

IDEALIZAÇÃO

Sigrid Nora

ORGANIZAÇÃO

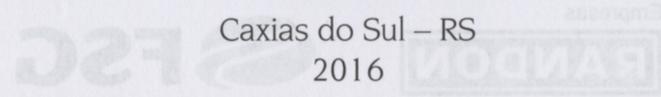
Carlos Alberto Pereira dos Santos

húmus 5

1ª Edição



Caxias do Sul – RS
2016



© 2016 by Carlos Alberto Pereira dos Santos

IDEALIZAÇÃO:

Sigrid Nora

ORGANIZAÇÃO:

Carlos Alberto Pereira dos Santos

REVISÃO DE TEXTOS:

Ivone Polidoro Franco

DIAGRAMAÇÃO/IMPRESSÃO:

Lorigraf Gráfica e Editora Ltda.

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte (CIP)
Biblioteca Pública Municipal Dr. Demetrio Niederauer
Caxias do Sul, RS

H929 Húmus 5 / idealização Sigrid Nora; organização Carlos Alberto Pereira dos Santos. Caxias do Sul, RS [s.n.], 2016.
150 p.

ISBN 978-85-99089-98-9

1. Dança Crítica. 2. Dança contemporânea. I. Nora, Sigrid. II. Santos, Carlos Alberto Pereira dos.

16/43

CDU 793.3

Catalogação elaborada por Cássio Felipe Immig. CRB-10/1852

FINANCIAMENTO



Prefeitura de Caxias do Sul



APOIO CULTURAL

Empresas



RESUMO: O ambiente da autoautorização que regula a sociedade *Me, Myself and I* na qual vivemos substitui o foco da reflexão crítica pela autocomplacência. O que até então foi chamado de discurso especializado entra em crise e inaugura outras formas de manifestação. Em meio à crise que ameaça o jornalismo cultural de extinção, impõe-se a tarefa de questionar o que legitima o discurso crítico hoje.

Dito assim, de supetão, pode parecer esquisito porque a dança ainda é tratada, por muitos que a assistem ou praticam, como um fazer prático que fala diretamente aos sentidos, como uma ligação com o mundo dionisíaco, no qual o verbal só atrapalha. Ela aconteceria por transmissão oral ou por imitação (copiando o professor, o vídeo, o ensaiador) Mas não é bem assim! No que se convencionou chamar de Ocidente, de tão estreita, a relação da dança com a palavra (manuscrita ou impressa) se confunde com a sua história, além de se misturar também à filosofia e à teoria que a tomam

por objeto (essa confusão será explicada mais adiante).

Mesmo não sendo o primeiro, a lembrança mais conhecida que a relação dança-palavra geralmente traz é o texto de Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie, ou l'art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs* (Paris, 1700), não apenas porque deu nascimento ao termo *coreografia*, que pôde passar a ser tomado como sinônimo de dança, como, ao fazer isso, timbrou a associação da dança com a escrita. Afinal, o termo 'coreografia' nasce da junção de duas palavras gregas: *χορεία*, ou choreia (dança circular) e *γραφή*, ou *ăgrăfē* escrita.

* Professora na PUC-SP, coordenadora do Centro de Estudos em Dança (CED). Crítica de dança do jornal O Estado de São Paulo.

Feuillet consolida contaminações que vêm de longe quando afiança que a dança pode ser descrita por "caractères, figures et signes demonstratifs" (personagens, figuras e signos demonstrativos, em tradução livre)¹ – termos que precisam ser lidos no contexto do século XVIII, quando as palavras alfabéticas não eram suficientes para se descrever a coreografia.

Não se escreve em Coreografia com os caracteres alfabéticos: uma dança registrada é uma sequência de páginas (frequentemente entre cinco e oito) representando a cena ou a sala de dança vista de cima. No alto de cada uma delas se encontra a notação musical sobre a qual a dança deve ser feita. O resto da página é ocupado pelo desenho de um "caminho" que representa o trajeto dos bailarinos. Sobre este "caminho" são posicionados os símbolos (que Feuillet chama "figuras") de passos e posições, sobre os quais se enxertam o que Feuillet chama de "signos", mostando diferentes ações: dobrar, saltar, deslizar, tombar, girar.²

O registro da dança vinha junto com o da música, mas para acompanhar o que estava em curso no século XVIII, é necessário levar em conta o "embolamento" que vinha ocorrendo entre a dança e as três especialidades que dela também se ocupam

(história, filosofia e teoria da dança) Essa compreensão nos ajuda a situar, mais adiante, as conversas sobre crítica de dança na moldura que lhes cabe. Por isso, precisamos lembrar que, nos manuscritos italianos do século XV, considerados os primeiros – simplesmente porque dos anteriores não se tem referência – a descrição dos passos da dança vinha junto com princípios filosóficos e teóricos.

Os tratados do século XV são todos manuscritos e contêm um grande número de descrições coreográficas, algumas das quais têm música anotada junto com as descrições de dança. Os trabalhos também contêm uma parte teórica que provê a justificativa filosófica para a dança, lista os princípios necessários ao bom bailarino e descreve brevemente os passos empregados. (NEVILE, 2008, p. 7).³

No final do século XV e início do XVI, aparecem os tratados franceses sobre *basse danse*⁴, tanto manuscritos como na forma impressa. E eles se organizam de outro modo:

Assim, os dois grupos de tratados de dança que sobreviveram ilustram os dois extremos das formas que estes tratados tomaram ao longo do século XVIII: os tratados franceses, que eram simples

¹ "On n'écrit pas en Chorégraphie avec des caractères alphabétiques: une danse gravée est une suite de pages (souvent entre cinq et huit) représentant la scène ou la salle de danse, vue d'en haut. En haut de chacune d'entre elles se trouve la notation musicale de l'air sur lequel la danse doit être effectuée. Le reste de la page est investi par le dessin d'un "chemin" représentant le trajet des danseurs. Sur ce "chemin" sont positionnés des symboles (que Feuillet nomme "figures") de pas et de positions, sur lesquels se greffent ce que Feuillet appelle des "signes" indiquant différentes actions: plier, élever, sauter, cabrioler, glisser, tomber, tourner..."

² GLON. Disponível em: <http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=CORP_007_0057>. Acesso em: 17 jan. 2016.

³ The fifteenth-century treatises are all manuscripts, and they contain a large number of choreographic descriptions, some of which have music recorded with the dance description. The works also contain a theoretical section that provides the philosophical justification for dancing, lists the principles necessary for a good dancer, and briefly describe the steps used. (NEVILE, 2008, p. 7). (Tradução livre da autora).

⁴ *Basse danse* refere-se à dança na qual os pés não abandonam o chão para saltar ou se elevar. Está descrita no tratado (cerca de 1463) de Guglielmo Ebreo da Pesaro (1420-1484), *De pratica seu arte tripudij* (*Sobre a prática ou a arte de dançar*), por vezes citado também como *Trattato dell' arte del ballare* (*Tratado sobre a arte de dançar*). Segundo Kirstein (1969, p. 119), extinguiu-se quando o balé sistematizou a sua técnica "alta"

compilações de coreografias, nos quais, no formato de um manuscrito lindamente ornamentado ou no de toscas notas rabiscadas como um *aide memoire* para alguém; e os tratados italianos que, somando à descrição das danças, coloca a prática da dança que estão registrando em moldura intelectual e contexto social. (NEVILE, 2008, p. 8).⁵

Como se vê, desde os primeiros tratados e manuais, há dissenso a respeito da forma adequada para registrar a dança no papel. Mas atenção, porque a complexidade que envolve as duas propostas aqui brevemente introduzidas (italiana e francesa) é grande. Há que se atentar ao fato de que o que pode parecer uma descrição "prática", não o é, pois o passo é sempre mais do que a forma na qual se manifesta. Cada passo sempre pertence a um conjunto maior, tributário de um determinado entendimento de mundo, de corpo, de movimento e de dança, que nele se manifesta, fazendo de cada um deles e de cada dança, a cada vez que se realiza, um propagador do entendimento que o produziu. Se o passo, que é um fazer, tem a ver com o pensamento, aí se tem um bom começo para aprofundar a famosa (e pouco argumentada) relação da teoria com a prática – tema que não será aqui desenvolvido.

É a partir desse modo de ler a dança, apoiado na proposta de que as informações se transformam

em corpo, que nasce a seguinte hipótese: apesar da diferença (demonstrada por Nevile, 2008) entre o escrever sobre dança nos séculos XV e XVI, ambos estão atados pelo mesmo tipo de compromisso, que virá a "costurar" as discussões sobre crítica de dança mais adiante: os jeitos de apresentá-la, seja em um, seja no outro modelo, busca a transparência, e essa transparência irá se impor como um critério.

Ainda hoje, muitos atribuem à crítica a função de transparecer o significado da obra, para que ela possa ser entendida.⁶ A crítica Márcia B. Siegel (1998, p. 95), que escreve no *The Hudson Review*, diz: "A nossa tarefa, enquanto críticos, é comunicar, em nome daqueles que performam, e não, expressar as nossas fantasias criativas"⁷

A respeito da transparência que nem sempre transparece, Safatle (2008, p. 11) lembra que Adorno quando pensava a ideologia na contemporaneidade, dizia que a sociedade havia passado a se traduzir em esclarecimentos que davam a impressão de serem transparentes por serem hegemônicos, mas que, na verdade, eram obscuros. O que se transforma em mantra a ser recitado por todos suspende a possibilidade de esclarecer (trazer à luz para poder identificar). Qualquer "verdade oficial" parece evidente, ou seja, parece transparecer o seu objeto quando faz o inverso: o oculta. Quando o que atesta como ele é torna-se hegemônico, retira a possibilidade

⁵ Thus the two earliest surviving groups of dance treatise illustrate the two extremes of the forms such treatises were to take right through the eighteenth century: the French treatises which were simple compilations of choreographies, where in the format of a beautifully decorated presentation manuscript or rough notes jotted down as an *aide memoire* for an individual; and the Italian treatises which, in addition to describing actual dances, place the dance practice they record into an intellectual framework and social context. (NEVILE, 2008, p. 8). (Tradução livre da autora).

⁶ Não se pode esquecer da associação *transparente* entre dança e coreografia, transformada em uma *verdade* estampada por Feuillet no título de seu tratado, apresentado um pouco mais acima.

⁷ "Our job as critics is to communicate on behalf of those performers, not to express our creative fantasies." (SIEGEL, 1998, p. 95). (Tradução livre da autora).

de ele ser investigado. Seguindo um pouco mais nessa proposta, aprende-se a ligar o sinal de alerta à concordância generalizada de que cabe à crítica transparecer a obra.

Mas se essa se constituir função da crítica, o que sucede com a arte que se desinteressou em oferecer o deleite estético que se difundiu ao longo do tempo e se voltou para seus processos de organização? A relação com a crítica, necessariamente, vai ganhar outros contornos, nos quais não mais cabem os critérios normativos até então acolhidos sobre a transparência.

Siegel (1998) atentou para a relação da crítica com as normas: "Na cultura euro-americana, muitos pensam que a tarefa de uma crítica é estabelecer e proteger normas"⁸ E destacou a encrenca que essa relação traz quando se trata, por exemplo, de lidar com obras de outras culturas:

Reconhecer a arte em outra cultura ameaça os "nossos" padrões (seja lá o que endossemos aos nossos leitores). E também ameaça como esses padrões são determinados, uma coisa que nós normalmente não investigamos. De onde os tiramos? No que são baseados? O quanto influenciam no que escrevemos? Se nos abirmos ao Outro, em igualdade, vamos precisar abrir mão da nossa posição de estabelecadores de padrões, o que significa reconhecer que outro estabeleceu algum outro padrão que é igualmente... padrão. (SIEGEL, 1998, p. 91).⁹

A questão não permite uma visão ligeira. O que Siegel chama de "outras culturas" abrange bem mais do que uma visão antropológica tradicional do assunto, pois se estende a todas as manifestações com as quais não se tem familiaridade, inclusive as da nossa própria cultura. Por isso, as referências (e a crítica é uma delas) se tornam uma questão também política, pois colaboram para dar forma ao mundo.

Como o existir em sociedade depende das trocas corpo-ambiente, a produção e o silenciamento de informação têm extrema relevância. Obras, artistas, movimentos e tendências que a mídia não divulga e que não atraem os pesquisadores ou os artistas para que os façam circular de alguma maneira, mesmo próximos, tendem a tornar-se igualmente "outros"

O discurso crítico partilha a dificuldade em escrever sobre esse *outro*, uma vez que cada crítico olha o mundo a partir da sua coleção de referências, que é sempre limitada, constantemente construída e circunstancial. Assim, nem toda obra sobre a qual se debruça cabe nela, tornando-se, então, exterior à coleção. Como esse *outro* nunca está previamente dado para ser simplesmente encontrado, porque é tecido pelo que fica fora das referências, ele também está em cada um de nós. A exterioridade não se restringe à geografia física, e sim, à coleção de informações que somos a cada momento.

⁸ "In Euro-American culture, many people think the business of a critic is establishing and protecting norms." (SIEGEL, 1998, p. 91). (Tradução livre da autora).

⁹ "To acknowledge high art in another culture is to threaten 'our' standards (i.e. whatever it is we endorse to our readers). And it also threatens how those standards are determined, which is something we don't normally examine. Where did we get them from? What are they based on? How much do they influence what we write? If we open ourselves up to the Other, on equal terms, we'll have to give up our position as standard-setters, because it means acknowledging that someone else has set some other standard that's equally... standard" (SIEGEL, 1998, p. 91). (Tradução livre da autora).

Talvez instigados também por essa questão de lidar com os tantos *outros* que são mal ou nunca contemplados pelo discurso crítico de dança, o interesse em discuti-lo e em realizá-lo, fora da norma do discurso historicamente reconhecido como especializado, vem aumentando. O espaço dedicado à crítica profissional na mídia tradicional diminui enquanto mais e mais pessoas começam a se interessar em pensar a crítica de dança.

Dentre as inúmeras iniciativas que vêm proliferando e que são distintas entre si, seguem alguns exemplos: o portal **7 X 7**, criado por Sheila Ribeiro em 2009, reunindo artistas que escrevem sobre artistas; trabalhos acadêmicos, como o recente Mestrado¹⁰ de Rodrigo dos Santos Monteiro (que assumiu a coordenação do **7 x 7** em meados de 2014); as ações que a Secretaria da Cultura da Bahia desenvolveu na gestão de Albino Canelas Rubim (2011–2014), através da implantação do programa “Incentivo à Crítica de Artes” (2011), realizando seminários, concursos, oficinas e publicando uma série de livros e um periódico (*Crítica*), com tiragem de 6 mil exemplares; os projetos “**Crítica com a Dança**” e “**Crítica de Dança – contextos nordestinos**”, de Joubert de Albuquerque Arrais, financiado pelo Prêmio Klaus Vianna em 2011 e, depois, transformado no livro **Dança com a crítica**; o espaço aberto pelo MITsp¹¹ ao tema, que aumentou na terceira edição, em 2016; na ação de Cláudia Muller e Clarissa Sacchelli (2014) batizada de

Precisa-se Público¹², que convida espectadores a assumirem a posição de críticos, encampada pelo **Semanas de Dança** de 2014, do Centro Cultural São Paulo e pela Bienal Sesc de Dança de 2015; e um etc. tão vasto que mereceria um artigo próprio pela relevância do que sinaliza.

Discurso especializado?

Podem-se ler as muitas iniciativas, das quais apenas uma pálida amostra foi apresentada acima. São buscas para desativar o que há de normativo na norma que afiança a necessidade de a crítica ser um discurso especializado e proferido por alguém que é publicamente reconhecido como um especialista por ser um grande conhecedor do objeto sobre o qual escreve. E se o faz em mídia impressa convencional (jornal e revista), o prestígio ainda parece maior. Evidentemente, tal situação vai mudar, não somente por conta da crise que atinge as publicações impressas, mas sobretudo porque o exercício da crítica vai encontrar os seus espaços na cultura digital. Nesse momento, vive-se uma transformação que parece inevitável.

O critério do discurso especializado em dança se liga às raízes etimológicas da palavra *crítica*: discernir (do grego *kritikē* (κριτική)), separar (do grego *krinein*), peneirar (do indo-europeu *krei*). E tudo isso vai dar na sua tradução latina, *crítica*, que adaptou o

¹⁰ Defendido em 2013, no Programa de Mestrado em Comunicação e Semiótica da PUCSP: *O papel da curadoria na criação de ambientes midiáticos* investiga a curadoria enquanto discurso crítico.

¹¹ MITsp – Mostra Internacional de Teatro que acontece na cidade de São Paulo, desde 2014, idealizada por Antônio Araújo (diretor do Teatro da Vertigem e professor na ECA/USP) e Guilherme Marques (diretor-geral do CIT-Ecum – Centro Internacional de Teatro Ecum).

¹² Disponível em: <www.precisa-sepublico.com.br>.

grego *kritikê* como apreciação, julgamento. Ou seja, é preciso saber discernir, separar e peneirar para poder julgar. E para conseguir discernir, separar e peneirar, há que se ter conhecimento especializado.

Muita atenção com o verbo *julgar*. Se ele for entendido como o resultado de uma escolha que vai permitir nomear, recupera-se o sentido original (nomear de *copo* um objeto que se utiliza para beber significa julgá-lo como pertencente a um conjunto de tantos outros objetos que, como ele, servem para a mesma função, mesmo tendo aparências diferentes) Mas se o mesmo verbo *julgar* for reduzido à ação de separar e classificar por parâmetros que qualificam, tais como feio/bonito, bom/ruim, bem/mal, certo/errado, etc., o exercício crítico aqui pleiteado escorre pelos dedos.

O que começou nos escritos do século XV teve o mais recente apogeu no século XX. Diana Theodores,¹³ no seu livro *First we take Manhattan: four american women and the New York School of Dance Criticism* (1996, p. 14), ilustra essa situação. Ela reúne quatro das mais influentes críticas então em atividade nos Estados Unidos no que batizou de "New York School of Dance Criticism" ("Escola de Crítica de Dança de Nova York"): Marcia Siegel (1932), no *The Hudson Review* e *Soho Weekly*; Deborah Jowitt (1934), no *The Village Voice*; Nancy Goldner (1943), no *The Nation* e *The Christian Science Monitor*; e Arlene Croce (1934), no *The New Yorker*. Croce, que fundou o *Ballet Review* em 1965 e escreveu de 1973 a 1998 no *The New Yorker* veio da crítica de cinema, Nancy Goldner estudou na *School of American*

Ballet e se tornou editora de livros, Marcia B. Siegel era repórter e depois se formou no *Laban/Bartenieff Institute* e Deborah Jowitt fez carreira como coreógrafa, bailarina e atriz.

O livro se detém em apenas quatro, cujo trabalho é "idiossincrático" (1996, p. 5) e, mesmo assim, as agrupa em uma "escola crítica". A condição que permite atar modos distintos de realizar um mesmo ofício é que a divergência não chega ao requisito prioritário que as quatro comungam: todas são reconhecidas como especializadas em dança, conhecedoras do assunto. Isso quer dizer o seguinte: é possível discordar ou se contrapor a um discurso especializado com outro discurso especializado. E, nesse caso específico, as quatro críticas representam um tempo no qual o discurso especializado em dança tinha a ver mais com a linhagem dos textos franceses do início do século XVI, focados na descrição, do que com a dos italianos do século XV, que convocavam a teoria.

Roger Copeland,¹⁴ outro crítico desse tempo, que escreveu para o *The New York Times*, *The New Republic*, *Partisan Review* e *Saturday Review*, dentre outras publicações impressas, e é professor de teatro e dança no *Oberlin College*, chamou a atenção (1998) que o que distinguia os críticos de dança do século XX dos seus colegas do século anterior era a capacidade que haviam desenvolvido para descrever "os exatos contornos do corpo em movimento", conseguindo apresentar a dança "nela mesma". Para ele, Jowitt personificava a tendência hegemônica da

¹³ Pioneira em manter uma coluna de crítica de dança, de 1984 a 1992, no *The Sunday Tribune* – Irlanda.

¹⁴ Foi o editor de *What is Dance?* considerado pela *Dance Perspectives Foundation* o melhor livro de dança de 1983 e o livro do mês pelo *The London Times*, e escreveu *Merce Cunningham and the modernizing of modern dance* (2004).

crítica de dança norte-americana: era uma crítica "prática", que descrevia a dança. A própria Jowitt concorda e, no prefácio de seu livro *Time and the dancing image* (1988), refere-se assim aos 25 anos que, àquela altura, havia dedicado à crítica de dança:

Aqueles que, como nós, escrevem sobre dança, às vezes, na ansiedade em capturar e registrar uma arte notoriamente efêmera, o fazemos, em um desserviço não percebido: focamos tão atentamente nela que a separamos da cultura que a gestou e à qual ela serve. (JOWITT, 1988, p. 7).¹⁵

Jowitt refere-se ao que Copeland chama de "crítica prática", nomeação que *oficializava* a polarização com a teoria, aplainando importantes relevos e reentrâncias que mantinham a complexidade do que diferenciava os textos italianos dos franceses nos séculos XV e XVI (1988, p. 2, 8). Segundo ele, a "crítica prática" floresceu junto com as obras de Balanchine e Cunningham, cuja ênfase no "movimento-como-um-fim-em-si-mesmo" não perdia muito ao ser apenas descrito. Era o tempo do "movimento declarado autônomo do significado", levando para outra dimensão o que o crítico John Martin (1893–1985) já havia afirmado, nas quatro palestras que dera em 1931 e 1932 na *New School of Social Research*, em Nova Iorque.¹⁶ Martin (1996) proclamara o movimento não apenas como a substância da dança, mas como o que fazia dela

uma arte independente. Com esse argumento, sustentou um lugar próprio para a dança entre as artes, o que abriu caminho para que, cinco décadas depois, o movimento de dança passasse a rejeitar a necessidade de ser usado para significar sentimentos, emoções ou contar histórias.

Apesar da sintonia entre o movimento voltado para si mesmo e a crítica que o descrevia, Copeland (1998) salienta que o que consagrou a "crítica prática" foi o desejo de dar um caráter de permanência à dança, de mantê-la visível depois que as cortinas se fechassem. Logo, se instaurou uma fratura entre a crítica que descrevia (consagrada, nos Estados Unidos, sobretudo pelo que Theodores apresenta no seu livro sobre a *New York School of Dance Criticism*) e aquela que pretendia produzir reflexão a partir de teóricos como Derrida, Kristeva e Lacan.

Siegel descreve o seu processo como sendo análise, interpretação e prontidão subjetiva. Da imagem da dança, ela primeiro dá o título ao artigo para trazer esta imagem e suas idéias para o foco. Depois, ela descreve a imagem ou imagens centrais e encontra, no ato de descrever, que as associações crescem e os significados ficam mais claros. Jowitt trabalha com idéias contrárias, abordando primeiro o que a dança *não é*. Depois, ela trabalha descrevendo a dança com aquele que não a está vendo na cabeça. Croce separa o processo de ver do de escrever através do tempo, frequentemente deixando o trabalho que viu "tornar-se uma parte dela" por

¹⁵ Those of us who write about dance sometimes find that in our anxiety to capture and chronicle a notoriously ephemeral art we do it an inadvertent disservice: we focus so intently on it that we sever it from the culture that spawned it and which it serves. (JOWITT, 1988, p. 7). (Tradução livre do autor).

¹⁶ Essas palestras foram transformadas no livro *The modern dance*, lançado pela *Princeton Book Company* em 1933. John Martin foi crítico do *The New York Times* de 1927 a 1972. Em uma época na qual os críticos de música escreviam sobre dança, tornou-se o primeiro a ser exclusivo à área em um jornal de grande porte. Popularizou a dança moderna para um público afeito ao balé. Dizia que a dança moderna não era um sistema (como o balé), mas um ponto de vista.

cerca de uma semana antes de escrever. Goldner intui o trabalho inteiro de uma vez, descobrindo o que a está movendo para então resolver o mistério do porque é do jeito que é. (THEODORES, 1996, p. 5).¹⁷

A crítica de dança permaneceu insular por se manter descritiva, combatendo a corrente interpretativa, sem recorrer às ideias dos teóricos que as outras áreas artísticas estavam usando. (COPELAND, 1998, p. 100) Além disso, o entendimento sobre discurso especializado que havia se propagado entendia a especialização como a árdua tarefa de descrever com qualidade e precisão. O objetivo era o de ser capaz de levar o leitor a "ver" a obra, ou seja, o texto tinha por missão ser transparente. No entanto, a equação que se formulou, discurso especializado = discurso transparente, não se manterá com a dança desinteressada em produzir significados a serem traduzidos para o discurso verbal.

Sabe-se que o que organiza qualquer discurso, especializado ou não, e que ele pode ser visto como um primeiro impasse, é o ato de predicar algo a um objeto com a intenção de apresentá-lo. Uma das formas de predicar se dedica a desvendá-lo (sendo transparente). A questão do que se pode ou não predicar pertence a uma longa querela filosófica, que passa pelo papel que a designação tem. A designação (dar nome às coisas) ajudaria a aplacar a ambiguidade

das significações porque os nomes *certos* promoveriam uma relação de transparência com as coisas que designam. E os nomes *certos* são proferidos pelos que conhecem, ou seja, pelos especialistas. Ainda; a nomeação *certa* pressupõe conhecimento relativo ao objeto para ser transparente.

Outra possibilidade seria a de manter o distanciamento *correto* de que Benjamin falava (1995, p. 54), referindo-se aos tempos nos quais a arte se aproximava demais de domínios fetichizados da cultura (publicidade, moda, quadrinhos, pornografia, música *pop*, etc.), em uma "cumplicidade desafiadora", segundo Ashley Bickerton¹⁸ (apud *Safatle*, 2008, p. 179). O discurso modernista, que antagonizava com a *baixa cultura* (especialmente no que se referia à cultura de massa e à industrial) não se adequava mais a essa outra arte contaminada, que então se produzia. (MARTIN, 1996, p. 320).

O mais contundente exemplo desse descompasso se deu na hoje histórica recusa de Arlene Croce em assistir a **Still/Here**, de Bill T. Jones, em 1994. Não viu, mas leu o texto que a apresentava e escreveu declarando que o fato de as imagens e falas incluídas no trabalho serem de pessoas reais sofrendo e morrendo de Aids fora do palco, o colocava além do alcance da crítica. Para ela, não se tratava mais de dança, mas do que chamou de "arte da vítima" (*victim art*). Segundo Croce (1994, 1995), trabalhos assim não deixam espaço à

¹⁷ Siegel describes her critical process as one of analysis, interpretation and subjective awareness. From the image of the dance, she first titles her piece to bring both this image and her ideas into focus. Next, she describes the central image or images and finds, through describing, that associations grow and meanings become clearer. Jowitz works with contrary ideas, addressing first what the dance is *not*. She then works describing dance with the non-viewer in mind. Croce separates the seeing process from the writing process through time, often letting the work she has viewed "become a part of her" for about a week before writing. Goldner intuits the whole work, all at once, finding out what it is that moves her, then solving the mystery of why that is so. (THEODORES, 1996, p. 5). (Tradução livre da autora).

¹⁸ Nasceu em 1959, vive em Bali e trabalha reunindo objetos encontrados, com fotografia e pintura.

observação crítica e são ovacionados como resultado de uma "mútua união manipulativa"

Determinada a não reconhecer valor artístico em obras da cultura de massa que não se ocupam das "dimensões espirituais da arte", ecoava, mesmo apresentando outros argumentos quatro décadas depois, o que Ellen Graff havia apontado no seu artigo (1995), ao dizer que, sobretudo desde os anos 50 (séc. XX), as criações em dança de caráter político não recebiam críticas nos Estados Unidos. As críticas estavam reservadas a obras que mantinham uma distância prudente entre o objeto de arte e os que o veem, obras nas quais fica explícito que a realidade social está nelas e sendo representada por profissionais da cena. Nada de estreitar a separação entre arte e vida, nada de misturar o papel dos artistas e espectadores. O que dizer, então, naquela altura, de **Still/Here**, que reexaminava a experiência de autenticidade e privilegiava a experiência e não o ato de ver? (MARTIN, 1996, p. 332).

Duas questões ganham relevo aqui não lembrar que o ato de ver é também uma experiência; e não admitir que, quando o sujeito que vive algo fora do palco, leva a sua condição à cena, faz um deslocamento e lhe agrega outra conotação.

É o momento de lembrar aquela citação de Elliot (1941) que se tornou tão conhecida, talvez por justamente lidar com a relação da experiência com o significado:

Tivemos a experiência mas perdemos o significado,
e acercar-se do significado restaura a experiência de

uma forma diferente, para além de qualquer significado... A experiência passada revivida no significado não é a experiência de uma única vida mas a de muitas gerações – não esquecendo Algo que é provavelmente bastante inefável. (ELLIOT, 1941)¹⁹

Nas últimas décadas, o jeito de lidar com a experiência individual se transformou, especialmente a partir das práticas desenvolvidas nas redes sociais.

Me, Myself and I

Ao mesmo tempo que se encorpavam as conversas sobre a necessidade de serem criadas novas formas de fazer crítica para lidar com as novas formas de arte, a internet implodia a separação entre a vida *online* e a *offline*. Hábitos de comunicação na internet passaram a regular o convívio em sociedade. As muitas horas diárias usadas com as telas (computadores, *tablets*, celulares, .) treinam cognitivamente os usuários. Transformados por esse treinamento incessante, vão dando nascimento a outro mundo, que pede outra lógica para ser decifrado. Mas seria um equívoco político combater uma lógica que talvez já não exista mais, ao invés de administrar aquilo em que ela se tornou, por conta da contaminação das vidas *on* e *offline*.

As pluralidades "pipocam" e desaparecem em ritmos cada vez mais acelerados, dificultando que as diferenciações e as identificações se estabilizem. Ainda não temos um vocabulário preciso para esse

¹⁹ "We had the experience but missed the meaning./ And approach to the meaning restores the experience/ In a different form, beyond any meaning.../ The past experience revived in the meaning/ Is not the experience of one life only/ But of many generations – not forgetting/ Something that is probably quite ineffable. (T.S. Elliot, *The Dry Salvages*, do *Quatro Quartetos*, 1941). (Tradução livre da autora).

outro tipo de mundo e tampouco familiaridade com a lógica com a qual opera.

A dança e sua crítica, bem como o jornalismo cultural, não podem ser investigados sem se levar em consideração as mudanças cognitivas que vêm ocorrendo. Quem faz e quem assiste a dança age no mundo com a percepção de que as trocas corpo-ambiente produz e, hoje, esse ambiente ainda está povoado por telas. E como as transformações são cognitivas, não se restringem ao momento do contato com elas, escorrendo para a vida *offline*, agora regulada pela autoautorização.

Cada um pode postar, publicar, comentar, classificar, elogiar, qualificar, deletar, compartilhar, curtir o que quiser pelo tempo que lhe aprouver; pode dizer qualquer coisa sobre qualquer assunto. *Me, Myself and I*²⁰ tornou-se a bússola do modo de existir, tanto *on* quanto *offline*. Sendo esse o mundo no qual agora vivemos, em que medida continua sendo necessária a produção do que até aqui se chamou de crítica de dança? Iniciativas como as apresentadas na p. 6, que representam tantas outras não listadas e igualmente relevantes, são claros indícios de que essa questão (autoautorizados *versus* autorizados pelo reconhecimento do discurso especializado) têm densidade para além de uma competição pelo pódio.

Essas outras vozes pluralizam a perspectiva crítica quando trazem propostas de perfil claro, diferentes entre si, mas convocando para uma mesma

e importante conversa sobre o tipo de especialização que se faz necessário para legitimar o discurso crítico hoje.

Os holofotes dirigiram-se primeiro à preposição: crítica *de* dança; crítica *com* a dança; crítica *para* a dança. E se a preposição fosse substituída pela conjunção: crítica *como* uma metodologia interpretativa? Crítica *como* um juízo sobre a obra? Crítica *como* criação artística, como Oscar Wilde propôs em 1890?²¹

A gramática ajuda a deixar mais clara a mudança da preposição para a conjunção: preposição é uma palavra invariável que estabelece uma relação subordinativa entre dois ou mais termos, que não se dissociam e nem se individualizam porque o sentido vem da vinculação que a preposição estabelece entre eles. A conjunção, também invariável, tem por função ligar orações ou termos com o mesmo valor gramatical.

Se a preposição junta partes, e a conjunção liga o que pode se equivaler, a escolha por uma ou por outra marca uma diferença importante: com a preposição, a crítica se subordina à dança; com a conjunção, a crítica, nos exemplos citados, se equivale à metodologia, ao juízo ou à criação. E também aqui, preposição e conjunção encenam ecos do que os manuais italianos e franceses já desenhavam, à sua maneira, tantos séculos atrás (p.2,3,9 e 10).

É preciso cuidado para discernir que um possível esgotamento da continuidade da crítica (que

²⁰ It's just me, myself and I/ Solo ride until I die/ Cause I got me for life/ I don't need a hand to hold/ Even when the night is cold/I got that fire in my soul/ I don't need anything to get me through the night/ Except the beat tht's in my heart/ Yeah, it's keeping me alive/ I don't need anything to make me satisfied/ Cause the music fills me good and it gets me every time. (G-Eazy x Bebe Rexha, 14 out. 2015).

²¹ Wilde escreveu *The critic as artist: with some remarks upon the mportance of doing nothing* (1890) na forma de um diálogo entre dois personagens (Ernest e Gilbert), que conversam na biblioteca de uma casa em Piccadilly – Londres, na frente do *Green Park*.

havia se consolidado na imprensa tradicional) não quer dizer que a necessidade da atividade crítica se esgotou. Afinal, não se pode observar o contínuo e aparentemente irreversível minguamento do espaço para crítica nos jornais e revistas impressos sem ligá-lo às condições do atual estágio da tecnologia e do capitalismo, que atingem todas as formas de jornalismo e não apenas os críticos dos cadernos de cultura. Espalha-se pelo mundo a preocupação com o que deve ocupar o espaço que essa crítica em desaparecimento tinha.

O jornalismo vive uma crise, que chegou aos cadernos de cultura modificando o seu perfil. Com mais tempo livre, o cidadão quer ser mimado com atividades que o distraiam no seu tempo de lazer, ou seja, que o divirta, mas sem deixar de fazê-lo sentir-se inteligente, informado, atualizado; que o faça esquecer das preocupações e dos problemas do dia a dia. Sujeitos mimados que têm seus desejos atendidos ao toque de um único dedo (que aperta a

tecla *deletar* ou a de *redirecionar*) tendem a ser pouco tolerantes com o que os desagrada.

Para a atividade crítica, o ambiente da autoautorização não é favorável, pois essa autoautorização é irmã da autocomplacência, e a combinação de ambas não precisa de atividades críticas. Quando sujeitos paparicados não encontram oportunidades que os levem a amadurecer, consolida-se o que se tem visto: a vitória de um comportamento cada vez mais impaciente e intolerante com o *outro*. É um tipo de racionalidade distante das práticas críticas (aquelas que perguntam para conseguir identificar e nomear e, então, possibilitar uma aproximação). Essa outra racionalidade é acrítrica e vem triunfando sem provocar convulsões ou estrondos.

A racionalidade acrítrica não combina com a necessidade de "disseminar os incômodos para recuperar a capacidade de espanto" (SANTOS, 2011). Quem sabe, talvez seja essa, agora a tarefa do discurso crítico.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- COPELAND, Roger. Between description and deconstruction. In: Carter, A. (Ed.). **The routledge dance studies reader** Londres: Routledge, 1998. p. 98-107
- _____. Merce, 2004.
- CROCE, Arlene. Discussing the undiscussable. *The New Yorker* p. 54-60, 26 dez. 1994/2 jan. 1995.
- GLON, Marie. Ce que la chorégraphie fait aux maîtres de danse (XVIII Siècle). *Cairn. Info. Chercher, Repérer, Avancer* P. 57-64. Disponível em: <http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=CORP_007_0057> Acesso em: 07 fev. 2016.
- KIRSTEIN, Lincoln. *Dance: a short history of classical theatrical dancing*. New York: Dance Horizon, 1969.
- MARTIN, Carol. High Critics/Low Culture. In: Morris, Gay (Ed.). **Moving words: re-writing dance**. Londres: Routledge, 1996. p. 320-333.

NEVILE, Jennifer. Dance in Europe 1250–1750. In: Nevile, J. (Ed.). **Dance, spectacle, and the body politics, 1250–1750**. Nevile. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

PONENTE, Nello. Prefácio. In: VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. São Paulo: M. Fontes, 1984.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Crítica da razão indolente**. São Paulo: Cortez, 2000.

_____. 2011

SIEGEL, Márcia B. Bridging the critical distance. In: CARTER, A. (Ed.). **The routledge dance studies reader**. Londres: Routledge, 1998. p. 91-97

THEODORES, Diana. **First we take Manhattan: four american women and the New York School of Dance Criticism**. Amsterdã: Harwood Academic Publishers, 1996.

VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. São Paulo: M. Fontes, 1984.

WILDE, Oscar. **The critic as artist: with some remarks upon the importance of doing nothing**. Vancouver: Bookmachine, 1890, 2012.