
A recepção dos espectáculos de dança produzidos por uma ONG brasileira

Isaurora Cláudia Martins de Freitas¹

Introdução

A utilização da arte como instrumento pedagógico nos processos de socialização de crianças e adolescentes ditas “em situação de risco” passou a ser um fenómeno marcante no Brasil a partir da década de 90, quando a promulgação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) colocou para a sociedade o desafio de assegurar os direitos de cidadania de crianças e jovens das camadas menos favorecidas da população. Assim, vimos surgir desde então inúmeros projectos sociais, fruto, sobretudo, de iniciativas das Organizações Não-Governamentais (ONGs), voltados para a garantia dos direitos previstos no ECA.

Além de colocarem a arte no centro dos processos educativos de crianças e adolescentes, os projectos sociais que trabalham com arte-educação introduziram na arena cultural brasileira um elemento novo: espectáculos artísticos (nas mais diversas modalidades) protagonizados pelos jovens atendidos nesses projectos. Esses espectáculos nem sempre conseguem destaque, mas alguns têm se transformado em fenómeno de público e de crítica.

Dentre as instituições bem-sucedidas no que se refere ao sucesso de seus espectáculos destaca-se a Escola de Dança e Integração Social para Crianças e Adolescentes (EDISCA), ONG, criada em 1991 por uma coreógrafa e bailarina, que realiza um trabalho de educação através da dança com crianças e adolescentes da periferia de Fortaleza².

Os espectáculos de dança protagonizados pelos alunos da EDISCA têm conseguido lotar teatros e outros espaços destinados a apresentações artísticas não só no Ceará, mas em várias capitais do país e até do mundo. Mas qual a razão da boa aceitação dos espectáculos da EDISCA? Que elementos têm contribuído para determinar o sucesso dos espectáculos produzidos por essa Instituição?

Tentar responder tais questões remete-nos a uma reflexão sobre a recepção/apropriação de produtos culturais, entendidos como “formas simbólicas” (THOMPSON:1995), ou seja, construções que, independente da forma que assumem, são significativas tanto para quem as produz como para quem as recebe. Nesse sentido, os balés produzidos pela EDISCA são pensados aqui como “textos” cujos significados podem ser interpretados.

De acordo com Chartier (1999: 09), os significados que as obras assumem são construídos a partir do encontro de uma proposição com uma recepção, ou seja, “os sentidos atribuídos às suas formas e aos seus motivos dependem das competências ou das expectativas dos diferentes públicos que delas se apropriam.” Nessa perspectiva, o autor chama atenção para o fato de que a recepção é também invenção, deslocamento e distorção dos sentidos inicialmente propostos por criadores e experts na tentativa de direccionar a interpretação de uma determinada obra.

Essas considerações remetem-nos a um modo de abordar a recepção de produtos culturais que privilegia elementos outros para além da mera quantificação e classificação do “público”

¹ Professora da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA - Brasil); Doutoranda em Sociologia na Universidade Federal do Ceará (UFC – Brasil) e Investigadora Visitante Júnior do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

² A cidade de Fortaleza situa-se na Região Nordeste do Brasil e é a capital do Estado do Ceará.

desses produtos, inscrevendo-se, portanto, numa perspectiva teórico-epistemológica denominada sociologia da recepção/apropriação cultural distinta da sociologia do consumo cultural formatada por Pierre Bourdieu.

A diferença entre essas duas correntes de pensamento está nos pressupostos que orientam a concepção de recepção que cada uma tem. A sociologia do consumo cultural pressupõe uma simetria entre emissão e recepção como se o espectador fosse um mero receptáculo dos constructos simbólicos. Assim sendo, a pesquisa sobre a recepção de produtos culturais se encerraria em levantamentos estatísticos destinados a quantificar e classificar os públicos da cultura.

Ampliando o campo de visão sobre a relação entre receptores e bens culturais, a sociologia da recepção/apropriação cultural, ancorada numa perspectiva interdisciplinar, pressupõe que o sentido se constitui no encontro entre a obra e o receptor. Portanto, a recepção é pensada, sobretudo, como invenção ou produção secundária onde os receptores, consumidores ou usuários são também produtores como nos lembra Certeau (1996). Tais pressupostos convidam o pesquisador a buscar as singularidades que dão forma às práticas culturais, indo além das sondagens estatísticas que deixam perceber apenas o que é homogêneo. Pensar essas singularidades requer também uma atenção especial não só aos produtos ou aos receptores em si, mas aos processos de produção, circulação e recepção, bem como ao contexto social em que esses processos se efectuam.

Afinado com essa perspectiva de análise, Chartier nos lembra que não existe texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir) e sublinha o fato de que “não existe a compreensão de um texto, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele atinge o seu leitor”. (CHARTIER; 1999: 17) Dizendo isso o mesmo autor chama atenção para a existência de dois conjuntos de dispositivos que devem ser levados em conta por aqueles que se arvoram a analisar as práticas de leitura: “os que destacam estratégias textuais e intenções do autor, e os que resultam de decisões de editores ou de limitações impostas por oficinas impressoras”. (CHARTIER, 1999: 17)

Embora tratem especificamente da recepção/apropriação de obras literárias as reflexões de Chartier podem ser aplicadas à compreensão da recepção de outras formas artísticas como, por exemplo, espectáculos de dança que constituem o objecto do presente trabalho. Assim, podemos pensar que o sucesso dos balés montados pela EDISCA não pode ser compreendido sem levarmos em conta dispositivos semelhantes aos citados por Chartier: as “estratégias textuais” e intenções dos autores (no caso os coreógrafos da Instituição), as decisões de quem produz e financia os balés e a ONG e ainda as limitações impostas pela própria natureza dessa Instituição que, antes de ser uma companhia de dança, é um projecto social.

A recepção dos espectáculos da EDISCA não pode ser pensada sem estar vinculada ao processo de produção e divulgação dos balés que a Instituição tem oferecido ao público. Por esse motivo, destacaremos nesse texto as estratégias das quais a Instituição lança mão no sentido de direccionar, orientar, fixar um determinado tipo de interpretação para os balés que produz. Tal perspectiva de análise parte da compreensão de que a repercussão que esses balés têm conseguido alcançar, bem como o tipo de reacção que provocam no público que os assiste é fruto não só da qualidade técnica e artística destes, mas, principalmente, do *marketing* social que precede as apresentações. *Marketing* esse que tem como carro-chefe a divulgação do trabalho socioeducativo realizado pela EDISCA com as crianças e adolescentes da periferia de Fortaleza³.

³ A Instituição que esse trabalho toma como objecto vem sendo estudada por mim desde 1997 (ano em que iniciei meu curso de Mestrado) e, portanto, o material utilizado aqui como fonte (matérias de jornais do Brasil, entrevistas e material de divulgação da EDISCA) faz parte do arquivo pessoal que organizei sobre esta ONG que constitui objecto de estudo também do meu doutoramento em curso.

Por trás do espectáculo

Ao longo dos seus doze anos de existência, a EDISCA já montou sete espectáculos: *O Maior Espectáculo da Terra*, *Brincadeiras de Quintal*, *Elementais*, *Jangurussu*, *Koi Guera*, *Duas Estações e Mobilis*. À excepção de *Mobilis* (espectáculo mais recente) uma marca registada dos balés protagonizados pelos alunos da Instituição são as temáticas com forte carga dramática e conteúdo social. Os dois primeiros abordavam a vida e os sonhos de crianças de rua. Em *Elementais*, tratavam dos elementos da natureza numa perspectiva ecológica. Com os três primeiros balés, a Escola não conseguiu projectar-se nem mesmo no plano local, chegando por vezes a apresentarem-se com o teatro praticamente vazio⁴. Apesar do pouco reconhecimento, os balés *Elementais* e *O Maior Espectáculo da Terra* renderam à EDISCA um convite para uma temporada na Itália, em 1993. O convite partiu de um padre italiano que desenvolvia um trabalho social no Município de Quixadá (Ceará) e estava angariando fundos para construir um hospital infantil naquele município. Foi, portanto, uma temporada beneficente, havendo o grupo dançado quatro vezes seguidas na mesma noite.

Apesar do esforço feito nos primeiros três anos para ampliar em quantidade e qualidade o atendimento, a EDISCA só ganhou notoriedade e reconhecimento a partir de 1995, ano da montagem e estreia do balé que passou a ser a marca registada do Projecto: o *Jangurussu*.

O balé *Jangurussu* constituiu o grande marco na história da EDISCA. A ideia de montá-lo surgiu, segundo sua idealizadora, desde a primeira visita que fez ao antigo aterro sanitário de Fortaleza, cujo nome era *Jangurussu*, quando, “sensibilizada e estarecida” com a realidade das pessoas que lá viviam, sentiu a necessidade de dar visibilidade a tal situação. Foi com o propósito de criar um espetáculo-denúncia que ela e sua equipe conseguiram transformar em arte o quotidiano do aterro permeado de miséria e injustiça social. Antes da estreia, a coreógrafa já prometia:

Vamos estremecer vários conceitos, tanto estéticos como sociais (ANDRADE, 1995).

Após a estreia o espectáculo se transformou num fenómeno de público e de crítica, conferindo à EDISCA um reconhecimento local, nacional e internacional nunca antes experimentado por nenhum outro trabalho cearense desta natureza. Em cinco temporadas (algumas de dois, outras de três dias) conseguiram lotar, em todas as exibições, o maior teatro de Fortaleza - o José de Alencar⁵ - ficando ainda dezenas de pessoas do lado de fora, o que todos reconhecem, inclusive os próprios organizadores da EDISCA, ser uma proeza, em se tratando de um grupo local, proeza que, segundo a coordenadora do Projecto, marca uma mudança de percepção do público em relação ao trabalho da Instituição:

*Ir para um espectáculo da EDISCA no primeiro momento era assim: ‘Não, as bichinhas, pobrezinhas! Vamos lá para dar uma força, né?’ Hoje, sinceramente, eu não acredito que seja assim. (...) Tenho certeza absoluta que ninguém vai lá porque vai ver meninas pobrezinhas dançando, vai dar uma força, não. Eu acho que as pessoas vão porque vão ver um trabalho de qualidade, um trabalho que vale à pena ser visto, ser conferido. Essa passagem de percepção de um Projecto social que leva alguém para lá por coitadinhas e um Projecto social que é competente, que faz um trabalho sério, que faz um trabalho de qualidade... O ser visto dessa forma, a mudança de visão das pessoas: esse foi o grande desafio.*⁶

⁴ Informação adquirida na entrevista n.º 01.

⁵ A capacidade de lotação do teatro José de Alencar é de 776 pessoas.

⁶ Entrevista n.º 12.

Além das apresentações locais, o Balé cumpriu temporadas em cidades como Brasília, Recife, Rio de Janeiro e São Paulo. Por onde passou, deixou o mesmo rastro de emoção, reconhecimento e adesão, evidenciados por depoimentos como estes:

Ligando a terra ao céu, Jangurussu emociona, arrepia e arrasa. Belíssimo espectáculo!

*Fazia muito tempo que não me comovia de ir às lágrimas.*⁷

*Nunca na minha vida, e falo isso com a noção exacta do que significa, um espectáculo me tocou tanto.*⁸

*Um dos mais brilhantes trabalhos artísticos protagonizados por adolescentes neste país.*⁹

O espectáculo *Jangurussu* foi feito sob medida para que a EDISCA começasse a dizer a que veio, para que tentasse mostrar ser “mais que uma escola de dança”. Prova disso foi a produção e o *marketing* que precederam sua estreia em Agosto de 95. A principal responsável por esse trabalho explica que o balé *Jangurussu* foi um “gancho” para mostrar o trabalho da EDISCA e é ela própria que esclarece como foi feito esse *marketing* e com que preocupações:

... a gente resolveu usar todas as estratégias de marketing para um produto de um trabalho social... a gente pegou exactamente o lado daquela coisa de valorizar o que já foi legitimado lá fora. E fizemos a primeira campanha com aquela chamada: Venha prestigiar o grupo de balé que a Itália aplaudiu de pé.¹⁰ E fizemos de fato um trabalho muito junto aos formadores de opinião. Então, por exemplo, no primeiro dia de lançamento, convites: jornalistas, formadores de opinião... e jogamos uma campanha de media mesmo, ...jogamos outdoors nas ruas, jogamos cartaz.¹¹

Além das estratégias descritas acima, a partir do balé *Jangurussu* a EDISCA passou a incluir em seus espectáculos dois outros elementos: um libreto que é distribuído para o público na entrada do espectáculo e um vídeo exibido antes de cada apresentação. No libreto constam informações e a ficha técnica do espectáculo, além de informações sobre o trabalho da EDISCA. O vídeo conta a trajectória dos alunos: a vida na periferia, o percurso de casa para a escola de dança, a educação que as crianças e adolescentes recebem naquela Instituição e as transformações que esta educação acarreta. Ou seja, o libreto e o vídeo completam as estratégias de *marketing* que, ao mesmo tempo, divulgam o trabalho da EDISCA e preparam o público para assistir ao espectáculo que virá.

Todo esse trabalho foi bem sucedido, rendeu resultados e o Balé alcançou o sucesso previsto. Vendida a ideia do espectáculo, com a aceitação do público, era a vez de investir na imagem do Projecto, o que não foi muito difícil, visto que, segundo a responsável pelo *marketing*, a EDISCA conta com a vantagem de poder apresentar ao público, a partir de seus espectáculos, um produto do trabalho social que realiza, produto este que, sendo de qualidade, remete à qualidade do próprio trabalho. Mas que imagem da EDISCA foi veiculada?

⁷ Telegramas recebidos pela EDISCA após uma das temporadas do *Jangurussu* em Fortaleza e publicados em matéria do Jornal O Povo, em 18 de Outubro de 1995.

⁸ Depoimento do produtor e coreógrafo Genilson Pulcinelli, publicado no Jornal de Brasília, em 27 de Abril de 1996.

⁹ Depoimento publicado no Diário de Pernambuco, em 30 de Novembro de 1996.

¹⁰ Referência à apresentação do balé Elementais, que cumpriu temporada na Itália e que, segundo ela, não fez muito sucesso por aqui.

¹¹ Entrevista n.º 01

E ela responde:

*A imagem de um trabalho comprometido com a transformação de uma situação social, um trabalho que pode ser modelo para qualquer ONG hoje, independente de trabalhar com dança.*¹²

As estratégias utilizadas para a construção da imagem da EDISCA foram de grande efeito mobilizador, sobretudo porque vieram no sentido não só de persuadir as pessoas a reconhecerem um trabalho social que se pretende modelo, mas, principalmente, de ganhar adesões para esse trabalho. Desse modo, a partir do *marketing* utilizado para a divulgação do balé *Jangurussu*, a proposta de “construção da cidadania” apareceu de forma mais incisiva como fazendo parte dos objectivos do Projecto. Observando-se o material de divulgação a partir de 95 (ano de estreia do Balé), percebe-se a frequência com que a temática da cidadania aparece nos discursos das pessoas que fazem o Projecto:

*EDISCA - Nas actividades do dia-a-dia um passaporte para a cidadania.*¹³
Elas aprendem a ter auto-estima, a valorizar o corpo e a mente, num saudável e lúdico exercício da cidadania. (Andrade, 1995)

Esses discursos ecoaram nos meios de comunicação de massa, de forma que em pouco tempo o trabalho realizado pela Instituição passou a ser sinónimo de construção e exercício da cidadania, a começar pelas manchetes dos jornais:

EDISCA: A dança como exercício da cidadania (Diário do Nordeste, 28/08/95)
Dança dá fama e cidadania a crianças do lixão de Jangurussu, em Fortaleza (Diário de Pernambuco. Recife, 25/11/96)

O espectáculo *Jangurussu* foi propulsor de um processo em que tanto os integrantes da EDISCA, como jornalistas, intelectuais, instituições apoiadoras de projectos sociais e o público que assistiu ao balé passaram a publicar opiniões que dão indícios de como as pessoas representam a cidadania.

O próprio balé *Jangurussu* e todo o rumor que causou já dizem muito disso. O espectáculo, que, no dizer do professor Diatahy B. de Menezes (1995), conseguiu transfigurar em beleza séculos de miséria, aborda exactamente situações quotidianas de pessoas consideradas “não-cidadãos”. Durante todo o espectáculo, catadores de lixo que disputam restos de comida com os urubus, bêbados, prostitutas, entre outros tipos que povoavam o antigo aterro sanitário de Fortaleza, marcam presença no palco através das dramáticas e belas coreografias apresentadas pelas bailarinas da EDISCA. É a pobreza apresentada em forma de arte, pobreza que, segundo Telles (1993:10), figura no cenário da incivilidade brasileira como a marca maior da inferioridade que *descredencia indivíduos para o exercício de seus direitos*.

O público viu, se emocionou e gostou. E gostou, sobretudo, do que se lia nas entrelinhas do espectáculo: o paradoxo entre o não-ser e o ser-cidadão, o ponto e o contraponto de uma história de exclusão, contada por seus próprios atores, deixando no público a sensação de estar presenciando um “milagre” que o jornalista Márcio Moreira Lima, do jornal *O Globo*, descreve da seguinte maneira:

¹² Idem

¹³ Frase de abertura de um folheto de divulgação do Projecto, publicado em 1996.

As mesmas crianças que vemos imundas, disputando pedaços de carne com os urubus¹⁴, transformam-se em pequenos bailarinos e bailarinas da Ópera de Paris, quando vestem as suas malhas, executam os seus exercícios e, com radiosa felicidade estampada nas caras, dançam ao som da Carmina Burana.

É o milagre da transformação. Os pequenos lixeiros mudam de postura, erguem a cabeça e abrem-se em sorrisos... (Lima, 1996)

Tal “milagre” é fruto de um trabalho que busca, através da arte, a “construção da cidadania”, no que se refere ao credenciamento de crianças pobres para o exercício de seus direitos. Essa construção produz corpos docilizados e normatizados pela conduta e valores dominantes na sociedade burguesa, mas também, corpos otimizados em seu desempenho.

As representações veiculadas pela media sobre o trabalho da EDISCA enfatizam, principalmente, as transformações que esse trabalho provoca nas crianças e adolescentes. Tais transformações soam também como mágica que tem *o poder de transformar gatinhas borralheiras em candidatas a Cinderela¹⁵*:

Nesse sentido, pode-se dizer que os espectáculos da EDISCA, pelas características que apresentam e pela forma como são recebidos pelo público e pela crítica funcionam como legitimadores do discurso que a Escola constrói acerca dos resultados do trabalho que realiza. A maioria das crianças e adolescentes que dançam estes balés, em virtude da origem social, possuem características físicas (pele negra ou morena, cabelos crespos etc.) que muito se assemelham às dos personagens que incorporam. Isto reforça a sensação de realismo no público e remete a uma identificação imediata que iguala o bailarino ao personagem e cria, de certa forma, uma aparente unidade. No *Jangurussu*, por exemplo, é como se todos os bailarinos compartilhassem da mesma situação de vida dos catadores de lixo do aterro ali representado, o que não corresponde à realidade: uma vez um jornalista que participava de uma entrevista colectiva onde estavam presentes todos os componentes do balé *Jangurussu* teve a curiosidade de perguntar quem dentre eles morava no bairro do mesmo nome. Nenhuma criança levantou a mão¹⁶.

Nos balés *Koi Guera* (1997) e *Duas Estações* (2001) a EDISCA procurou seguir a receita de sucesso do *Jangurussu*, ou seja, produziu espectáculos de forte apelo político-pedagógico e repetiu a mesma estratégia de *marketing* com destaque especial para o vídeo e o libreto de divulgação do balé. O balé *Koi Guera* (O que será morto em tupi guarani) tem como temática o que chamam de “etnocídio indígena”. Já o *Duas Estações* retrata o universo social e cultural do Nordeste brasileiro. O resultado emocionou e agradou ao público, conferindo aos espectáculos citados o mesmo sucesso alcançado por *Jangurussu*.

Nos espectáculos da EDISCA, a coreógrafa e idealizadora da Escola exige uma qualidade e um rigor técnico e artístico que não deixe nada a dever às grandes companhias de dança do País: as coreografias, a música, a iluminação, cenários, adereços e figurinos sempre impressionam o público e a crítica. Esses espectáculos, em certa medida, assumem todo um significado para a continuidade da Instituição. Assim, os balés funcionam como uma espécie de “cartão de visitas”, eles tornam a EDISCA mais visível para os apoiadores e críticos, bem como possibilitam inúmeros ganhos para o Projecto: o balé *Jangurussu* recebeu um prémio nacional (concedido pela FUNARTE) de melhor espectáculo de dança, no ano de 1996; *Koi Guera* foi o espectáculo que conseguiu levar maior

¹⁴ Referência ao vídeo que é sempre exibido em telão antes da apresentação de cada espectáculo. O vídeo procura contextualizar o espectador, mostrando cenas do dia-a-dia dos catadores do aterro do Jangurussu, do dia-a-dia das crianças (algumas delas provenientes do bairro onde fica o aterro) na EDISCA, seguidas de depoimentos das crianças sobre a importância do Projecto em suas vidas.

¹⁵ Palavras da jornalista Ethel de Paula, na matéria sobre a EDISCA intitulada “Sonhos de Cinderela”, veiculada no jornal Diário do Nordeste, em 04 de Maio de 1995.

¹⁶ Informação conseguida através de observação directa registada em diário de campo do dia 01 de Agosto de 1997.

público ao Teatro José de Alencar, no ano de 1998¹⁷. Entre esses ganhos podemos citar ainda as premiações acumuladas pela Escola como o Prémio UNESCO na categoria “Juventude e Cidadania”, em 1999, entre outras premiações nacionais e locais.

Até o balé *Duas Estações* o traço marcante da produção artística da EDISCA era o engajamento político-social, condizente com a natureza do trabalho realizado pela Instituição. Os espectáculos engajados revelavam a crença, por parte dos organizadores, no potencial transformador da arte. É como se acreditassem, assim como Walter Benjamin (1985), que a politização da arte pode ser um caminho possível para a emancipação dos homens. Comentando o conteúdo e a intenção da arte produzida pela EDISCA, a coordenadora e coreógrafa do Projecto deu o seguinte depoimento:

*(...) acho que com a EDISCA essa coisa ficou mais aguda (...) mas as pessoas que me conhecem há mais tempo e que acompanharam o meu trabalho enquanto grupo elas podem dizer disso. Todos os espectáculos que fiz a vida toda, eu tratava de temas em que... coisas que eu considerava importantes que fossem revistas, refletidas, questionadas viessem à tona via espectáculo. Para mim é superficial quando a arte tem uma missão meramente estética... Para mim é superficial coreografar um espectáculo que sirva só de entretenimento. Eu acho que quando você usa a dança dessa forma você reduz ela a quase nada.*¹⁸

Em seu último espectáculo, *Mobilis* (que estreou em Agosto de 2003), a EDISCA rompeu com esta antiga convicção e inovou apresentando ao público um espectáculo classificado como “conceitual”, onde o compromisso com a questão estética fala mais alto, deixando de lado as temáticas sociais e o tom denunciador dos balés anteriores para abordar a relação entre o corpo e as possibilidades de movimento. Em *Mobilis* o tom sombrio e dramático dos outros espectáculos foi substituído por uma atmosfera luminosa e colorida.

Comentando essa mudança de orientação a coordenadora e coreógrafa da EDISCA diz:

*Sou extremamente grata aos trabalhos anteriores, necessários e pungentes. Mas precisávamos tentar escapar do estigma já um tanto óbvio do social (...) Ninguém transforma a própria realidade se permanecer parado.*¹⁹

A ruptura estética em relação aos outros espectáculos é notória, mas no que se refere às estratégias de divulgação e promoção do espectáculo *Mobilis* trilhou o mesmo caminho que os outros: o libreto e o vídeo com informações que não deixam o público esquecer a origem dos bailarinos e o trabalho social que está por trás do espectáculo, além da ampla campanha na mídia garantida pela primeira apresentação para os formadores de opinião. Em termos de crítica o balé agradou, pelo menos àqueles que tiveram voz nos jornais locais por serem considerados experts no assunto. Quanto ao público, a única coisa que se sabe é que a marca EDISCA aliada ao sucesso dos espectáculos anteriores levou muitas pessoas ao Teatro José de Alencar na temporada de quatro dias, mas não se sabe o que esse público de origem diversa achou do espectáculo, melhor dizendo, que significados atribuiu para além daqueles já sinalizados pelos próprios autores no libreto que, entre outras coisas, explica o sentido da obra.

A forma artística é fundamentalmente expressão de sentimentos, dada a própria natureza da experiência estética²⁰. A apreensão do mundo ao modo da arte, diferente do modo científico de

¹⁷ Fonte: NADDAF (1999).

¹⁸ Entrevista n.º 12

conhecer, faz-se de forma directa sem a mediação de sistemas conceituais, o que significa que o artista, ao elaborar sua arte, está, antes de mais nada, expressando seus sentimentos em relação ao mundo que o cerca.

Os sentimentos expressos através da obra de arte, os balés (no caso da EDISCA), possuem o poder de despertar sentimentos diversos no público, visto que, cada espectador vivenciará o produto estético de forma única, considerando sua situação existencial e seus sentimentos próprios. Neste sentido, se diz que o *espectador completa a obra de arte: vivendo-a segundo suas* (do espectador) *peculiaridades* (DUARTE Jr.; 1988:94). Ou ainda que toda escrita, toda mensagem, está repleta de vazios e silêncios *nos quais se espera que o leitor produza sentidos inéditos* (CANCLINI; 1998: 151). Assim, uma obra pode indicar determinada direcção aos sentimentos, mas nunca poderá determinar a maneira como cada integrante da plateia viverá estes sentimentos. Os balés da EDISCA anteriores a *Mobilis*, pelas pretensões e conteúdos comentados há pouco, possuem uma natureza dramática, e dentre as reacções que despertam no público, as mais frequentes têm sido a comoção e o choro que, na opinião da coreógrafa do Projecto, chegam a constrangê-la:

*No Jangurussu era constrangedor, e ainda é até hoje, o que ele fazia com as pessoas. Era de você terminar o espectáculo e ver todo mundo chorando.*²¹

O constrangimento confessado pela autora do espectáculo dá lugar depois à certeza de ter alcançado as intenções pretendidas pela arte que produz. Ou seja, provocar no público uma reflexão, um repensar da realidade abordada pelo espectáculo que motive para a acção. A certeza de que isso é conseguido aparece na seguinte fala:

*Eu via que eu consegui o objectivo. Eu queria um balé que arranhasse pelo menos esse verniz de passividade. Você vai num espectáculo nosso você não vai ver só pessoas da periferia, você vê todo tipo de gente que poderia estar dando uma contribuição muito maior na área social e que a ideia era que essas pessoas, em sendo tocadas, elas pudessem despertar para isso.*²²

Essa acção, fruto da reacção que o espectáculo provoca, chega através dos apoios financeiros que a Instituição conquista, ou seja, pessoas, empresas e outras instituições que resolvem apoiar financeiramente a EDISCA por acreditarem que desta forma estão ajudando a transformar a realidade social brasileira ou, pelo menos, a realidade das crianças e adolescentes que a Escola atende. Prova disto é o depoimento a seguir, proferido por Viviane Senna, presidente do Instituto Ayrton Senna, uma das instituições apoiadoras da EDISCA:

Vejo o trabalho da EDISCA como uma contribuição para o Brasil que vai bem mais além do que uma simples estratégia de atenção a crianças pobres em situação de risco. (...) A EDISCA nos mostra que é possível construir uma sociedade que ofereça essas oportunidades, destinando aos mais jovens aquilo que temos de melhor e mais bonito (SENNA, 1999).

²⁰ DUARTE Jr. (1988: 88), comentando a natureza da experiência estética, afirma que “a arte não é uma linguagem que comunique conceitos. Antes, é expressão de sentimentos. (...) Numa obra de arte são os sentimentos que nos são apresentados, para que possamos contemplá-los, revivê-los e senti-los em sua natureza.”

²¹ Idem

²² Idem

Considerações Finais

O trabalho realizado na EDISCA, tornando-se visível através dos espectáculos, propaga como intenção maior: mudar a realidade das crianças e adolescentes que a Escola atende, contribuindo para o que chamam de “construção da cidadania”. Nesse processo, o palco, ou os espectáculos que são encenados nele, assumem um significado que está para além da reacção que provoca nas pessoas ou dos ganhos que o Projecto capitaliza. No entanto, é importante ressaltar que, no que se refere à recepção do público, ela é condicionada pelas estratégias de *marketing* que tentam fixar um sentido para os espectáculos, sobretudo com a intenção de ganhar simpatia para o trabalho social realizado.

Tais estratégias não são uma peculiaridade da EDISCA, ao contrário seguem uma tendência que, de acordo com Canclini, foi gerada pelos “movimentos democratizadores” a partir dos anos 60, que, na tentativa de abolir a distância entre artistas e espectadores, reestruturam a comunicação artística em função de públicos massivos. (CANCLINI; 1998:136) Dessa forma apostam numa “contextualização pedagógica” em que os produtos artísticos, sobretudo os expostos em museus, se fazem acompanhar de cartazes, catálogos, críticas, materiais audiovisuais e referências diversas, inclusive históricas, que ajudariam o público a entender as obras.

Seguindo essa linha (resguardadas as intenções específicas) todos os espectáculos montados pela EDISCA se fazem acompanhar do mesmo “pacote” propagandístico que, elaborado sob o pretexto de contextualizar os balés, acaba orientando a recepção da plateia. Nesse sentido, caberia aplicar ao caso da EDISCA as críticas de Gombrich citadas por Canclini, segundo as quais o excesso de esforços para contextualizar as obras acaba por prejudicar a fruição desinteressada, reduzindo a obra ao contexto, o formal ao funcional, fazendo com que o público concentre-se mais na biografia do artista (no caso da EDISCA, a biografia dos alunos e a própria trajectória da Instituição) e nos pequenos episódios históricos que na obra e suas formas. (CANCLINI, 1998: 136)

Nos espectáculos da EDISCA essa redução da obra ao contexto é mais evidente porque, sendo fruto de um trabalho social que necessita de apoios e adesões, os espectáculos são produzidos realmente com uma dupla intenção: agradar ao público não só no que se refere à qualidade estética, mas sobretudo pelo que essa qualidade estética representa como referente da eficácia do trabalho social desenvolvido pela Instituição.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica” in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pgs.165-196.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade*. Ensaio latino-americanos, 1, São Paulo, Edusp, 1998.
- CHARTIER, Roger. *A Ordem dos Livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os Séculos XIV e XVIII*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1999.
- DUARTE JR., João-Fco. *Fundamentos Estéticos da Educação*. 2ed., Campinas, Papyrus, 1988.
- FREITAS, Isaurora Cláudia Martins de. *Da Periferia ao Palco: a ressocialização de crianças e adolescentes da periferia de Fortaleza através da arte*. Fortaleza, UFC, 2000. Dissertação (Mestrado em Sociologia)
- TELLES, Vera Silva. “Pobreza e Cidadania: dilemas do Brasil Contemporâneo” in: *Caderno CRH*, 19, Salvador, p. 9-21, 1993.
- THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna*. Petrópolis, Vozes, 1995.

Fontes

- ALVES, Márcio Moreira. **O Lado da Luz**. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 19 abr.1996, Coluna Clipping, p.4
- ANDRADE, Dora. Entrevista publicada em: ALMEIDA, Rodrigo. **A Fada da EDISCA**. Jornal O Povo, Fortaleza, 3 ago.1996. Vida & Arte, p.4B.
- Entrevista publicada em: QUINDERÉ, Mário. **Fazendo a Diferença**. Inside Brasil, Fortaleza, n.º 1, p. 18-20, out. 1999.
- ARAÚJO JR., Newton. **Dançando Pela Vida**. Jornal Correio Braziliense, Brasília, 18 abr.1996.
- BEZERRA DE MENESES, Eduardo Diatahy. **A Síndrome de Herodes**. Jornal O Povo, Fortaleza, 31 dez.1995, Opinião, p.7A.
- Brilho do Palco**. Jornal O Povo, Fortaleza, 14 abr. 1994.
- “Brincadeiras de Quintal” e “Jangurussu”**. Jornal Diário do Nordeste, Fortaleza, 22 ag. 1995.
- DE PAULA, Ethel. **Índios da EDISCA**. Jornal O Povo, Fortaleza, 17 set. 1997. Caderno Vida & Arte, p. 8B.
- Diário do Nordeste, Fortaleza, 4 mai.1995, Caderno 3, secção Diz, Jovem, p. 5.
- O Poder do Corpo**. Jornal O Povo, Fortaleza, 06 agost. 2003. Caderno Vida e Arte.
- EDISCA: Duas Estações (libreto do Balé Duas Estações)**. Fortaleza, Agosto de 2000.
- EDISCA: Mobilis (libreto do Balé Mobilis)**. Fortaleza, Agosto de 2003.
- GUNTHER, Elisa. **EDISCA: Nas Actividades do Dia a Dia um Passaporte para a Cidadania**. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1996 (material de divulgação do Projecto EDISCA).
- EDISCA: A Vida Como a Vida Quer (libreto do Balé Koi- Guera)**. Fortaleza, Fort Gráfica, 1997.
- GURGEL, Abílio. **EDISCA Volta a Surpreender com “Koi Guera”**. Diário do Nordeste, Fortaleza, 19 set. 1997. Caderno 3, p. 1.
- “Jangurussu” Volta e Faz Temporada de Hoje e Sábado no Teatro José de Alencar**. Jornal O Povo, Fortaleza, 18 out.1995. Caderno Variedades.
- “Jangurussu” Retorna ao Palco em Prol dos Tapebas**. Diário do Nordeste, Fortaleza, 16 abr. 1997. Caderno 3, p. 6.
- MARIZ, Luciana. **Grupo EDISCA Encanta Brasília**. Jornal de Brasília, Brasília, 27 abr. de 1996. Caderno Para Crianças.
- NADDAF, Ana. **Palco Vazio**. O Povo, Fortaleza, 8 fev. 1999. Vida & Arte, p. 1B.
- PONTES, Marise. **Dança dá Fama e Cidadania a Crianças do Lixão de Jangurussu, em Fortaleza**. Diário de Pernambuco, Recife, 25 nov. 1996.
- SENNA, Viviane. Depoimento publicado em: **O Jovens Precisam de Oportunidades**. Inside Brasil, Fortaleza, n.º 1, p.20, out. 1999.
- VIEIRA, Anacláudia. **A Dança da Cidadania**. Diário de Pernambuco, 30 de Novembro de 1996.
- VIEIRA, João Luíz. **A Força das Meninas do Aterro**. Jornal do Comércio, Recife, 21 de Novembro de 1996, Caderno C, secção Artes Cénicas.
- Entrevista n.º 1 – Elisa Gunther - Assessora de Marketing e Comunicação da EDISCA (1997).
- Entrevista n.º 12 – Dora Andrade - Coordenadora da EDISCA (1999).