da música, sendo este um dos quesitos principais para se obter uma boa nota do júri. Nesses minutos, cada casal faz evoluções no espaço com o objetivo de conquistar o júri e o telespectador, realizando movimentos comumente entendidos como movimentos de dança (passos codificados), com belas evoluções, virtuosismo e espetacularidade. Os movimentos das apresentações diferem-se substancialmente dos movimentos do cotidiano ao exibir movimentos totalmente coreografados, com giros, elevações e saltos, exibidos com força, elasticidade, boa forma e emoção. Desse modo, identificamos tais ideias como memes de dança de competição.

Um dos pontos mais importantes, tal como proposto por Bourdieu (1997), é a questão da audiência. O índice de audiência, segundo o autor, é a medida da taxa de audiência de que se favorecem as diferentes emissoras de televisão. Medida por instrumentos que permitem verificar esse índice regularmente, as emissoras conhecem precisamente aquilo que passa e aquilo que não passa na tela da televisão. Atualmente, o meme índice está pulando de cabeça em cabeça e o que se vê em toda parte é o pensamento em torno do sucesso comercial. O mercado é visto, tal qual aponta Bourdieu, como instância legítima de legitimação. Assim, é através do índice de audiência que a lógica comercial se impõe às produções culturais. Historicamente, as produções culturais consideradas as produções mais nobres da humanidade, como a matemática, a poesia, a literatura e a filosofia, foram criadas na contramão da lógica do mercado e do índice de audiência, como podemos ler em Bourdieu:

Ver reintroduzir-se essa mentalidade-índice-de-audiência até entre os editores de vanguarda, até nas instituições científicas, que se põem a fazer marketing, é muito preocupante porque isso pode colocar em questão as condições mesmas da produção de obras que podem parecer esotéricas, porque não vão ao encontro das expectativas de seu público, mas que, com o tempo, são capazes de criar o seu público. (BOURDIEU, 1997, p. 38)

O índice de audiência exerce sobre a televisão um efeito que se revela na pressão da urgência. Essa pressão caracteriza-se pela concorrência entre as emissoras. Isto porque “há objetos que são impostos aos telespectadores porque se impõem aos produtores; e se impõem

aos produtores porque são impostos pela concorrência com outros produtores” (BOURDIEU, 1997, p. 39). Trata-se de um tipo de pressão cruzada exercida uns sobre os outros, que gera um conjunto de conseqüências que se reverte por escolhas, por ausências e presenças.

No âmbito dessa discussão da urgência, o autor declara que o ambiente televisivo não é muito favorável à expressão do pensamento. Na televisão, há um elo negativo entre a urgência e o pensamento. Na urgência, não se pode pensar. O autor se pergunta, então, como os profissionais da televisão, jornalistas, apresentadores, *habitués* da mídia e pensadores são capazes de pensar com velocidade e responder a essas condições particulares. A resposta, segundo o autor, é que esses profissionais pensam por *ideias feitas*, ou seja, ideias aceitas por todos, banais e comuns.

São também ideias que, quando as aceitamos, já estão aceitas, de sorte que o problema da recepção não se coloca. [...] o problema maior da comunicação é de saber se as condições de recepção são preenchidas; aquele que escuta tem o código para decodificar o que estou dizendo? Quando emitimos uma “ideia feita” é como se isso estivesse dado; o problema está resolvido. A comunicação é instantânea porque, em certo sentido, ela não existe. Ou é apenas aparente. A troca de lugares-comuns é uma comunicação sem outro conteúdo senão o fato mesmo da comunicação. Os “lugares-comuns” que desempenham um papel enorme na conversação cotidiana têm a virtude de que todo mundo pode admiti-los e admiti-los instantaneamente: por sua banalidade, são comuns ao emissor e ao receptor. (BOURDIEU, 1997, p. 41)

Como parte da submissão à urgência, a televisão propõe um *fast-food* cultural, pré-digerido e pré-pensado. De acordo com Bourdieu (1997), o pensamento, ao contrário, é subversivo, sobretudo, por desmontar essas ideias e, por conseguinte, demonstrá-las. Para o autor, esse desdobrar do pensamento está positivamente relacionado ao tempo.

A televisão é um instrumento pouco autônomo, porque há restrições operando nas relações sociais entre seus profissionais, entre a concorrência implacável, etc. Na década de 60, quando a televisão surgiu como um novo fenômeno foi difícil prever dois aspectos importantes. Primeiro, a televisão foi capaz de transformar os que a produzem, como os jornalistas, por exemplo, e, de maneira geral, o conjunto das produções culturais. Por último, e o mais importante, a extensão excepcional da influência da televisão sobre as atividades de produção cultural, estendendo-se, também, à produção científica e à produção artística.

Atualmente, a televisão levou ao extremo uma contradição que preocupa as esferas da produção cultural. É uma contradição entre as condições econômicas e sociais nas quais é

necessário estar inserido para produzir determinada obra, autônoma às pressões comerciais. Acerca desse aspecto, Bourdieu relata o seguinte:

Quero falar da contradição entre as condições econômicas e sociais nas quais é preciso estar inserido para poder produzir certo tipo de obras (citei o exemplo da matemática porque é o mais evidente, a filosofia, a sociologia etc.) obras que são chamadas “puras” (é uma palavra ridícula), digamos, autônomas com relação às pressões comerciais etc., e, por outro lado, as condições sociais de transmissão dos produtos obtidos nessas condições; contradição entre as condições nas quais é preciso estar para poder fazer matemática de vanguarda, poesia de vanguarda etc., e as condições nas quais é preciso estar para poder transmitir essas coisas a todo mundo. A televisão leva ao extremo essa contradição na medida em que sofre mais que todos os outros universos de produção cultural a pressão do comércio, por intermédio do índice de audiência. (BOURDIEU, 1997, p. 52)

Para Bourdieu, a consequência mais difícil de compreender o aumento do peso relativo da televisão no espaço dos veículos de comunicação e do peso da pressão comercial sobre a televisão que se tornou hegemônica é “a passagem de uma política de ação cultural pela televisão a uma espécie de demagogia espontaneísta” (1997, p. 68). A televisão, da década de 50, pretendia-se cultural e, de certo modo, servia de seu monopólio para determinar a todos os produtos com pretensão cultural, como documentários, adaptações de obras clássicas, entre outros, a fim de formar os gostos do grande público. Já a televisão atual dispõe-se a explorar e a lisonjear este gosto para atingir o mais alto índice de audiência, oferecendo aos telespectadores uma programação cujo modelo é o *talk show*, programas de entrevista, de variedades, de auditório, experiências de vida, etc.

Alguns tipos de produtos televisivos, como jogos e quadros de competição, como citados por Bourdieu (1997), são uma forma de satisfazer um tipo de exibicionismo e de voyeurismo. Ivana Fachine (2003) expõe que os *games shows* são um tipo de programação que apela cada vez mais para um modo de discurso, permitindo que a televisão fale de si mesma e do contato que ela estabelece com o público. Ainda ressalta Bourdieu (1997) que um instante de visibilidade na tela da televisão tornou-se, hoje, um lugar de exibição narcísica.

A característica mais evidente na programação televisiva contemporânea, segundo Fachine (2003), é provavelmente a auto-referencialidade, que se explicita, por exemplo, ao revelar os bastidores e exibir o *making of* dos programas e dos quadros. Bourdieu, por sua vez, explica:

Com efeito, tenho a impressão de que, ao aceitar participar sem se preocupar em saber se poderá dizer alguma coisa, revela-se muito claramente que não está ali para dizer alguma coisa, mas por razões bem outras, sobretudo para se fazer ver e ser visto. (BOURDIEU, 1997, p. 16).

Tomamos novamente, como exemplo, o caso do quadro *Dança dos Famosos* e *Dança no Gelo*, que foram exibidos pelo programa *Domingão do Faustão*. O elenco da TV Globo tem obrigação contratual de participar do programa para enfrentar diversos desafios. Nesses quadros, os atores desenvolvem suas habilidades ao longo da semana, tanto em dança de salão, quanto em patinação no gelo, até estarem prontos para participarem da apresentação no palco do programa (FANTINATTI, 2008). Antes da apresentação, é revelado o que ocorre tanto nos bastidores, como nas aulas e ensaios durante a semana, mostrando os erros, quedas, acertos, sentimentos de superação e de força, etc. Esses competidores são julgados por dois tipos de júri: o artístico e o técnico. O primeiro é composto por atores, jornalistas, modelos, atletas ou indivíduos que não têm outro interesse senão aparecer no vídeo, freqüentemente, o máximo que puderem, assegurando, assim, mais convites para continuar em cena. O segundo tipo de júri, técnico, é composto por pensadores e profissionais da área da dança, enfatizando-se, aqui, que estes estão a mercê de uma formidável censura, ligada, sobretudo, à limitação do tempo, impondo restrição ao discurso tido como qualificado. Não há de se estranhar, então, que o discurso destas figuras, leigas ou não, caracterizem-se em *assunto-ônibus*, que, autorizados e legitimados pela televisão, só reforçam ideias baseadas no senso-comum, além de banalizarem ainda mais a ideia de dança como apenas algo bonito de se ver.

Para concluir esse capítulo, reiteramos que os autores Pierre Bourdieu e Richard Dawkins são cruciais para pensar a televisão como um veículo estabilizador da ideia de dança como entretenimento. O primeiro, por caracterizar a televisão como uma estrutura de dominação, cujos mecanismos anônimos e invisíveis a fazem exercer uma forma perniciososa de violência simbólica que ocorre inter e intra sociedades e culturas. O segundo, por permitir explicar, através da teoria da transmissão das informações culturais, como a televisão propaga memes, permitindo, inclusive, conferir à televisão a capacidade de impor modelos e, por conseguinte, de ser um veículo (e veículo de veículo) de propagação de memes, tal qual é o caso do meme dança entretenimento, em foco nesta pesquisa.

4 ANÁLISE DE CONFIGURAÇÃO DA DANÇA NO AMBIENTE TELEVISIVO

*Domingo eu quero ver o domingo passar,
domingo eu quero ver o domingo acabar
até o próximo, até o próximo,
até o próximo domingo*³⁸.

Toni Belloto e Sérgio Britto/Titãs

Neste capítulo, analisaremos como a dança se configura nos programas de auditório da televisão brasileira. O objetivo é demonstrar que tal configuração promove uma informação cultural de dança como entretenimento que vem sendo replicada por anos subseqüentes. O *corpus* de observação e análise são as gravações em vídeo dos programas dominicais *Programa Sílvio Santos* e *Domingão do Faustão*. O primeiro, gravado no dia dez de maio de 2009, e o segundo, no dia dezessete deste mesmo ano. Esses programas constituem a programação básica de final de semana, recebida em Leopoldina, Minas Gerais, Brasil. Em seguida, demonstraremos os aspectos preponderantes da lógica organizativa da dança nesses programas, abordando o objeto sob a ótica da teoria dos memes, que se preocupa com a replicação das informações culturais.

O vídeo é uma ferramenta imprescindível para a análise do programa televisivo e, segundo Machado e Vélez, em *Questões Metodológicas relacionadas com a Análise de Televisão*, graças às gravações, “pode-se trabalhar longamente com o programa, revê-lo quantas vezes for preciso, parar a imagem, congelá-la, exibi-la em velocidades diferentes, separar um fragmento, compará-lo com outros do mesmo ou de outros programas” (2007, p. 10), etc. Assim sendo, a metodologia adotada propõe descrever e analisar as imagens da dança nos referidos programas a partir das gravações em vídeo, levando em consideração dois aspectos, os quais, por sua vez, subdividem-se em outros diversos. O primeiro aspecto refere-se à materialidade da dança, ou seja, os movimentos empregados, as principais ações realizadas e a exploração do espaço. O segundo aspecto diz respeito aos recursos televisuais, como os movimentos de câmera, a edição, além de outros elementos do espetáculo que se

³⁸ Trecho da letra da música *Domingo*.

relacionam com o movimento, que são os elementos sonoros e plásticos, como música, cenário (palco e platéia) e figurino.

Podemos definir especificamente os ambientes dos programas de auditórios escolhidos para analisar a dança na televisão como um ambiente cenográfico composto por palco e platéia, que permite a interação do apresentador com o público presente na gravação. De modo geral, o público mantém sempre um ambiente alegre, participando dos jogos, das brincadeiras e das entrevistas, tanto na platéia, quanto no palco. Porém, em alguns momentos, o público é apenas um elemento contemplativo à gravação.

A sucessão de quadros de música, de entrevistas, de jogos e de danças faz deste gênero um agregador³⁹ de vários formatos. Há encenações, curtas reportagens, concursos e competições, debates e videoclipes, que, no conjunto, dão dinâmica à produção. Em meio ao hibridismo da linguagem televisiva, a mais apropriada classificação para o gênero é dada pelas próprias emissoras aos programas. Assim, cada emissora classifica os programas de auditório dentro da sua grade de programação, como programa de variedades, de shows, de entretenimento, ou ainda, atribuindo uma dupla classificação, como auditório e variedades, como é o caso do programa *Domingão do Faustão*⁴⁰.

De todo modo, um gênero é, antes de tudo, uma estratégia de comunicação. São categorias discursivas e culturais que se manifestam sob várias formas. A redução dos gêneros à receita de fabricação ou à etiqueta de classificação detém um valor. Assim, um determinado gênero indica seguramente um percurso já testado e sobre o qual se fazem variações, significando, portanto, uma questão de mercado (DUARTE, 2006).

Do ponto de vista metodológico, ainda utilizamos o jornal *O Globo*⁴¹ como fonte para obtenção dos horários dos programas. Ao estabelecer os programas de auditório como objeto a ser analisado, decidimos não considerar os intervalos comerciais e o não aprofundamento das descrições de todos os quadros dos programas, a não ser que neles mesmos existam referências que agreguem sentido específico ao que nos propomos analisar.

³⁹ Yvana Fechine (2001), jornalista e professora da Universidade Católica de Pernambuco, em *Gêneros Televisuais: As Dinâmicas dos Formatos*, aponta que a característica principal da mídia televisiva é a capacidade de absorver formatos de outras mídias, como o rádio e cinema e, mais recentemente, a internet. Estas apropriações vêm recentemente ganhando mais espaço nos programas de auditório com o aumento do número de quadros, nos quais os telespectadores enviam vídeos pela internet através do site dos programas para serem transmitidos pela televisão.

⁴⁰ Estas informações foram retiradas dos sites oficiais das emissoras.

⁴¹ Este jornal é o único em nível nacional vendido nas bancas de jornais de Leopoldina, região da Zona da Mata mineira.

A seguir, definiremos o modelo de ficha técnica que utilizamos nesta pesquisa, e posteriormente, conduziremos a análise descritiva propriamente dita.

Modelo de ficha técnica

- Emissora:
- Síntese do programa:
- Início:
- Programa anterior:
- Programa Posterior:
- Gênero:
- Apresentador:

4.1 Análise descritiva do *Programa Silvio Santos*

Ficha técnica

- Emissora: SBT
- Síntese do programa: programa de variedades com quadros musicais, jogos e brincadeiras com o auditório.
- Início: 14h
- Programa anterior: 13h 15m – Roda a Roda
- Programa Posterior: 18h 30m – Domingo Legal
- Gênero: Variedades
- Apresentador: Silvio Santos

O programa inicia com a imagem das bailarinas dispostas no lado esquerdo do vídeo, enquadradas em *plongée*, ou seja, em um enquadramento no qual o ângulo da filmagem é de cima para baixo. Ocorrem, então, cortes simultâneos de cenas em que aparecem as imagens das bailarinas, do apresentador e da platéia, em um jogo de edição ágil e dinâmico, muito característico dos programas televisivos. Simultaneamente, ouve-se a música *Ritmo de Festa*, que é cantada por todos, sorrindo, como descrita abaixo.

Parte 01	Ritmo de festa que balança o coração Festa divertida, colorida de emoção É dia de alegria, então sorria e vem pra cá A festa continua a casa é sua pode entrar	(verso A) (verso B) (verso C) (verso D)
Parte 02	Hey, Hey, Hey, Hey	(verso E)
Parte 03	Ritmo é ritmo de festa (3 vezes)	(verso F)

O apresentador está posicionado em um corredor formado entre a platéia, que é dividida em lado direito e lado esquerdo. A câmera desloca-se para frente em um movimento aéreo, como se sobrevoasse o cenário, capturando as imagens de cima para baixo, focalizando o grupo de bailarinas do lado direito do vídeo. Em seguida, em um plano geral, a câmera focaliza todo o palco, que apresenta um formato de um picadeiro. Visualiza-se um grande televisor no fundo, ao centro, e outros três televisores menores de cada lado, nos quais são exibidas várias imagens. O corpo de baile é formado por quatorze bailarinas, dispostas em dois grupos de sete, cada grupo sobre uma plataforma lateral, dividida em dois degraus, configurando um formato semicircular. No degrau superior de cada plataforma, estão posicionadas quatro bailarinas e, na parte inferior, três. O fundo da plataforma é constituído de tons pastéis, nas cores rosa, azul e amarelo. As bailarinas olham sempre em direção à câmera, sorrindo.

A platéia é formada em sua totalidade por mulheres, que ficam sentadas em cadeiras brancas, dispostas do lado direito e do lado esquerdo do corredor central. A composição do cenário, palco e platéia, apresenta uma forma simétrica. Para focalizar a platéia, em um plano geral, percebemos que a câmera utiliza uma tomada mais aberta, feita de cima para baixo.

No momento da grande festa de abertura do programa, todos cantam o verso *Hey, Hey, Hey*, da música citada acima, e tanto o corpo de baile quanto o apresentador e a platéia elevam

os braços alternadamente, pela frente do corpo, até próximo à altura da cabeça, acompanhando a música. As imagens indicam tratar-se de uma platéia provavelmente bem ensaiada. Devido aos cortes rápidos, aos movimentos de câmera e à edição, não foi possível apreender claramente os passos empregados na coreografia, principalmente, porque, na maior parte das vezes, o vídeo não mostra o início do movimento, nem os passos subseqüentes. A não apreensão dos passos de dança ainda se deu em função de outro agravante, o enquadramento das bailarinas em *close*. A câmera capta o rosto das bailarinas e, em plano médio ou plano americano, capta os movimentos da cintura para cima, independentemente do tipo de movimento que elas executam. Deste modo, perde-se a visualização total dos movimentos na maior parte do tempo.

Percebemos que as seqüências coreográficas são muito curtas e o tempo é quase sempre rápido. Os movimentos empregados na coreografia são subordinados à música. Para melhor compreensão, dividimos a música em três partes, conforme indicado acima. As pequenas células coreográficas que constituem a coreografia também podem ser divididas em três partes. Assim, todas às vezes que a segunda parte da música (parte 2) é tocada, por exemplo, as meninas dançam a mesma seqüência. Do mesmo modo, repete-se a mesma seqüência correspondente a cada parte da música todas as vezes que ela é tocada. Por isso, chamaremos a seqüência coreográfica referente à segunda parte da música de *Coreografia A*, pois iremos nos referir a ela algumas vezes no decorrer desta análise.

Na primeira parte da música (parte 1), os braços e as pernas são as partes do corpo mais ativas nos movimentos. As bailarinas elevam os braços simultaneamente pela frente do corpo até acima da cabeça, com os cotovelos levemente flexionados, fazendo pequenos círculos com o antebraço, marcando, ao mesmo tempo, o ritmo da música com batidas alternadas dos pés no chão, elevando os joelhos, com flexão de quadril. Ora o corpo está ligeiramente voltado para a direita, ora para a esquerda. Em seguida, as bailarinas lançam ambos os braços, simultaneamente, para frente e para trás, realizando movimentos pendulares, percorrendo um trajeto direto no espaço, com o tempo firme⁴². Nos versos C e D da primeira parte da música,

⁴² Rudolf Laban (1978) definiu quatro elementos qualitativos constitutivos do movimento do corpo: peso, tempo, espaço e fluência, e cada um deles pode ser distinguido em duas dimensões opostas. Assim, o peso pode ser firme ou leve; o tempo, lento ou rápido; o espaço, direto ou flexível; e a fluência, livre ou controlada. Segundo Laban, a combinação destes elementos confere texturas ao movimento, sendo que estas combinações se apresentam de formas variadas.

as bailarinas fazem um gesto⁴³ com as mãos e os dedos, como se estivessem chamando o público para participar da grande festa. Inicialmente, os braços permanecem estendidos à frente do corpo, no nível médio⁴⁴, e, em seguida, esse gesto é ampliado, agregando-se flexão de cotovelos, levando as mãos próximas do tronco, à altura dos ombros. Todas as bailarinas movem-se todo o tempo no mesmo ritmo, em uníssono. Na maior parte das vezes, a câmera enquadra as bailarinas em plano americano.

Na segunda parte da música, bailarinas, apresentador e platéia dançam ao mesmo tempo, elevando os braços alternadamente, pela frente do corpo, acima da cabeça. Os movimentos das pernas e dos braços das bailarinas continuam predominantes. O tronco, na maioria das vezes, tem a função de dar apoio para a realização dos movimentos dos braços e das pernas. A cabeça movimenta-se de forma a permitir que o cabelo seja lançado lateralmente de um lado para o outro, em torno do pescoço.

Já na última parte da música, percebemos, mesmo com os cortes rápidos e dinâmicos da edição, que as bailarinas realizam um giro em torno do próprio eixo com os braços elevados, no nível alto, e em seguida, fazem um pequeno deslocamento lateral para o lado direito e, depois, para o esquerdo, finalizando a seqüência com um movimento de quadril lançado à frente, em contraposição ao movimento dos braços, que são jogados simultaneamente para trás.

Em resumo, a *Coreografia A* é composta por movimentos variados dos membros inferiores e superiores, com predominância dos movimentos dos braços nos níveis médio e alto. Ainda é composta de giros em torno do próprio eixo, movimentos retilíneos e pequenos deslocamentos nos planos frontal e sagital.

O apresentador, posicionado no meio da platéia, declara que estão presentes no palco “moças bonitas”, “moças coloridas” e “moças sorridentes”, e que “há todas as cores”, referindo-se ao figurino das bailarinas. Repete-se, então, neste programa de auditório, o que vimos no primeiro capítulo acerca do teatro de revista, que, além da música vibrante, o visual colorido e mulheres bonitas eram presenças obrigatórias nas revistas. Silvio Santos também declara que há dançarinas loiras e morenas integrando o grupo. Em seguida, o apresentador

⁴³ Um gesto pode ser caracterizado como um movimento no qual não há transferência de peso, realizado no sentido de comunicar algo a alguém, como coçar a cabeça, abanar um braço, chamar alguém com as mãos e dedos.

⁴⁴ Segundo Fazenda (2007), o nível médio refere-se à meia altura do corpo, ao nível da cintura. Já o nível alto refere-se à altura das mãos, quando estas estão elevadas acima da cabeça. O nível baixo, por sua vez, refere-se à altura abaixo da cintura.

pede que as câmeras mostrem a platéia e, tal como fez com as bailarinas, declara que estão presentes no auditório “gente simpática”, “gente’ divertida” e “gente alegre”.

Quando as bailarinas são focalizadas, podemos notar que todas elas dançam cantando e sorrindo. O conjunto de bailarinas traja maiô colado ao corpo, com mangas compridas, decote no torso, golas e punhos branco e sandálias de salto cor da pele, deixando suas belas pernas à mostra e os cabelos, compridos, sempre soltos. Cada bailarina veste um maiô de uma cor específica. No degrau superior da plataforma, as bailarinas vestem maiôs roxo, azul, amarelo e vermelho. Já no degrau inferior, as bailarinas vestem maiôs lilás, verde e laranja. Esta disposição seqüencial de cores é traçada a partir da extremidade lateral da plataforma, convergindo para o centro do palco.

Silvio Santos permanece a maior parte do programa entre a platéia, promovendo jogos e brincadeiras, e distribuindo aviõezinhos feitos com notas de dinheiro. Algumas vezes, o apresentador sobe em cima de uma cadeira para jogar notas de dinheiro para a platéia. Todas as participantes do auditório, incluindo aquelas que irão participar dos jogos e dos concursos no palco, usam crachás, cada qual portando um crachá onde está escrito seu próprio nome. Desta maneira, é possível ao apresentador chamar cada participante pelo seu próprio nome, aparentando criar um laço de proximidade como cada uma delas, caracterizando alguma intimidade.

Com duração de pouco mais de quatro horas, o programa divide-se em quatro grandes blocos ou secções. Em todos os blocos, Sílvio Santos promove, com o público presente, brincadeiras, na platéia, e concursos e jogos, no palco. Basicamente, os blocos reúnem brincadeiras com a platéia e mostra de vídeos de pegadinhas, de cassetadas e de gincanas. Há, além de jogos, brincadeiras e concursos variados no palco, alguns momentos destinados à divulgação dos patrocinadores. Em síntese, todos os blocos apresentam os mesmos quadros, os quais não necessariamente ocorrem na mesma ordem.

De modo geral, observa-se que quando o apresentador está posicionado na platéia, as dançarinas não aparecem no vídeo. No entanto, quando o apresentador anuncia alguma atividade no palco, as dançarinas são vistas dispostas em pose, sendo que algumas permanecem com os pés paralelos e outras, com uma posição semelhante à terceira posição de pés⁴⁵ do balé, todas mantendo as mãos e os braços atrás do corpo.

⁴⁵ Na terceira posição dos pés no balé, o calcanhar de um pé toca a região central do arco longitudinal do outro pé, sendo que ambos os pés permanecem abduzidos, posicionados com a maior amplitude de movimento possível.

No final de cada bloco, antes do intervalo comercial, o apresentador aponta para o palco, pedindo às bailarinas que dancem. A câmera, então, movimenta-se em um *travelling*, deslocando-se pelo cenário, da esquerda para a direita do vídeo, e segue focalizando as bailarinas, uma a uma, até parar *em close* em uma única bailarina vestida de maiô lilás, que segura uma placa na qual está escrita a palavra comercial. A mesma coisa ocorre do outro lado do palco e o que se vê é que há uma outra bailarina que está igualmente vestida com maiô lilás e que também segura uma placa na qual se lê a mesma palavra comercial. Ouve-se, então, a terceira parte (parte 3) da música *Ritmo de Festa*, e, contrariando o esperado, as bailarinas executam outro passo de dança. Neste novo passo, as bailarinas lançam a perna direita para frente, em um movimento direto, como se chutassem o ar, voltando, posteriormente, a mesma perna para trás, realizando com um ligeiro saltinho (contratempo), antes de apoiar o pé no chão. Os braços movem-se em oposição ao movimento das pernas e, assim, do mesmo modo, repete-se a mesma ênfase nos movimentos das pernas e dos braços.

No primeiro bloco, acontece, ainda, um concurso de sócias no palco. Ao todo, participaram quatro pessoas e, durante as apresentações, quatro músicas diferentes foram tocadas. Não houve variação rítmica entre as músicas, sendo apenas a segunda música tocada mais lentamente. Na primeira música, o passo coreográfico executado pelas bailarinas teve ênfase no movimento de pernas lançadas para frente. Nas outras músicas, o passo permaneceu o mesmo, com pequenos deslocamentos laterais, realizados através de movimentos de abrir e de fechar as pernas. A diferença, agora, é que o tronco e ombros participam do movimento, fazendo uma ligeira ondulação com a coluna, em diagonal, para o mesmo lado da perna que abre para iniciar o deslocamento lateral. Percebemos que o foco, nesta parte, são as atrações no palco e, não, as bailarinas. O conjunto de bailarinas aparece somente quando a câmera focaliza do palco, percorrendo-o do centro para a lateral, ou, ainda, quando a câmera focaliza o palco, em um plano aberto. Quando nenhuma música é tocada, as bailarinas permanecem em pose.

Após o intervalo comercial, as bailarinas entram novamente em destaque. A câmera desloca-se num movimento aéreo para frente e captura a imagem de sete bailarinas do lado esquerdo do vídeo, havendo, na seqüência, um corte. Então, é focalizado o rosto de uma bailarina, em *close*, e, depois são enquadrados uma dupla e um trio, sucessivamente. As imagens indicam que o mesmo ocorre do outro lado do palco. Posteriormente, há um momento em que a câmera mostra as bailarinas posicionadas nos degraus, em um plano aberto, dando a ver que a seqüência coreográfica continua enfatizando os movimentos de

braços e de pernas. A seqüência da vinheta de abertura de bloco inicia-se com um passo de dança no qual o braço direito é lançado para frente e para trás, descrevendo uma trajetória de movimento angular, de forma firme e direta. As bailarinas giram em torno do próprio eixo e o braço direito, em um movimento indireto, circunda a cabeça, bem próximo ao seu próprio cabelo. As pernas movimentam-se num abre e fecha, com pequenos deslocamentos para o lado direito e para o lado esquerdo e, depois, para frente e para trás. Então, recomeça-se a mesma seqüência. A música tem um ritmo rápido e alegre.

Novamente, o apresentador refere-se às bailarinas como “moças bonitas” e “moças alegres”, ressaltando, também, o figurino colorido utilizado pelas bailarinas naquele dia. Observa-se, porém, que este é um dos poucos contatos diretos que o apresentador estabelece com as bailarinas. Já a relação entre o apresentador e as figuras femininas da platéia é bem mais estreita. O apresentador escolhe algumas mulheres da platéia, chamando-as pelo nome, convidando-as uma a uma para participarem de um jogo de perguntas referentes aos vídeos de pegadinhas, gincanas e cassetadas, que, ao que parece, são exibidos em monitores na platéia. Em vários momentos, Sílvio Santos convida as bailarinas e as participantes da platéia para aplaudir, cantar e sorrir. Tanto umas como as outras são chamadas pelo apresentador de “colegas de trabalho”. Porém, apenas as mulheres do auditório é que são chamadas pelo próprio nome, contrário ao que ocorre com as bailarinas, que não são nomeadas uma a uma pelo apresentador.

O segundo bloco começa com a vinheta de abertura, do mesmo modo que ocorre na primeira seção do programa. O apresentador repete as mesmas ações, distribuindo aviõezinhos feitos com notas de dinheiro, além de promover algumas brincadeiras com a platéia. O bloco termina focalizando o apresentador, que pede, novamente, às “bailarinas bonitas e coloridas” que dançam. A seqüência de tomadas de câmera é muito semelhante à da vinheta de fechamento do primeiro bloco. A câmera desloca-se do lado direito para o esquerdo do vídeo até focalizar uma bailarina. Porém, nesta segunda vinheta de fechamento, quem segura a placa na qual se lê comercial é uma bailarina vestida de maiô verde. Em seguida, com movimentos aéreos, a câmera captura imagens, em um plano geral, deslocando-se do centro para a outra lateral do palco, onde finalmente se vê uma outra bailarina, igualmente vestida de maiô verde, segurando também uma placa indicando comercial. A música é a mesma da vinheta de abertura, porém, as bailarinas, desta vez, executam apenas o passo em que lançam a perna direita para frente, com um movimento direto, como se

chutassem o ar, voltando, posteriormente, a perna direita para trás, finalizando com um ligeiro saltinho. Os braços movimentam-se em oposição ao movimento das pernas.

O terceiro bloco é muito semelhante ao primeiro bloco do programa. A música *Ritmo de Festa* é tocada e as bailarinas dançam a *Coreografia A*, caracterizando, assim, a vinheta de abertura. As imagens oscilam entre o plano geral, em *plongée* das bailarinas, o apresentador, o palco, sendo posteriormente enquadrada uma dupla de bailarinas. Depois, a câmera capta novamente a imagem do apresentador, o *close* de uma bailarina, enfoca o apresentador, seguindo-se mais outra dupla de bailarinas e, por fim, finaliza com a imagem da platéia. Tudo isso ocorre em aproximadamente cinquenta segundos. Nesta primeira parte deste bloco, todos cantam e dançam, inclusive o apresentador. Todos elevam os braços pela frente do corpo, alternadamente, à altura da cabeça. O desenrolar desse terceiro bloco ocorre da mesma forma que nos blocos anteriores. Novamente, o apresentador declara que o programa é alegre e variado, que é um programa para jovens, adultos e crianças, um programa para toda a família, com “moças bonitas” no palco e na platéia. Observa-se uma diferença entre este bloco e os outros dois blocos anteriores, que ocorre, especificamente, no quadro *Pergunta para a Maisa*. Percebe-se, neste quadro, a ausência das bailarinas no palco. Há um contraste muito grande em relação aos outros blocos e a impressão que se dá é que o palco fica extremamente vazio, dando a ver que a simples presença das bailarinas, de fato, compõe o cenário.

Em seguida, no quadro subsequente, o palco é visto no vídeo, em um plano geral. Percebe-se que no palco estão presentes quatro famílias que participarão de um jogo. Neste momento, todas as bailarinas encontram-se sentadas sobre os joelhos, todas em uma posição muito semelhante. As sete integrantes de cada grupo ficam sentadas no primeiro degrau, dispostas na seguinte ordem de cores: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul e lilás. O único movimento executado pelas bailarinas, neste quadro, são as palmas. As bailarinas apenas aparecem quando a câmera focaliza o centro do palco, em um plano geral. As bailarinas que estão posicionadas nas extremidades laterais da plataforma, quando vistas no vídeo, não aparecem na maior parte do tempo. Já no quadro posterior, que também acontece no palco, as bailarinas estão apenas presentes, em pé, e não dançam. Não dançam nem mesmo quando alguma música é tocada, notando-se, assim, que as únicas ações que as bailarinas realizam são observar a atração e bater palmas, assim como a platéia.

Posteriormente, ainda no terceiro bloco, o apresentador aponta para o palco, anunciando uma brincadeira musical. Os participantes são seis jovens cantores, três homens e três mulheres, que ouvem uma determinada música, a qual é subitamente interrompida, sendo

solicitado, então, que cada participante complete o verso da música interrompida. Se os jovens errarem, é dada a oportunidade de resposta a uma participante da platéia, a qual, caso acerte, é chamada ao palco para receber dinheiro.

Novamente, em um plano geral, de cima para baixo, a câmera capta a imagem das participantes e das bailarinas. As bailarinas de maiôs vermelho, laranja, amarelo e verde são freqüentemente visualizadas, devido as suas posições mais próximas ao fundo do palco. Somente quando a câmera enquadra a imagem do apresentador e de uma ou mais participantes da cintura para cima é que as bailarinas posicionadas na plataforma, mais próximas à extremidade central, podem ser visualizadas no vídeo.

Neste quadro são tocadas vinte e oito músicas diferentes. Porém, o ritmo das músicas não oscila significativamente, podendo ser classificadas de acordo com os ritmos rápido e lento. A partir das décima nona música, as bailarinas já não aparecem mais no vídeo. No entanto, de acordo com a dinâmica do programa, que se mantém sem alterações significativas, supomos que o corpo de baile continuasse no palco, dançando e compondo o ambiente cenográfico.

Devido à simplicidade das seqüências coreográficas, à repetição dos passos de dança executados e à pouca exploração espacial, foi possível descrever, com alguma propriedade, os passos coreográficos que aparecem nas imagens, como mostra o quadro abaixo.

Primeira música	Perna direita à frente, voltando a mesma para a posição inicial, pés paralelos. Em seguida, o mesmo movimento com a perna esquerda. Os braços se movem para frente e para trás, em um movimento direto e firme, repetidas vezes.
Segunda música	Perna direita para frente e para trás, cruzando-a, à frente, a linha média do corpo. Os braços movem-se ao lado do corpo, para frente e para trás, com os cotovelos semi-flexionados. <i>Observação:</i> este é um movimento semelhante ao que se dança no xote ou em baião, em festas sociais.
Terceira música	Deslocamento para o lado direito e para o lado esquerdo, com o corpo em perfil. Os braços são lançados acima da cabeça, alternadamente, como se socasse o espaço.
Quarta música	Braço direito é lançado para cima, realizando um movimento direto e leve, enquanto a perna direita move-se para frente. O braço esquerdo permanece no nível médio, indo ao encontro da perna direita, estendida à frente. Então, o braço esquerdo é lançado para cima, enquanto a perna esquerda move-se para frente, e o braço direito vai ao encontro da perna esquerda. Este passo é um movimento contralateral.
Quinta música	O movimento predominante é o das pernas, que se deslocam de um lado para o outro, acrescido de uma leve ondulação de tronco e de quadril para o mesmo lado de cada deslocamento. Os braços ficam relaxados ao lado do corpo.

Sexta música	Dois passos para o lado direito, com o corpo em perfil. Deslocamento para o lado direito, seguido de meia-volta para o lado direito em torno do próprio eixo, estendendo a perna esquerda para o lado do deslocamento. O mesmo ocorre para o lado esquerdo. <i>Observação:</i> Uma das participantes do quadro musical executa o mesmo passo das bailarinas.
Sétima música	Chute da perna direita à frente e retorno da mesma para trás, várias vezes. Quando a perna direita está à frente do corpo, o braço direito também se move para trás, no nível médio, semi-flexionado, em contraposição ao movimento da perna. Quando a mesma perna vai para trás, o braço esquerdo “soca” à frente, no nível médio.
Oitava música	Repete-se a mesma seqüência da primeira música.
Nova música	Perna direita cruza a linha média, pisa à frente do corpo e em seguida transfere o peso para a perna esquerda, atrás. Em seguida, abre perna direita e pisa ao lado, e transfere o peso para a perna esquerda. Repete-se o movimento várias vezes.
Décima música	A mesma seqüência da quinta música.
Décima primeira música	A mesma seqüência da sétima música.
Décima segunda música	Lança a perna direita para frente, com um movimento direto, como se chutassem o ar, voltando com a perna direita para trás com um ligeiro saltinho. <i>Observação:</i> é a mesma seqüência dançada nas vinhetas de fechamento e abertura de bloco.
	A mesma seqüência da terceira música.
Décima quarta música	A mesma seqüência da décima segunda música.
Décima quinta música	Apenas uma mão aparece na borda esquerdo do vídeo.
Décima sexta música	Samba.
Décima sétima música	A mesma seqüência da quinta música
Décima oitava música	As bailarinas não aparecem.

No quadro seguinte, o apresentador desloca-se até a platéia e anuncia outra atração no palco. Neste momento, as bailarinas aparecem sentadas, na mesma posição e na mesma ordem de cores, novamente. Terminado este quadro, Sílvio Santos retorna para a platéia, chama os patrocinadores e, logo depois, aponta para o palco dizendo às “moças bonitas” que dancem. As bailarinas, ao som da música *Ritmo de Festa*, realizam os mesmos passos de dança executados na vinheta de fechamento do segundo bloco e nas décima segunda e décima quarta músicas do quadro musical, anteriormente descrito. E, novamente, quem segura a “placa comercial” são as bailarinas que vestem maiô lilás.

Na vinheta de abertura do último bloco, a bailarina de maiô roxo, a primeira, vista da frente para o fundo do palco, posicionada no degrau superior da extremidade lateral da plataforma, é enquadrada pela câmera juntamente com as bailarinas de maiôs lilás e azul, sendo possível notar que ela não executou os movimentos da coreografia em sincronia com a música.

Neste último bloco, o apresentador declara que o programa é o mais animado da televisão e que é apropriado para o domingo, ressaltando, posteriormente, mais uma vez, a beleza das bailarinas. Então, Silvio Santos brinca e distribui dinheiro para a platéia e anuncia a última atração do programa, um jogo com uma cantora e um ator famosos. As bailarinas, novamente, aparecem sentadas. Na seqüência, o apresentador retorna para a platéia e, de lá, anuncia o próximo programa. As últimas cenas do *Programa Silvio Santos* mostram as bailarinas dançando ao som da música *Ritmo de Festa* a seqüência coreografia que se caracterizou como a principal coreografia do programa neste dia, a *Coreografia A*.

4.2 Análise descritiva do programa *Domingão do Faustão*

Ficha técnica

- Emissora: REDE GLOBO
- Síntese do programa: programa de auditório com notícias, quadros musicais, quadros de dramaturgia, *games* e entrevistas com artista da emissora.
- Início: Primeira parte: 14h 48m
- Campeonato brasileiro de futebol: 15h45min
- Segunda parte: 18h
- Programa anterior: 14h 45m – Globo Notícia
- Programa Posterior: 20h 30m - Fantástico
- Gênero: Entretenimento e variedades
- Apresentador: Fausto Silva

O programa inicia com a imagem da platéia enquadrada pela câmera num movimento aéreo, movendo-se da esquerda para a direita do vídeo. Em seguida, a câmera focaliza o apresentador, que anuncia o primeiro quadro do programa, chamado *Invenção do Faustão*. Até este momento, as bailarinas não apareceram no vídeo. Ao focalizar o centro do palco,

vemos que algumas bailarinas estão posicionadas entre os participantes do quadro e suas invenções. Visualizamos também que as outras bailarinas estão ao lado direito do vídeo, na lateral esquerda do palco, em uma plataforma semicircular, constituída por quatro níveis. Algum tempo depois, percebemos que, ao lado da pequena escada, há uma plataforma arredondada, onde se posicionam mais três bailarinas. Neste lugar, estão também alguns instrumentos musicais da banda que mais tarde irá se apresentar no programa. Quando este lugar é focalizado, as meninas saem do local. O fundo do cenário onde se visualiza o corpo de baile é azul. Há uma barra de ferro à altura do joelho das bailarinas, posicionada imediatamente atrás delas. Supomos que tal barra esteja ali para evitar que as bailarinas posicionadas no último degrau caiam da plataforma ao dançar.

O figurino das bailarinas é um mini-short listrado e um top estampado nas cores vermelho, azul e branco, deixando à mostra as pernas e a barriga. As bailarinas usam sandálias de salto vermelha e a maioria tem cabelos longos e soltos. Nos dois minutos iniciais do programa, raras foram as vezes que as bailarinas foram focalizadas. Mesmo assim, foi possível perceber que tanto as bailarinas espalhadas pelo palco, quanto as bailarinas posicionadas sobre a plataforma, permanecem em pose, em pé, com os pés posicionados em terceira posição (balé) e os braços ao lado do corpo, com as mãos apoiadas na cintura.

O centro do palco é circular, como em um picadeiro ou arena. Do lado esquerdo do vídeo, vemos posicionado o conjunto musical fixo do programa, também sobre uma plataforma, tal qual as bailarinas. No fundo, ao centro do palco, há uma gigantesca tela de vídeo. No palco, as cores que predominam são o azul e o branco. A platéia fica sentada em uma grande arquibancada, formada por homens e mulheres. Geralmente, o público é enquadrado em um plano geral, de cima para baixo. Quando as bailarinas não estão em pose ou dançando, elas aplaudem os quadros, assim como a platéia.

No primeiro quadro, as bailarinas auxiliam o apresentador no palco, levando a supor que, além de dançar, a assistência de palco também seja uma função que elas devem realizar em cena. Fausto Silva chama as bailarinas pelo nome, mantendo com elas uma relação de proximidade, dando a impressão que ele as conhece bem. Normalmente, o apresentador conversa com as bailarinas e as entrevista, conferindo-lhes visibilidade. Há, inclusive, no site do programa, um espaço exclusivamente destinado às bailarinas, nos quais elas podem interagir com os internautas, ensinando-lhes passos de dança e até mesmo dando dicas de beleza, como, por exemplo, como manter unhas e cabelos bonitos, entre outras.

No final do quadro *Invenção do Domingão*, inicia-se uma música no estilo *hip-hop* e as bailarinas, imediatamente, começam a dançar. A trama coreográfica mostra-se desde o início complexa. Os movimentos executados são diversos e variam entre rápidos, diretos e angulosos. O tronco e a cabeça participam efetivamente dos movimentos, havendo também pequenos saltos sem deslocamentos. Percebemos que, neste momento, as bailarinas que estavam no palco, passam a ocupar a plataforma, junto às demais.

No final deste bloco, o apresentador anuncia as atrações que acontecerão no próximo bloco, dentre elas, o quadro *Dia da Bailarina*. Recomeça-se, então, a mesma música que tocava anteriormente e as bailarinas, do mesmo modo, dão continuidade à mesma seqüência de passos que estavam dançando, predominando movimentos dos braços, angulosos e rápidos. As bailarinas dançam em uníssono, encarando a câmera e sorrindo sempre.

O segundo bloco inicia com a imagem das bailarinas, que dançam ao som de um jazz tocado ao vivo pela banda fixa do programa. Os movimentos, nesta seqüência, são rápidos, diretos e leves. Neste momento, o apresentador apresenta os integrantes do conjunto musical e a figurinista do balé. Posteriormente, o apresentador divulga novos lançamentos de livros, CDs e DVDs.

O quadro subsequente *De Olho Nele* tem início com o maestro Caçulinha. Nele, é revelado o talento de uma criança que toca contrabaixo. A câmera focaliza o jovem instrumentista tocando o instrumento, em *close*, e, em seguida, focaliza novamente o garoto em plano geral, finalizando com a imagem do garoto em perfil. Há um momento em que a câmera enquadra as bailarinas em plano frontal. Constatamos que a coreografia executada pelas bailarinas ainda é executada com movimentos rápidos, diretos e mais firmes e que nela predominam os movimentos de braços, ora mais angulosos, ora curvos, com variação de direções e de níveis. As bailarinas arqueiam o tronco para trás e sacodem os quadris, braços, ombros e cabeça, e giram em torno do próprio eixo. Elas tocam, ainda, com uma das mãos uma parte do próprio corpo, dando a ver um pensamento coreográfico mais elaborado, de explicitar a intenção de conduzirem elas mesmas o próprio movimento. Posteriormente, altera-se a dinâmica coreográfica, enfatizando-se, então, movimentos mais lentos e deslizantes.

No mesmo quadro, uma música estilo bossa nova é a segunda música tocada pela criança e o que se vê é a velocidade dos movimentos ficar mais lenta. Os movimentos coreográficos passam, então, a indiretos ou flexíveis, realizados com o tronco e a cabeça, além de giros, elevações de pernas e de braços, movimentos articulados de braços e

deslocamentos para os lados direito e esquerdo. Já na terceira música, que apresenta um ritmo mais rápido, as bailarinas executam *sauté*⁴⁶ e também movem os braços, os quais, em alguns momentos, iniciam e conduzem o movimento. No final desta terceira seqüência, as bailarinas finalizam em pose, posicionadas de costas para a platéia, com o corpo de frente para o fundo do palco, com as pernas paralelas e unidas e o braço direito estendido, no nível alto. É de praxe que, ao final de qualquer seqüência coreográfica, as bailarinas terminem em pose para só depois voltarem a se posicionar normalmente.

Fausto Silva apresenta, então, o quadro *Dia da Bailarina*, destacando Daiane Amêndola⁴⁷, como diz o próprio Silva, uma das estrelas do balé do Faustão. O dia dessa bailarina começa às nove da manhã, com uma caminhada pelo parque, com seu cão, pois ela não gosta de se exercitar na academia. Para complementar os exercícios, ela ainda anda de patins. Às onze horas, Daiane vai para o trabalho. A bailarina trabalha em um restaurante de comida japonesa, onde é responsável pelo marketing. Ela constrói o site do estabelecimento e tira fotos dos clientes para postar no site. Às dezoito horas, ela ensaia para o balé do Faustão.

A segunda fase do programa tem início após uma partida do campeonato brasileiro de futebol. Começa com o apresentador apresentando o quadro *Faustolândia*, um quadro de gincanas, semelhante às gincanas apresentadas no *Programa Sílvio Santos*. Novamente, o apresentador divulga os lançamentos de livros. Na coreografia da vinheta de abertura desse bloco, percebemos que o tronco e a cabeça das bailarinas participam efetivamente da coreografia. Já na vinheta de abertura do segundo bloco, a câmera focaliza apenas a banda e as bailarinas não aparecem no vídeo. No entanto, fica subentendido que as bailarinas estão ali, em cena, dançando, situação esta que parece se estender para outros momentos do programa em que uma música é tocada, pois mesmo que as bailarinas não apareçam no vídeo, é fácil deduzir que elas estejam ali, presentes, dançando em cena.

As atrações do programa do Faustão são bastante variadas. Após o *Faustolândia*, outra atração acontece no palco e o apresentador anuncia, então, o que acontecerá no próximo bloco, e chama os comerciais. No mesmo instante, começa a tocar uma música no estilo jazz. A câmera focaliza o apresentador caminhado para o lado direito do vídeo, indo na direção do fundo do palco, em plano americano. Com estas imagens, é possível concluir que as bailarinas estejam dançando uma possível coreografia de vinheta de fechamento de bloco, pois vemos

⁴⁶ *Sauté* é um salto que inicia e termina num *demi-plié* (flexão dos joelhos).

⁴⁷ Daiane Amêndola é Ex-Paquita geração 2000. Paquita foi o título dado às assistentes de palco que trabalhavam no extinto programa *Xou da Xuxa*, programa infantil de variedades, apresentado por Xuxa Meneghel, na Rede Globo, de 1986 a 1992.

uma mão balançando, como se estivesse realizando um gesto de “dar tchau”, no canto direito do vídeo.

No quarto bloco, após o comercial, aparece a banda tocando um trecho curto de uma música. Apenas no final deste trecho é que as bailarinas aparecem no vídeo, em um plano aberto, desacelerando o movimento, preparando-se para parar e fazer uma pose.

Na próxima atração, *Garagem do Faustão*, o apresentador posiciona-se em frente ao auditório, de frente para o palco. A câmera o enquadra em um plano mais aberto, focalizando um grande número de pessoas na platéia e, por vezes, o enquadra apenas em plano médio.

Inicia a apresentação da banda convidada e a platéia se levanta. Um grupo de bailarinas surge no centro do palco e as outras bailarinas continuam dançando nos degraus. O vocalista da banda, por sua vez, posiciona-se no centro do palco, na frente das bailarinas. No início da coreografia, as bailarinas caminham pelo espaço. Umas andam para o lado direito do palco e outras, para o lado esquerdo, cruzando-se no meio do palco. Em seguida, algumas bailarinas se abaixam bem próximo ao chão, no nível baixo, enquanto as outras permanecem em pé. Então, as que estavam em pé, vão para o nível baixo, e vice-versa. Elas executam movimentos de contração e de extensão (arqueamento) do tronco. Todas as bailarinas realizam os mesmos movimentos, em uníssono. Entretanto, as bailarinas da plataforma parecem sofrer um certo confinamento espacial, pois executam caminhadas e movimentos não tão expansivos quanto os movimentos realizados pelas bailarinas que estão no centro do palco. Neste momento, a presença da dança torna-se mais evidente, eficaz e envolvente. Sempre que a câmera focaliza o palco e o cantor, em um plano geral, é possível visualizar o conjunto de mulheres, dançando com sensualidade, com movimentos indiretos, flexíveis e mais lentos, com extensão e flexão de pernas, transferência de peso, arqueamento do tronco, gestos, giros, pequenos saltos e rápidas pausas. Em um determinado momento, o andamento da música acelera, bem como o movimento das bailarinas. A ênfase recai sobre os movimentos dos braços, que agora se mostram mais ligeiros, quebrados e súbitos, incidindo, sobretudo, em variações de direção e de níveis. Ao término da primeira música, as bailarinas continuam no centro do palco, em pose.

O apresentador pede ao vocalista que toque um trecho de uma música e as bailarinas, imediatamente, começam a dançar. Elas realizam um *déboulé*⁴⁸, passo que só foi possível ser realizado, na sua configuração característica, devido ao novo espaço que lhes foi designado

⁴⁸ *Déboulé* é um movimento no qual o corpo gira 360° em torno do próprio eixo, percorrendo um trajeto determinado, com giros sobre a ponta ou meia ponta dos pés, mantendo as duas pernas bem estendidas.

para dançar, o centro do palco, bem mais amplo que sobre a plataforma. De todo modo, são os movimentos de braços ainda são predominantes e, vez ou outra, deslizam do nível alto para o nível baixo, com auxílio da flexão os joelhos. Nesta música, as bailarinas ainda executam sucessivos movimentos diretos e curvos de braços e movimentos rebolados. O grupo repete cada seqüência coreográfica algumas vezes (talvez três) durante a música. Há, contudo, um momento em que elas interrompem a seqüência, destacando-se, então, um movimento coreográfico ilustrativo, coincidente ao da música. A música, por assim dizer, adquire um caráter oriental e a coreografia, por sua vez, sintonizada à música, busca exprimir uma espécie de saudação japonesa em meio a movimentos executados de um lado a outro, no palco. Posteriormente, o apresentador pede ao vocalista que mostre mais três músicas. O andamento das músicas oscila entre mais lento e muito rápido. No final da apresentação, as bailarinas saem pelo fundo do palco, pelo lado esquerdo do vídeo.

Silvio Lengruher é o coreógrafo do programa e não é difícil perceber o seu estilo próprio, facilmente reconhecido em todas as seqüências até então dançadas no programa. Por mais diferente que uma coreografia seja da outra, sobressaem-se alguns elementos que tornam homogênea a coreografia. Também é fácil notar que todas as bailarinas procuram executar os movimentos da forma mais sincrônica e precisa possível. Os movimentos que o coreógrafo se baseia para compor sua dança caracterizam-se em rápido, direto e forte, havendo grande ênfase nos movimentos angulosos de braços. A forma como o corpo usa o espaço mostra-se limitada, explorando-se apenas a lateralidade e a frontalidade, fazendo uso de alguns giros. As seqüências coreográficas são curtas e são poucas as variações de ritmo empregadas, que se mantêm quase sempre inalteradas do início ao fim das coreografias.

Tem início, então, o último bloco do programa, totalmente dedicado ao quadro *Dança dos Famosos*. Como dissemos no terceiro capítulo, este quadro, que teve início em 2005, desencadeou nas outras emissoras uma sucessão de quadros com o mesmo propósito, de criar quadros de competições de dança de salão e de obter bons números no índice de audiência. Porém, somente a Rede Globo conseguiu manter o quadro ao longo desses anos. Desde então, a dança ganhou mais destaque na televisão, reportagens em vários jornais, revistas e *websites*, dedicados à dança de salão. A televisão, como já havia nos dito Tomazzoni (2004), transformou-se na nova sala de aula e em vitrine da dança de salão, aumentando o número de adeptos dessa modalidade nas academias e escolas de dança, tal como o próprio Faustão afirma no programa que estamos analisando. O meme dança de salão nunca tinha sido antes

tão difundido, formando a cabeça de milhões de pessoas que não perdem cada edição desse quadro.

No quadro *Dança dos Famosos*, exibido no dia dezessete de maio de 2009, quatro homens competem por três vagas. No capítulo anterior, importa lembrar, explicamos o funcionamento do quadro. Neste dia, para se formar o júri artístico, foram convidados uma atriz e apresentadora, um ex-cantor e uma cantora de *funk*. Para o júri técnico, estavam presentes um ator, bailarino e coreógrafo e uma professora de dança e coreógrafa. O ritmo do dia foi o forró.

Aqui, devemos lembrar que quadros de competição de dança de pares sempre foram sucesso nos palcos do teatro de revista durante mais de meio século. No programa *Domingão do Faustão*, aulas e ensaios são mostrados antes das apresentações no palco, exibindo-se as quedas e as tentativas desastradas dos aprendizes, de maneira muito divertida. No entanto, o que nos parece é que essa mostra selecionada de ensaios e aulas antes da apresentação vem imbuída de um objetivo claro, que é aumentar as expectativas do público em relação ao sucesso da apresentação, consistindo, portanto, numa questão de audiência.

Todas as apresentações do quadro *Dança dos Famosos* têm a duração em média de um minuto e meio e configura-se como um belo e luxuoso espetáculo de dança de salão, com movimentos extra-cotidianos, virtuosos, muitos saltos, pegadas e elevações, além da inserção de passos de balé clássico nas seqüências realizadas pelas bailarinas do programa. O que mais chama a atenção são as declarações proferidas pelos júris técnico e artístico, que estão ali legitimados pela televisão para falar e que, como diz Bourdieu (1997), apelam para *assunto-ônibus*, infectando as mentes dos telespectadores.

Entretanto, vale notar que não é apenas o júri que tece seus comentários, mas o próprio apresentador, que procura esclarecer várias questões de dança. Citaremos, aqui, apenas um exemplo desses comentários, pois se fossemos falar sobre o quadro em si, teríamos que fazer outra pesquisa. Em um determinado momento do quadro, o apresentador dirige-se ao júri artístico e diz que há um integrante do júri técnico não presente, mas que quando ele participa do quadro, ele ensina sempre que, para se ter sucesso nas apresentações, o candidato não deve esquecer que a dança não é apenas o corpo, mas que a dança é tudo, inclusive o olho, principalmente. Enfim, foi plantando mais um meme em milhares de pessoas.

Todavia, vale esclarecer, aqui, que não pactuamos com tal comentário proferido pelo apresentador, pois entendemos que os olhos não estão separados do corpo e que eles, sim, são

parte integrante do corpo, assim como os braços, as pernas, a cabeça, os pés, a pele, o nariz, a boca e todos os demais componentes que constituem o corpo. Ainda parece importante ressaltar que não existe uma escala hierárquica de valor que coloca os olhos ou o olhar expressivo - que é o que nos parece que o apresentador quis dizer - como principal componente da dança. O que, talvez, seja possível dizer é que, na dança televisiva, especificamente realizada nos programas de auditório, ou seja, na dança entretenimento, exista um certo peso “a mais” sobre a expressividade do olhar, em virtude dos closes nos olhares direcionados à câmera, em boa medida feitos com a intenção de atingir o público de uma forma mais direta e sedutora, justificando-se, aí, também, a presença das belas moças bailarinas que utilizam o olhar como recurso de sedução e de sucesso, tanto de si própria, quanto do programa. No entanto, esse peso “a mais” supostamente atribuído ao olhar na dança na televisão não implica em dizer que uma dança não pode ser feita ou existir neste ambiente com a presença de um corpo sem olhos ou sem um olhar expressivo, mesmo porque a não expressividade no olhar pode fazer parte da proposta coreográfica. Reiteramos que esse caso específico consiste, de fato, em um meme, uma ideia culturalmente aceita e transmitida pela mídia televisiva, que, tal como Dawkins (2007) sugere pensar, tem poder para difundi-lo em larga escala, penetrando cérebros e cérebros, que muitas vezes passam a entender este tipo de dança como única, certa e inquestionável, esse tipo de corpo como o único apto à dança e o olhar expressivo como via certa para o sucesso, tal como vimos no comentário do apresentador, que reproduz o discurso do júri técnico ausente na banca não somente para a platéia ali presente, como também para milhões de telespectadores.

O quadro *Dança dos Famosos*, como vemos, caracterizou-se em colocar as bailarinas em evidência, além de tornar público que elas também ensinam dança, expondo também, neste programa de estréia deste quadro, o currículo das professoras, revelando a vasta experiência em dança das bailarinas, inclusive, com cursos no exterior.

Após o término do quadro, o apresentador anuncia a próxima atração: *Vídeo Cassetadas*. Neste momento, o apresentador é enquadrado em plano americano, permitindo que se veja ao fundo algumas bailarinas dançando ao som de um trecho da música tema do quadro *Dança dos Famosos*. Em seguida, o apresentador anuncia o patrocinador do quadro *Vídeo Cassetadas* e uma das bailarinas é então focalizada participando da cena, atuando, novamente, como assistente de palco. O programa finaliza com uma apresentação musical, no estilo jazz, com cenas intercaladas da platéia, da banda e das bailarinas.

4.3 Considerações acerca dos aspectos preponderantes da configuração da dança nos programas de auditório da televisão brasileira

Percebemos que os formatos organizativos da dança nos programas *Programa Sílvia Santos* e *Domingão do Faustão* são muito semelhantes. Como apontamos desde o início desse estudo, trata-se de um formato que vem se repetindo por anos subseqüentes, contaminando o imaginário popular com uma única ideia do que caracteriza uma dança. Ou seja, o meme dança entretenimento na televisão é resultado de uma configuração que se repete.

Sabemos que um conjunto de ideias pode produzir um tipo de dança e, como dissemos no terceiro capítulo, um conjunto de memes constitui o meme dança entretenimento, continuamente replicada pela televisão. Esse conjunto de memes está presente nos vídeos analisados, estabilizando a ideia de dança como entretenimento.

Então, evidenciamos alguns aspectos que predominam nesses programas, que se constituem como informação cultural de dança na televisão. O primeiro aspecto está relacionado à dança presente no teatro de revista e se refere à presença obrigatória de belas mulheres na execução das danças. Podemos dizer que, atualmente, isso esteja relacionado à materialização do apelo sexual ainda ancorado aos corpos das bailarinas, que usam figurinos que deixam à mostra a maior parte do corpo. A presença desses tipos de corpos, aparentemente corpos treinados para dançar, vem contribuir com a noção de que há tipos de corpos que são mais aptos para dançar, como, por exemplo, os corpos dessas bailarinas, que são magros, malhados e esbeltos.

Outro meme que sobrevive no imaginário popular, que também é reforçado pela mídia televisiva, é que a dança é uma especificidade feminina, implicando em preconceitos e estereótipos sobre a presença do homem na dança, tendo em vista que não há a presença masculina na dança veiculada pela televisão.

As participantes do *Programa Sílvia Santos* e as participantes do *Domingão do Faustão* são reconhecidas como bailarinas. Nesses programas, percebemos que os elementos utilizados na composição coreográfica não são os elementos do balé. As bailarinas do *Programa Sílvia Santos* estão longe disso; elas estão mais para as coristas da primeira fase do teatro de revista no país. Já as bailarinas do *Domingão do Faustão*, apesar de raramente apresentarem alguns elementos do balé, demonstram ter alguma noção de balé clássico e de outras técnicas de dança, como o jazz e a dança de rua. No entanto, todas elas são reconhecidas como bailarinas

e reforçam o meme dança como sinônimo de balé. Decorar passos de dança é, depois da beleza e do olhar sedutor, uma possível condição necessária para se integrar o corpo de baile dos programas.

Estes aspectos colocam em evidência os traços comuns entre os seis programas de auditório que vão ao ar, impreterivelmente, nos finais de semana. Apesar das diferenças relativas ao estilo e à configuração desses programas de auditório, prevalece uma ideia banalizada de dança. Não importa se o programa tem um corpo de baile numeroso e posicionado estrategicamente em plataformas ou se são quatro ou seis dançarinas/assistentes de palco, pois tais ideias estão subjacentes. Ou seja, em todos os casos, elas fazem a mesma coisa, dançam nas aberturas dos programas, nas vinhetas de abertura e de fechamento de bloco, dançam sempre e apenas ao som de alguma música, ajudam a enfeitar o programa com figurinos justos, corpos esculturais e beleza, além de comporem o cenário, consistindo, pois, em elementos cenográficos vivos.

Outro aspecto é a presença da dança organizada apenas como coreografia. No *Programa Silvio Santos*, as bailarinas, assim como o próprio apresentador faz questão de chamá-las, executam uma seqüência coreográfica simples e extremamente curta, além de executarem passos comumente reconhecidos em danças sociais. Já as bailarinas do *Domingão do Faustão* executam uma coreografia mais complexa, na qual foi possível perceber um trabalho técnico e um vocabulário coreográfico mais amplos e elaborados.

Em ambos os programas, percebemos que, além da dança se organizar pela simples somatória de passos (FAZENDA, 2007; LEPECKI, 2006), confirmando que o meme dança é sinônimo de coreografia e que a estrutura compositiva de coreografia é a única condição para a existência dessa atividade, a dança é subserviente à música. Isto dá a entender que para uma dança poder existir neste ambiente deve existir sempre uma música que possa ser dançada, uma vez que, no ambiente televisivo relativo aos programas de auditório, é sempre a música que comanda a dança. A relação entre passos de dança e música, na dança entretenimento, dá-se sob a lógica da subordinação. Dança-se apenas ao som de alguma música. Na ausência de música, há também ausência de dança.

Esses aspectos preponderantes da presença da dança nos programas de auditório são ideias que se consolidam e se propagam como memes. A televisão reconfigurou os elementos herdados do teatro de revista, mas a ideia de dança entretenimento conseguiu sobreviver neste novo ambiente. A sobrevivência do meme, que vem se mantendo estável desde o início da televisão no país com a criação de sucessivos programas de auditório, provavelmente se dará

até enquanto existirem tais programas, que geralmente se prolongam por anos, sem previsão de finalização, parasitando o cérebro de milhões de pessoas.

Como foi dito anteriormente, e reiteramos novamente, o meme dança entretenimento foi selecionado para ser predominante nos programas televisivos por equivalência da sua lógica organizativa, demonstrada neste capítulo, com a lógica de organização do ambiente televisivo. Em síntese, a característica da dança equivale à mesma característica do ambiente televisivo: ter como função o entretenimento. É certo que a dança na televisão não ia se constituir uma exceção a esta lógica. Como ressaltamos, a consequência desta lógica reside na banalização da dança e na produção de um tipo de configuração de dança que se repete, constituindo, por assim dizer, num único referencial e numa única ideia de dança no imaginário da população.

5 CONSIDERAÇÕES (NÃO) FINAIS

As práticas definidas como dança e os contextos em que a dança ocorre são extensos. Segundo Fazenda (2007), é por isso que se torna importante caracterizar e diferenciar esses contextos e os diferentes propósitos e pressupostos de que esta atividade se reveste. Portanto, o que fizemos neste trabalho foi analisar como a dança se configura no contexto televisivo para podermos testar a hipótese de que a ideia de dança veiculada pela televisão é um tipo de dança entretenimento. Para isso, nos aproximamos da teoria do meme, de Richard Dawkins, para explicar que o meme dança entretenimento é uma informação cultural continuamente replicada pela televisão brasileira.

Reiteramos, aqui, que as pessoas, em geral, não conhecem apenas a dança que é veiculada pela televisão. Porém, reforçamos o argumento de que a televisão é um veículo de comunicação de massa hegemônico que veicula informações das mais diversas, que chegam diariamente a milhões de pessoas, um público heterogêneo, de todas as idades, de todos os níveis de educação e de poder aquisitivo. De todo modo, o que queremos dizer é que a dança veiculada pela televisão promove a estabilização de um conjunto de ideias de dança que estão um tanto quanto obsoletas.

A dança acontece em outros lugares, de diversas maneiras, de modos diferenciados, que estão à margem do poder de contaminação dos meios de comunicação de massa. Na contramão das ideias estereotipadas de dança, sobretudo, a partir dos anos 1980, foram se intensificando discussões a respeito dos contextos e dos propósitos da dança. É perceptível o crescimento da produção acadêmica em dança, com teses e dissertações, artigos, ensaios, monografias, assim como da produção artística nesta área do conhecimento. Cursos de graduação e pós-graduação em dança foram criados. Eventos de pesquisas, como congressos, seminários, festivais, bienais de dança, encontros e debates também vêm promovendo ambientes cujo objetivo é dar visibilidade a novas produções em dança e, desse modo, parasitar cérebros. Possibilita-se, assim, cada vez mais uma reflexão crítica a respeito dos modos de ocorrência da dança e da circulação dessas ideias, enfatizando a dança como conhecimento, arte expressiva e processo criativo. Portanto, diante da possibilidade de que outros memes de dança sejam colocados paralelamente aos memes preponderantes, a questão permanece em aberto.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Rita. **A constituição do campo acadêmico em dança no Brasil**. 147f. Dissertação (Mestrado em Dança) Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2008.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. Tradução Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: Fabiana Britto, 2008.
- CABRAL, A. **Curso de balé: Royal Academy of dancing**. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- CALDEIRA, Solange. A Presença da Dança nos Palcos Cariocas. In: Cadernos de Pesquisa em Teatro. Programa de Pós- Graduação em Teatro da UNIRIO. Série Ensaios. Rio de Janeiro, n. 5, 1999. p. 74 – 86.
- CAMPOS, Maria da Conceição. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.
- CAPARELLI, Sérgio. **Comunicação de massa sem massa**. São Paulo: Cortez, 1982.
- _____. **Televisão e capitalismo no Brasil**. Porto Alegre, L&PM, 1982.
- DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DODDS, Sherril. **Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art**. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lilia Dias de. **Televisão: entre o mercado e academia**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. 16 ed. Trad. Gilson Souza. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FANTINATTI, Maria Sílvia. **O que se vê na TV: análise do fluxo da programação da Rede Globo**. 174f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- FAZENDA, Maria José. **Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções**. Lisboa, Portugal: Celta Editora, 2007.

FECHINE, Yvana. **O vídeo como projeto utópico de televisão**. Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

_____. Gêneros Televisuais: As Dinâmicas dos Formatos. **Revista Symposium**: Ciências, Humanidades e Letras. Recife, PE, Universidade Católica de Pernambuco, ano 5, nº 1, jan-jun 2001. p. 14 – 26.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico**: fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GALBIATTI, Maria Odete. **A gente se vê por aqui**: a captura do sujeito através das imagens na televisão. 106f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

GREINER, Christine. **Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GUERREIRO, Mara. **Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança**. 93f. Dissertação (Mestrado em Dança). Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2008.

HERCOLES, Rosa Maria. **Formas de comunicação do corpo** – novas cartas sobre a dança. 138f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade de São Paulo, 2005.

KATZ, Helena. **Um, dois, três**. a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo, SP: Summus, 1978.

LEPECKI, André. **Exhausting dance**. Routledge, New York, 2006.

LEWONTIN, Richard. **A tripla hélice**: gene, organismo e ambiente. São Paulo, 2002.

LOBO, Daniel. **Release dance contemporânea**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <daniel@pipoca.tv>, 14 jun. 2009.

LUBISCO, Nídia; VIEIRA, Sônia. **Manual de estilo acadêmico**: monografias, dissertações e teses. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2003.

MACHADO, Adriana Bittencourt. **O papel das imagens nos processos de comunicação: ações do corpo, ações no corpo**. 117f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. Questões metodológicas relacionadas com a análise da televisão. **E-compos** - Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. 2007.

MARQUES, Isabel A. **Projeto dança-escola**: dialogando com o corpo, a arte e a educação, 1995. Disponível em: www.unesco.org. Acesso em: 25 mar. de 2009.

MATTOS, Sérgio Augusto Soares. **História da televisão brasileira**. 2 ed. Uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **Um perfil da TV brasileira: 40 anos de história: 1950-1990**. Salvador: ABAP; A Tarde, 1990.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2003.

PINTO, Aina. 2007. Febre da dança na tevê: novelas e programas com coreografias variadas são sucesso de audiência. **Revista Isto é**, São Paulo, set. 2007. Seção Cultura. Disponível em: http://www.istoe.com.br/reportagens/3326_A+FEBRE+DA+DANCA+NA+TEVE. Acesso em: 10 abr. 2009.

RENGEL, Lenira. **Ler a dança com todos os sentidos**. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação/SP, 2008.

SANTANA, Ivani. **Corpo aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias**. São Paulo: EDUC, 2002.

_____. **Dança na cultura digital**. Salvador: EDUFBA, 2006.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis: Vozes, 2002.

STRAZZACAPPA, Márcia. **A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola**. Caderno CEDES, Campinas, v. 21, n. 53, abr. 2001.

TEODORO, Thalita de Cassia Reis. **Aspectos históricos da presença e inserção da dança na televisão brasileira**. Viçosa: Monografia. Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal de Viçosa, 2006.

TOMAZZONI, Airton. **No embalo do videoclipe: a dança midiaticizada na televisão e a recepção do público adolescente**. 304 f. (Mestrado em Ciências da Comunicação), Programa de Pós-graduação em Ciência da Comunicação. Universidade do Vale dos Sinos - São Leopoldo, Rio Grande do Sul, 2005.

_____. **Dança e televisão: pra começar a entender a trama cultural midiática**, Anais do 18º Seminário Nacional de Arte e Educação. Montenegro: Fundarte, 2004.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil – dramaturgia e convenções**. Campinas: UNICAMP, 1991.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação**. 8. ed. Lisboa: Presença, 2003.