



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

**EMANUELLA TERESA KALIL LIMA**

**A CONSTRUÇÃO DO CAMPO DA DANÇA POR  
MEIO DA CRÍTICA JORNALÍSTICA**

Salvador  
2011

**EMANUELLA TERESA KALIL LIMA**

**A CONSTRUÇÃO DO CAMPO DA DANÇA POR  
MEIO DA CRÍTICA JORNALÍSTICA**

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

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fabiana Dultra Britto

Salvador  
2011

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Lima, Emanuella Teresa Kalil.

A construção do campo da dança por meio da crítica jornalística / Emanuella Teresa Kalil  
Lima. - 2011.  
82 f.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Fabiana Dultra Brittro.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2011.

1. Dança. 2. Crítica. 3. Coevolução. 4. Jornalismo. I. Britto, Fabiana Dultra. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3

**EMANUELLA TERESA KALIL LIMA**

**A CONSTRUÇÃO DO CAMPO DA DANÇA POR  
MEIO DA CRÍTICA JORNALÍSTICA**

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

Aprovada em 29 de novembro de 2011.

**Banca Examinadora**

Fabiana Dultra Britto – Orientadora \_\_\_\_\_  
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.  
PPG Dança – Universidade Federal da Bahia

Jussara Sobreira Setenta \_\_\_\_\_  
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.  
PPG Dança – Universidade Federal da Bahia

Nadja Vladi Cardoso Gumes \_\_\_\_\_  
Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia.  
Faculdade Social da Bahia

## AGRADECIMENTOS

À orientadora desta pesquisa, Fabiana Dultra Britto, pela partilha do conhecimento.

À Nadja Vladi e Helena Katz, pela colaboração durante meu exame de qualificação.

Aos professores do PPG Dança, em especial aos que estiveram por perto: Adriana Bittencourt Machado, Gilsamara Moura, Jussara Setenta, Lela Queiroz, Lenira Rengel, Lúcia Matos, Ludmila Pimentel e Maíra Spanghero.

Aos colegas, pela prazerosa e profícua convivência, Bárbara Santos, Bruna Spoladore, Carmi Ferreira da Silva, Candice Didonet, Carolina Diniz, Clara Trigo, Clarice Contreiras, Dorotea Bastos, Duto Santana, Elke Siedler, Gabriel Bueno, Giltâney Amorim, Iara Cerqueira, Isaura Tupiniquim, Jaqueline Vasconcellos, Jonas Feitosa, Laura Pacheco, Luciane Pugliese, Luzia Amélia, Nirlyn Seijas, Patrícia Eduardo, Paula Carneiro, Rita Leone, Sandra Corradini, Simone de Melo, Tiago Ribeiro e Verusya Correia.

Aos funcionários da Escola de Dança, em especial à Rachel Provedel, Ana Lúcia Araújo e Neide Cardoso.

À Coordenação de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa de estudos, que possibilitou minha mudança de residência de Curitiba para Salvador e dedicação exclusiva ao mestrado.

Aos artistas da dança paranaenses, Marila Velloso, Rosemeri Rocha, Gladis Tridapalli e Giancarlo Martins, cuja comprometida atuação inspiraram a continuidade de meus estudos em dança e a vinda para a Bahia.

À Maria da Conceição Nobre, que me acolheu nos momentos difíceis e me ajudou a enxergar a vida de forma mais clara.

À Vivian Fraenkel, pela amizade.

Aos meus queridos pais, Jeová e Janete, e a minha mana Dani, pelo apoio e amorosa presença de sempre.

E ao meu grande amor, Franco Caldas Fuchs, companheiro de jornada e da odisseia cotidiana.

LIMA, Emanuella Teresa Kalil. *A construção do campo da dança por meio da crítica jornalística*. 83 f. 2011. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

## RESUMO

Esta dissertação procura refletir sobre a corresponsabilidade da crítica jornalística na formulação do campo da dança. Partiu-se da constatação de que a crítica jornalística atualmente praticada no Brasil alimenta o senso comum a respeito da dança, na medida em que os jornais não se oferecem como ambientes propícios à produção de conhecimento especializado e vinculam cada vez mais os seus cadernos culturais ao mercado de entretenimento. Propõe-se, então, refletir sobre o papel desta crítica atual, associando o seu discurso à produção de *doxa* (ou rumor teórico) na dinâmica de formulação do campo artístico da dança. Assim, é possível reconhecer a importância do senso comum como prática teorizante sobre a dança, como propõe a filósofa francesa Anne Cauquelin. A autora salienta que a arte não existe isoladamente, imune à interferência do senso comum, e que por isso é preciso levar em conta vários tipos de discursos, e não apenas o acadêmico, ao se tratar de teorias da arte. O pressuposto deste entendimento é o da coevolução, segundo o qual as coisas formulam-se e modificam-se simultânea e mutuamente, a partir de processos relacionais ininterruptos – conforme formulado por Richard Dawkins no campo da biologia contemporânea e adotado por Fabiana Dultra Britto nos seus estudos sobre historiografia da dança. As ideias de tais autores ajudam a esclarecer que se a crítica jornalística é corresponsável pela formulação do campo da dança, ao ser praticada por um especialista ela teria mais chances de contribuir para a construção de um senso comum mais qualificado e, deste modo, colaborar para a elaboração de um campo artístico mais complexo. Neste sentido, esta pesquisa propõe que a crítica continue sendo veiculada no jornal – um meio de comunicação de massa que apresenta grande poder de interferência no senso comum e, por consequência, no campo artístico acompanhado –, mas que seja escrita por especialistas: profissionais que tenham conhecimento aprofundado de dança e das condições de produção do jornal, e que possam criar estratégias adaptativas para a sua permanência neste ambiente. A proposta é que se continue produzindo texto jornalístico, mas com o conhecimento do profissional especializado em dança, elaborando um senso comum que possa abrir portas para a reflexão. Dessa forma colabora-se, portanto, para a construção de um campo artístico mais complexo, com mais chances de continuar existindo ao longo do tempo.

**Palavras-chave:** Dança. Crítica. Coevolução. Jornalismo.

LIMA, Emanuella Teresa Kalil. *The construction of the field of dance through the journalistic criticism*. 83 pp. 2011. Master Dissertation – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

## ABSTRACT

This dissertation reflects about the responsibility of journalistic criticism in the formulation of the field of dance. We started from the observation that critical journalism practiced in Brazil currently supplies the common sense about the dance, to the extent that newspapers do not offer themselves as environments conducive to the production of specialized knowledge and increasingly binding their books to the cultural entertainment market. It is proposed to then reflect on the role of this critical current, associating his speech to the production of *doxa* (rumor or theory) in the dynamic formulation of the artistic field of dance. Thus, it is possible to recognize the importance of common sense and practical theorizing about the dance, as proposed by the french philosopher Anne Cauquelin. The author stresses that art does not exist in isolation, immune to interference from common sense, and therefore one must take into account various types of speeches, not just the academic, when dealing with theories of art. The assumption behind this is the understanding of coevolution, whereby things are formulated and modified to each other simultaneously and from relational processes uninterrupted - as formulated by Richard Dawkins in the field of contemporary biology and adopted by Fabiana Britto in their studies on the historiography of dance. The ideas of such writers help clarify that the journalistic criticism is co-responsible for formulating the field of dance, to be practiced by a specialist she would have more chances to contribute to building a common sense more qualified and thus contribute to the development of a more complex artistic field. Therefore, this research proposes that criticism remains conveyed in the paper - a medium of mass communication that has great power interference on common sense and, consequently, in the artistic field together - but it is written by experts: professionals have thorough knowledge of dance and conditions of newspaper production, and adaptive strategies that can create for your stay in this environment. The proposal is to continue producing journalistic text, but with the knowledge of professionals specializing in dance, working out a common sense that can open doors for reflection. Thus cooperates, therefore, to construct an artistic field more complex and more likely to continue to exist over time.

**Keywords:** Dance. Criticism. Coevolution. Journalism.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>1 A CRÍTICA JORNALÍSTICA E A PRODUÇÃO DE RUMOR TEÓRICO.....</b>	<b>16</b>
<b>2 CRÍTICA E DANÇA: PRODUÇÕES HUMANAS CORRELATAS, COIMPLICADAS E COAFETADAS .....</b>	<b>20</b>
<b>3 O JORNAL COMO AMBIENTE DE ATUAÇÃO PARA O ESPECIALISTA EM DANÇA.....</b>	<b>32</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS / PROPOSIÇÕES FUTURAS.....</b>	<b>74</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>77</b>



## APRESENTAÇÃO

Após deixar um teatro, cinema ou sala de exposição, é raro não se ouvir comentários sobre a obra assistida. Encontros entre artistas e público para discussão após as apresentações, debates em âmbito acadêmico e veiculação de críticas em jornais e veículos especializados também são ações frequentes nos dias de hoje.

É sobre essa atividade reflexiva denominada *crítica* – que quebra, fragmenta e reinsere a obra de arte em outros contextos políticos e sociais (segundo a etimologia grega do termo, *krinein*) e ainda, julga e põe a obra em crise (de acordo com a raiz do termo *crítico*, do grego *kritikós* e do latim *criticu*) (APCA, 2008) –, realizada em alguma medida por todo fruidor de arte, que trata a presente dissertação de mestrado, produzida dentro da linha de pesquisa “Estudo de Processos”, do Programa de Pós-Graduação em Dança, da Universidade Federal da Bahia<sup>1</sup>. Especialmente quando tal atividade está relacionada à apreciação de obras de dança e resulta em textos publicados em jornais impressos de grande circulação nas capitais do Brasil. Isso porque, como nos lembra Nelson Traquina,

apesar da emergência de novas tecnologias, como a internet, em que os cidadãos poderão ter acesso direto a inúmeros documentos, as previsões mais catastróficas sobre o futuro do jornalismo parecem prematuras e talvez erradas – a chegada do cibermedia bem pode reforçar o papel dos jornalistas nas sociedades contemporâneas. (TRAQUINA, 2005, p. 145).

---

<sup>1</sup> Primeiro e, de 2006 até o momento da defesa desta dissertação, único Programa de Dança do Brasil. É importante frisar que a Universidade Federal da Bahia é uma das pioneiras no país a abrigar Escolas e Programas de Pós-Graduação voltados especificamente para cada linguagem artística. De acordo com Caetano Veloso, na década de 1950 “Salvador vivia um período de intensa atividade cultural graças à decisão do então reitor da Universidade Federal, Dr. Edgar Santos, de somar às atividades acadêmicas das faculdades convencionais, escolas de música, dança, e teatro, e de convidar os mais arrojados experimentalistas em todas essas áreas, oferecendo aos jovens da cidade um amplo repertório erudito” (1997, p. 58).

Além disso, dados como os do Instituto Verificador de Circulação (IVC)<sup>2</sup> comprovam que o jornalismo impresso não deve acabar tão cedo. Segundo texto publicado na Associação Nacional de Jornais (2011), houve crescimento de 4,2% na circulação dos jornais brasileiros no primeiro semestre de 2011, com relação ao mesmo período de 2010. E a média diária de circulação foi de 4.435.581 nos primeiros seis meses de 2011, recorde histórico auditado pelo IVC. Por esse e por outros motivos, que serão apresentados no decorrer desta dissertação, a crítica de dança enfocada aqui será a jornalística.

Quando publicada no jornal, a crítica está sujeita ao regime de funcionamento deste ambiente, que implica urgência de produção, espaço reduzido para a exposição de ideias, necessidade de simplificação da linguagem para ser compreensível ao maior número de pessoas, pouco incentivo para que os jornalistas busquem especialização, entre outras características.

Avaliando esse panorama, percebe-se que o jornal se configura como um ambiente anti-especialista. Se o especialista é aquele “que possui habilidades ou conhecimentos especiais ou excepcionais em determinada prática, atividade, ramo do saber, ocupação, profissão etc.”, de acordo com o dicionário da língua portuguesa Houaiss (2009), pressupõe-se que para isso ele precisou estudar e investir em sua formação, cursando graduação e muitas vezes pós-graduação em sua área de interesse<sup>3</sup>. Assim, é possível compreender porque tal profissional terá dificuldades em se inserir no jornal, sobretudo se o jornal for por ele tomado equivocadamente como um ambiente acadêmico. Formado com vistas ao aprofundamento do conhecimento, o especialista tem o compromisso de investigar

---

<sup>2</sup> O IVC é “uma entidade nacional, sem fins lucrativos, responsável pela auditoria de mídia impressa e online. Seu objetivo é fornecer ao mercado dados detalhados sobre circulação e tráfego web. A entidade é composta por representantes de anunciantes, agências de propaganda e editores”. (ANJ, 2011).

<sup>3</sup> Embora seja preciso esclarecer que somente o título de mestre ou doutor, isoladamente, não garante a formação de um crítico especializado, principalmente com o atual estado de depreciação das universidades brasileiras. No caso da dança, parece importante que o profissional se especialize também pela experiência do dia a dia no acompanhamento da cena artística.

detalhadamente sua matéria de estudo, o que normalmente demanda leituras, tempo de reflexão e algumas laudas de texto para a apresentação de seu raciocínio (muito mais do que os 3 mil caracteres normalmente disponíveis nos jornais). Parece então descabido incentivar que o especialista se insira no jornal, ou defender que esse veículo de comunicação mantenha em suas páginas espaço regular para a crítica especializada, pois seria antagônico aos modos de existência de cada um.

Ao mesmo tempo, alguma relação entre conhecimento especializado e jornalismo se faz necessária, e é justamente a natureza dela que busco abordar neste trabalho. Isso porque, o que vemos na crítica de dança produzida hoje no jornalismo brasileiro (em sua maioria feita por não-especialistas) é que a maior parte dos artigos apresenta problemas de construção e de coerência com relação ao objeto analisado, normalmente restringindo-se a descrever a obra e/ou a apresentar algum juízo de valor sem fundamentação. Tais textos não fomentam uma reflexão acurada sobre dança, mas sim formulam uma nuvem de comentários sem nenhuma base científica ou filosófica, que acabam por alimentar a *doxa*<sup>4</sup> ou o senso comum sobre dança.

Entretanto, como procurarei demonstrar ao longo deste trabalho, apresentar baixa complexidade e ser mais um burburinho a nutrir o senso comum não torna a crítica jornalística desimportante. Segundo a filósofa francesa Anne Cauquelin (2005), cujo livro *Teorias da Arte* foi um dos escolhidos para fundamentar essa dissertação, a *doxa* interfere na

---

<sup>4</sup> De acordo com o *Dicionário de Filosofia* de Mario Bunge, o adjetivo *doxástico* “refere-se à opinião (“achismo”) mais do que ao conhecimento bem fundamentado” (2006, p. 107). Outra definição de *doxa*, também do campo da filosofia, é a encontrada no dicionário Houaiss (2009): “sistema ou conjunto de juízos que uma sociedade elabora em um determinado momento histórico supondo tratar-se de uma verdade óbvia ou evidência natural, mas que para a filosofia não passa de crença ingênua, a ser superada para a obtenção do verdadeiro conhecimento”. E ainda temos um enunciado de Pierre Bourdieu que coloca que a *doxa* são as “muitas coisas que as pessoas aceitam sem saber” (1996, p. 268) e ela “implica um conhecimento prático”, como no seguinte caso: “os trabalhadores sabem de uma porção de coisas: mais do que qualquer intelectual, mais do que qualquer sociólogo. Mas, em certo sentido, não sabem, porque lhes falta o instrumento para apreender isso, para falar disso”. (BOURDIEU, 1996, p. 273). De todo modo, retomarei com cuidado a questão da *doxa* no decorrer desta pesquisa, tomando por base os estudos de Anne Cauquelin.

elaboração de teorias da arte e não deve ser negligenciada quando tratamos do assunto:

[...] Com efeito, a doxa, ou seja, a opinião considerada enganosa, mutante, errante, sem nenhum fundamento, um rumor composto de todas as apreciações emitidas aqui e ali sobre a arte, sua função, seu papel, seu preço e seu sentido – tanto nos meio eruditos quanto em todos os outros meios – , constitui uma tela de fundo surpreendentemente estável, que acolhe e recolhe as teorias de todos os tipos, misturando tudo com ingenuidade. (CAUQUELIN, 2005, p. 20).

A doxa é corresponsável pela construção do saber artístico. O posicionamento de Cauquelin alinha-se ao pressuposto da coevolução – também adotado para a construção e defesa do argumento desta pesquisa – que grosso modo, segundo as visões do biólogo Richard Dawkins e da pesquisadora de dança Fabiana Britto, entende que todas as coisas existentes se relacionam entre si, construindo-se mutuamente. Ou seja, senso comum e teorias da arte, de acordo com esse princípio, andam juntos e lado a lado.

Proponho, então, que a crítica de dança produzida<sup>5</sup> e publicada no jornal, como produtora de doxa que é, deva ser levada em conta nas propostas de formulação de teoria da dança – mesmo porque, como coloca Fernando Cocchiarale, as teorias não são “[...] um produto verdadeiro, perene e neutro, mas algo extremamente comprometido e informado pela vida social” (2006, p. 218).

É o que pretendo fazer nesta dissertação, buscando compreender como os campos da crítica e da dança se constroem mútua e simultaneamente, chamando atenção para a responsabilidade que é escrever crítica de dança no jornal.

Dessa maneira, irei refletir sobre as seguintes questões: como a crítica pode cumprir seu papel de acompanhamento no contexto do jornal de modo

---

<sup>5</sup> Parece importante diferenciar a crítica produzida internamente no jornal – por jornalistas contratados em regime diário de trabalho e que muitas vezes acumulam as funções de repórter e crítico, ou editor e crítico – daquela atividade desenvolvida por colaboradores externos, normalmente especialistas no assunto. O assunto será retomado no terceiro capítulo.

a interferir de forma favorável na produção da doxa ou senso comum – ou seja, de modo a aumentar a complexidade da doxa, e por consequência criar um ambiente mais favorável para a continuidade da produção artística de dança? O crítico especializado pode inserir-se no contexto do jornal, respeitando o modo de funcionar deste meio de comunicação?

A hipótese desta pesquisa é que uma boa crítica é aquela produzida pelo especialista, mas nos moldes do que exige o ambiente do jornal. Para isso, defendo que o crítico deva atuar no jornal a partir de *ajustes adaptativos*, para ali permanecer. Nesse sentido, utilizo os estudos de Dawkins para entender as dinâmicas coadaptativas e desenvolver melhor esse raciocínio nos próximos capítulos. Procuro, ainda, refletir sobre possibilidades de estratégias adaptativas para que o especialista exerça sua função de crítico no jornal.

Isso porque, a crítica ensaística, produzida por especialistas para periódicos científicos, embora tenha mais condições de complexificar as discussões no sistema dança, é um texto lido por poucos e circula entre pares, estando longe de movimentar o senso comum. Já o jornal, chega a milhares de pessoas, as mais diferentes possíveis. Neste caso, o acesso ao senso comum, o qual é desejável que ganhe complexidade, é direto.

Sendo assim, defendo a inserção da crítica especializada no jornal, mas não da mesma forma que ela se configura para um periódico científico. Pois desse modo ela não seria atraente ao grande público, responsável por “ruminar” e processar o senso comum. Os especialistas devem atuar no jornal com um princípio semelhante àquele utilizado para a produção de vacinas e soros terapêuticos, no qual é inoculada uma fração ínfima de um vírus ou do veneno de um animal peçonhento para estimular o sistema imunológico de um organismo, protegendo-o de uma doença ou evitando a sua morte por uma picada venenosa<sup>6</sup>. Ou seja, é produzindo mais “veneno”, mais senso comum, que o especialista pode contribuir para a construção de

---

<sup>6</sup> Para um aprofundamento na aproximação entre o conceito de imunização e a cultura, sugere-se a leitura de *Immunitas: protezione e negazione della vita* (Turim: Einaudi, 2002), do filósofo italiano Roberto Esposito.

um campo artístico mais complexo – mas um senso comum elaborado estrategicamente, que abra portas para a reflexão.

Um exemplo de que isso é possível é o texto “E se a Efigênia fosse à ONU?”, publicado no jornal paranaense *Gazeta do Povo*. Nele, o jornalista José Carlos Fernandes fala sobre a artista popular curitibana Efigênia Rolim:

Efigênia Ramos Rolim se orgulha de dizer que nasceu com dois parafusos a menos. Teria sido sua bênção. Pelos buracos que deveriam ser ocupados pelo juízo entram fiapos de luz responsáveis por ter se tornado o que é – uma senhorinha índia de tranças branquíssimas capaz de aos 80 anos dar pimponas cambalhotas pelo chão. Muitas gurias escoladas no Pilates não fariam o mesmo sem ficar descadeiradas e dependentes da bisnaga de Gelol.

A versatilidade de Efigênia já seria o bastante para que nos curvássemos – é a “Rainha de Papel”, como cunhou o *videomaker* Estevão Silvera. E fim de papo. Mas o contorcionismo e a habilidade de converter invólucros de balas 7Belo em arte não passam de uma das proezas dessa lenda curitibana. Desde que foi descoberta, em 1991, fazendo coreografias de meninota na Feira do Poeta, não sabemos muito bem como defini-la.

Para uns seria uma artista popular – eufemismo para artesã. Para outros, uma *performer*, expressão culta destinada a quem dança, canta, assobia e dá rodopios nos fiofós. Poucos a chamariam de *show woman* por lhe faltar, digamos, superávits no peitoral que o justifiquem. Os mais despachados, no entanto, não se demoram em classificá-la como uma “doida varrida”, categoria na qual, saibam, se sente muitíssimo à vontade.

Para que não restem dúvidas de que falar de insanidade não a melindra, em absoluto, conta ter se casado, simbolicamente, em 2005, com Arthur Bispo do Rosário, criador que passou 50 anos em um manicômio carioca. Como é de ciência de todos, as peças feitas por Bispo para botar ordem no caos de sua esquizofrenia causam *frisson* no circuito de museus e galerias. E ninguém com gramas ínfimas de massa cinzenta na caixa diria que ele não é um artista.

O mesmo se aplica a sua esposa de mentirinha, a viúva Efigênia, mãe de nove filhos, moradora da paupérrima Vila Autódromo, nas beiras do Rio Atuba. E fã de Kazuo Ohno. Basta ir até o hall do Teatro Guaíra e conferir a exposição de vestidos, objetos e quetais que a octogenária produz com lixo. Mas suspeito de que essa conversa pode ir mais longe.

O século 20 selou a ideia de que para ser artista tem de ser um pouco maluco. Picasso ou Modigliani, Hemingway ou

Fitzgerald não poderiam ser comportados funcionários de repartição. Nem passariam no psicotécnico do Detran. Não causa espanto que tanta gente tenha ido aos cinemas prestigiar *Meia-noite em Paris*. Está longe de ser o melhor filme de Woody Allen, mas explora uma fantasia que paira sob nossas cabeças: a de encontrar uma fresta do tempo e voltar à década de 1920, os “anos loucos”, quando beber, amar e criar eram verbos servidos na mesma dose.

O crítico britânico Terry Eagleton afirma que a sociedade paga caro pela crença de que arte é coisa de predestinados birutas, acima da ética, alheios à política. Ao se diferenciarem dos normais, os artistas não são convidados para sentar à mesa de negociações do Banco Mundial, por exemplo. Uma pena, pois ao lidarem com o profundo das paixões humanas – daí acharmos que são tantãs – teriam muito a dizer sobre a falência do Lehman Brothers ou sobre os efeitos do 11 de Setembro.

Confesso que a tese de Eagleton não me desce redondo. Mas diante de Efigênia Ramos Rolim é como se tivesse encontrado um laço de fita para embalar ética, política e estética num mesmo Sonho de Valsa. A pequenina fala da vida reta sem ditar regra, da ordem do mundo sem soltar panfletos. Torço para que seja chamada à próxima Bienal de Veneza. Com sorte, alguém a convida para uma conferência de paz na ONU. Mal não faria aos caras dar umas cambalhotas. Tomara. (FERNANDES, 2011).

O texto consegue ser leve e agradável aos olhos do leitor e ainda assim problematizar questões importantes, como a nomenclatura utilizada para definir a artista, seria ela “artista popular” ou *performer*? E ele ainda indaga: o que seria um artista popular? seria um artesão?, levantando a questão para o leitor refletir, afinal no espaço limitado do jornal não se teria condições para aprofundar uma reflexão. Na sequência, ele faz referência a vários artistas, como Arthur Bispo do Rosário, Kazuo Ohno, Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald e ainda ao filme *Meia-noite em Paris*, de Woody Allen. Não se delonga muito sobre nenhum deles, mas dá pistas de informações que permitem ao leitor acompanhar seu raciocínio, aprender um pouco mais sobre cada um dos artistas e eventualmente ter o interesse despertado para pesquisas futuras. Por fim, Fernandes coloca em discussão a posição do artista como um ser especial, inapto a opinar sobre questões “sérias” da sociedade, como as relacionadas à economia e à política externa. Para isso ele apresenta rapidamente um dos

pontos de vista do crítico de arte Terry Eagleton, dando um pouco mais de densidade à discussão, mas de forma ligeira, como pede a lógica do jornal.

É interessante observar que Fernandes cursou além da faculdade de Comunicação Social – Jornalismo, as graduações em Filosofia e Artes Plásticas, e é mestre e doutorando em Letras. A ampla formação, aliada à prática de 22 anos no Jornalismo, faz com que ele transite com tranquilidade entre a academia e o jornal, respeitando os modos de funcionamento de cada um. Seu perfil é semelhante ao perfil de crítico especialista que será defendido nesta dissertação: um profissional que tenha formação específica em sua área de cobertura – no caso a dança – e ao mesmo tempo seja instrumentalizado para atuar no meio jornalístico.

Sobre a atuação do crítico no jornal, uma vez que esses profissionais conheçam a dinâmica de funcionamento deste ambiente, sabendo que é da natureza de tal meio de comunicação produzir doxa e que a doxa está intimamente relacionada à construção do campo artístico, eles se tornam responsáveis por fomentar a produção de uma doxa mais complexa, elaborando estratégias para isso.

Pôr esse processo em discussão é a colaboração que este trabalho busca dar para a área da Dança. Também penso estar contribuindo para ampliar o debate sobre o tema crítica de dança de modo geral, pois são escassos os títulos em português, bem como os autores brasileiros dedicados ao assunto.

Com relação à metodologia, a mesma foi se desenvolvendo de acordo com as demandas da pesquisa. A opção foi a de não utilizar uma metodologia pré-definida. Afinal, como coloca Paul Feyerabend, “a ciência precisa de pessoas que sejam adaptáveis e inventivas, não rígidos imitadores de padrões comportamentais ‘estabelecidos’” (2007, p. 221). Segundo ele, utilizar um método rígido, sem levar em conta o seu contexto de aplicação, é praticamente um desserviço à produção de conhecimento.

É preciso ressaltar que o autor não é contra o uso de métodos de pesquisa, mas sim contra modelos de métodos pré-estabelecidos. Mesmo



porque, pode-se dizer que o seu uso é praticamente uma ficção: se o que se almeja é o bom andamento da pesquisa, em algum momento alguma regra necessariamente será quebrada, como explica o filósofo da ciência:

A ideia de um método que contenha princípios firmes, imutáveis e absolutamente obrigatórios para conduzir os negócios da ciência depara com considerável dificuldade quando confrontada com os resultados da pesquisa histórica. Descobrimos, então, que não há uma única regra, ainda que plausível e solidamente fundada na epistemologia, que não seja violada em algum momento. Fica evidente que tais violações não são eventos acidentais, não são o resultado de conhecimento insuficiente ou de desatenção que poderia ter sido evitada. Pelo contrário, vemos que são necessárias para o progresso. (FEYERABEND, 2007, p. 37).

Está claro, então, que a ideia de um método fixo ou de uma teoria fixa da racionalidade baseia-se em uma concepção demasiado ingênua do homem e de suas circunstâncias sociais. [...] Ficará claro que há apenas um princípio que pode ser defendido em *todas* as circunstâncias e em todos os estágios do desenvolvimento humano. É o princípio de que *tudo vale*. (FEYERABEND, 2007, p. 43).

Tomando por base o pensamento de Feyerabend, a metodologia desta pesquisa manteve-se em constante construção, aberta aos desvios próprios do caminho. A partir de leituras recomendadas nas disciplinas do mestrado, produção de artigos e seminários, debates com colegas e professores, indicações bibliográficas e reuniões de orientação acadêmica, o argumento desta pesquisa foi se desenhando e se tornando mais claro à medida de sua própria produção. E assim acredito ter prosseguido até o “final” delimitado deste curso de mestrado, marcado pela defesa da presente dissertação. Final, entre aspas, porque é apenas uma etapa que se encerra. O processo de pesquisa e de formação é contínuo, e prosseguirá.

A título de contextualização, penso ser importante mencionar que o interesse para esse estudo surge de uma espécie de síntese formulada por conta de minha formação em Comunicação Social – Jornalismo e em Dança, que me proporciona desde 2005 lidar com os desafios de analisar e escrever sobre dança.

## 1 A CRÍTICA JORNALÍSTICA E A PRODUÇÃO DE RUMOR TEÓRICO

O foco de interesse deste trabalho é a crítica veiculada pelos jornais diários, impressos e de grande circulação. Uma crítica produzida no calor da hora, na saída do espetáculo, tarde da noite, para ser publicada quando muito “depois de amanhã”. Uma crítica que por conta de suas próprias condições de existência<sup>7</sup>, constitui-se como senso comum ou doxa – e que exatamente por esse motivo merece atenção nos estudos sobre dança.

Em seu livro *Teorias da Arte*, Cauquelin (2005) considera discursos como o rumor teórico produzido pelo senso comum como uma forma de teorização sobre a arte. O diferencial desta proposição, que interessa particularmente a essa pesquisa, é o entendimento de teoria como uma “atividade que constrói, transforma ou modela o campo da arte”, atribuindo importância aos discursos que não se incluem entre as teorias “bem formadas” ou de “fundação”<sup>8</sup>. (CAUQUELIN, 2005, p. 15). Segundo a autora, embora tais discursos não se constituam como teorias consolidadas, eles reúnem elementos teóricos importantes, interferindo direta ou indiretamente nas práticas artísticas, sendo também corresponsáveis pela formulação do campo artístico.

Pode-se dizer que a autora trata a arte como um sistema (conceito que será abordado mais à frente) que interage com todos os outros sistemas existentes no mundo, e não como algo apartado. Ao entender qualquer discurso que interfira no âmbito artístico como forma de teorização, a estudiosa aumenta a abrangência do campo da arte. Ela desloca o entendimento de teoria como algo “sagrado”, distante da vida cotidiana, e nos leva a pensar que esse processo de teorização ocorre o tempo todo, e é produzido por todos nós que fruimos arte. De certo modo, a filósofa nos convida à “profanação” das teorias da arte, no sentido proposto por Giorgio

---

<sup>7</sup> O regime de funcionamento do jornal será abordado no terceiro capítulo.

<sup>8</sup> Teorias de fundação, segundo Cauquelin, são aquelas que constituem e fundam o domínio da arte “aparentadas com as teorias científicas pelo fato de procederem de um sistema” (2005, p. 15). Ela cita como exemplos o discurso de Platão sobre o belo, a estética de Hegel e a Poética de Aristóteles.

Agamben. De acordo com o filósofo, “se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (AGAMBEN, 2007, p. 65).

Assim, quando Cauquelin leva em consideração o rumor teórico produzido pelo senso comum, “[...] há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado”. (AGAMBEN, 2007, p. 66).

A crítica jornalística produz doxa, por conta de suas condições de existência, sendo então corresponsável pelas produções do seu entorno cultural, como propõe Cauquelin. O propósito desta dissertação é lançar luz sobre esse aspecto da crítica, observando que a sua veiculação está diretamente ligada à constituição do campo artístico com o qual se relaciona, e chamando atenção para a responsabilidade do crítico em exercer tal atividade – e mesmo da classe artística em cobrar uma atuação mais comprometida dos jornais que a publicam (ou deixam de publicá-la).

Por conta de seu amplo alcance, a crítica jornalística interfere no rumor teórico produzido por inúmeros anônimos, que se tornam agentes teóricos importantes e também corresponsáveis pela construção do campo artístico. Cauquelin explica que o público teoriza a respeito do que lhe é mostrado, mesmo de forma involuntária:

[...] Eles não chegam ingenuamente até a obra, como que despojados de qualquer *a priori*, mas também são submetidos a prenoções, à ideia do que é ou deve ser arte, e os julgamentos que emitem contribuem para manter uma *aura* teórica difusa. Essa *doxa teorizante* não é negligenciável, na medida em que limita as atividades artísticas e lhes atribui um lugar delimitado no qual elas irão surgir e sem o qual elas permaneceriam letra morta. (CAUQUELIN, 2005, p. 19).

A doxa é o “nome de um conhecimento de primeiro grau, o mais baixo: o que põe em cena o ‘ouvir dizer’, o que se escutou falar”. (CAUQUELIN, 2005, p. 160). São os murmurinhos ouvidos na saída dos teatros: aquelas

opiniões que qualquer pessoa tem na “ponta da língua” sobre arte, mas que se colocadas sob análise não resistem ao mínimo questionamento, nem apresentam um princípio claro.

Entretanto, ao contrário do que pode parecer, essas opiniões têm fundamento. A autora explica que elas são fruto da mistura de todas as teorias “oficiais” que já foram elaboradas, que o uso e a ação do tempo tornaram naturais e implícitas no tratamento da arte.

[...] A doxa é um gênero de discurso *alogos*, não absurdo, mas ao lado e fora da lógica, da erudição e do conhecimento preciso. [...] Esse discurso é sustentado por um amálgama de teorias, carregado por sua vez de elementos teóricos numerosos e absolutamente reconhecíveis sob seus disfarces, contribuindo para formar em torno da arte uma nuvem de sentido (bom senso e lugares-comuns) que nos mantém em suspensão, seduzidos, perturbados, e nós mesmos dóxicos a respeito da arte, da qual compartilhamos simultânea ou sucessivamente todas as perspectivas que a doxa libera. (CAUQUELIN, 2005, p. 170).

Apesar do cuidado tomado pelos autores em distinguir seus aportes ao criticar seus predecessores, em precisar seus dizeres, a doxa mistura as cartas e faz um único todo das singularidades: o sítio estético, esse envoltório onde se situa a arte, está longe de formar um conjunto, ele é feito de peças e de pedaços, juntados entre si, para formar um tecido tramado, que une os diferentes estratos temporais e textuais. (CAUQUELIN, 2005, p. 87).

Para ilustrar, ela analisa um enunciado que muitos de nós recebemos como dado, ou natural: o de que a arte é um atributo humano, e que somos a única espécie capaz de realizar esse tipo de ato que não apresenta um interesse imediato, como saciar a fome ou sobreviver. Tal formulação na verdade se aproxima de um dos momentos do julgamento do gosto kantiano: o desinteressamento – mas de forma deturpada. Cauquelin explica que

[...] para Kant, trata-se de um dos traços do julgamento estético *vis-à-vis* um objeto de arte, dentro do espaço circunscrito que é o dele; para a doxa, em compensação, trata-se de uma característica do homem em geral, sem que a questão seja o julgamento do objeto especificado. (CAUQUELIN, 2005, p. 166).

Portanto, “a doxa transmite, de fato, *alguma* teoria, mas à sua moda, ordenando o conteúdo. A generalização é um de seus ardis”. (CAUQUELIN, 2005, p. 166). A miscelânea de discursos que compõe a doxa inevitavelmente coexiste com aqueles produzidos por estetas e especialistas em arte, constituindo-se, tanto quanto eles, como pano de fundo à emergência da arte, bem como o motor que impulsiona a produção artística.

Esse verdadeiro trabalho da doxa é para ser pensado não como um conjunto desordenado e confuso de “gostos e cores” sobre o qual seria impossível discutir, de tanto que é subjetivo e sem importância em relação ao trabalho da obra, mas como um *modo* de discurso de um *certo gênero*, que não é o inverso desprezível do *logos* judicioso (maneira como, em geral, a opinião é tratada), mas um modo específico que contém suas próprias regras – funcionando, por exemplo, com a analogia, a verossimilhança, a crença, a escolha, o implícito, as incoerências, características que, juntas, perfazem um método muito sutilmente apropriado às obras de ficção. Sendo assim, esse modo constitui de fato a parte mais secreta, o mundo mais íntimo, ou ainda um pré-texto, ao mesmo tempo que um contexto, um acompanhamento permanente das manifestações artísticas; e não pelo fato de a doxa apenas reagir às apresentações de arte, mas muito mais pelo fato de ela ser, se não diretamente o motor, pelo menos o meio que modela indiretamente, por suas expectativas, a maneira de pensar e produzir arte. (CAUQUELIN, 2005, p. 20).

Ou seja, é tomando por base o senso comum que nos defrontamos com as obras artísticas e com elas dialogamos. E é também esse mesmo senso comum que, impregnado no modo de pensar dos artistas, nutre a produção de suas obras. Nas palavras de Cauquelin, “quase simultâneos, obras e discursos são produzidos no palco da arte, conjuntamente. Um carrega o outro e vice-versa” (2005, p. 129).

Sendo assim, passaremos a uma reflexão sobre como esse senso comum, alimentado também pela crítica jornalística de dança, contribui para a constituição do campo artístico. E ainda refletiremos sobre possíveis formas de interferir positivamente nesta equação.

## 2 CRÍTICA E DANÇA: PRODUÇÕES HUMANAS CORRELATAS, COIMPLICADAS E COAFETADAS

Entender a crítica jornalística e o campo artístico da dança como produções humanas correlatas, coimPLICADAS e coafetadas, que se constituem mútua e simultaneamente – da forma como vimos anteriormente – só é possível, como explica Britto, se diferenciarmos

[...] o pressuposto que define as coisas como entidades dadas, daquele que as considera sistemas dinâmicos: o pressuposto **coevolutivo** (grifo nosso). Ou seja, a noção de que todas as coisas existentes são correlatas em alguma medida, porque partilham as mesmas condições de existência e, assim, afetam-se mutuamente. (BRITTO, 2011, p. 13).

A autora explica que tudo que existe neste mundo, submetido à ação da termodinâmica<sup>9</sup>, está exposto à degradação do tempo e manifesta sínteses transitórias de seus *processos relacionais* com o que estiver ao seu redor. “Seus estados, portanto, são sempre circunstanciais, por mais estáveis que pareçam. E seus processos interativos bem menos nítidos do que se costuma supor”. (BRITTO, 2011, p. 13).

Nesta mesma linha de raciocínio, o biólogo Dawkins trata de processos evolutivos. Para compreender melhor a relação entre crítica e campo artístico, aqui proposta, serão apresentadas algumas reflexões deste pesquisador, com vistas a uma analogia entre biologia e sistemas culturais.

Sobre tal escolha teórica, é importante frisar antes de prosseguirmos que, ao aproximarmos saberes de campos teóricos diferentes, não buscamos *reduzir* um campo de conhecimento a outro, em um “reducionismo voraz ou destrutivo”. De acordo com o psicólogo e professor de Harvard, Steven

---

<sup>9</sup> Helena Katz coloca que: “depois da dinâmica newtoniana, a termodinâmica – a primeira entre as ciências não clássicas, aquela que nasceu de dois filhos da ciência do calor: da ciência da conversão de energia e da ciência das máquinas de calor. A termodinâmica estabeleceu-se garantindo que se o mundo efetivamente existia como uma grande máquina fora do tempo, como a teoria mecanicista descrevia, ele não duraria para sempre, pois estava dissipando energia e perdendo organização, solapado por uma entropia crescente. A termodinâmica introduz a seta do tempo na física. (KATZ, 2005, p. 46).

Pinker, esse tipo de reducionismo busca explicar um fenômeno com base em seus menores ou mais simples elementos constituintes. Um exemplo disso seriam os pesquisadores que acreditam trazer alguma colaboração à resolução de conflitos sociais estudando a “biofísica das membranas neurais ou a estrutura molecular da sinapse” (PINKER, 2004, p. 105). Tal concepção não nos interessa aqui, e Pinker ajuda a demonstrar porque ela é equivocada:

Como observou o filósofo Hilary Putnam, nem mesmo o simples fato de que um pino quadrado não se encaixa num buraco redondo pode ser explicado com base em moléculas e átomos, mas somente em níveis de análise mais elevados que envolvem rigidez (independentemente do que torna rígido o pino) e geometria. E se alguém realmente achasse que a sociologia, a história ou a literatura poderia ser substituída pela biologia, por que parar por aí? A biologia poderia, por sua vez, ser resumida a química, e esta a física, e alguém teria de se virar para explicar as causas da Primeira Guerra Mundial com base em elétrons e quarks. Mesmo se a Primeira Guerra Mundial não consistisse em nada além de um número muito, muito grande de quarks e um padrão muito, muito complexo de movimento, nada se esclareceria descrevendo-a dessa maneira. (PINKER, 2004, p. 105).

O que o autor propõe como mais adequado, é o reducionismo “bom” ou “hierárquico”, que conecta diferentes campos, colocando um saber sob o microscópio de outro, como fica claro no exemplo abaixo:

Um geógrafo pode explicar por que a linha da costa africana se encaixa na das Américas dizendo que as massas de terra foram adjacentes no passado mas se situavam em placas diferentes, que se separaram pela deriva continental. A questão do motivo de as placas se moverem é passada para os geólogos, que mencionam uma efusão de magma que as empurrou e as distanciou. E para explicar por que o magma esquentou tanto assim, chamam os físicos, que esclarecem as reações no núcleo e no manto terrestre. Nenhum dos cientistas é dispensável. Um geógrafo isolado teria de invocar a mágica para mover os continentes, e um físico isolado não poderia ter predito a forma da América do Sul. (PINKER, 2002, p. 106).

Dessa forma,

A história e a cultura, portanto, podem ser alicerçadas na psicologia, e esta pode ser alicerçada na computação, na neurociência, na genética e na evolução. Mas esse tipo de conversa dispara alarmes na mente de muitos que não são cientistas. Eles temem que a consiliência seja uma cortina de fumaça para a tomada hostil das humanidades, artes e ciências sociais pelos filisteus de avental branco. A riqueza de seus temas seria simplificada por um palavreiro genérico sobre neurônios, genes e impulsos evolutivos. (PINKER, 2002, p. 105).

O que se propõe nesta dissertação está longe da redução de um campo a outro, ou de buscar no objeto analisado – a crítica jornalística – suas mais simples unidades constitutivas, para compreendê-lo. A intenção aqui é utilizar estudos de outras áreas de conhecimento, como a biologia e a filosofia, para elucidar aspectos da arte e da dança.

Dos escritos de Dawkins e Britto, interessa particularmente a essa pesquisa compreender como o *design* dos seres vivos se modifica ao longo do processo evolutivo, e como o ambiente é corresponsável por sua formulação. Dessa forma, buscaremos apresentar uma possibilidade de entendimento para a relação entre o campo da crítica e o da dança.

O que Dawkins (apud BRITTO, 2008) entende por design é a articulação entre a função e o formato de um indivíduo. O design seria a “síntese da corporalidade de cada organismo”, fruto de “suas relações com outros corpos, ambientes e situações”. (BRITTO, 2008, p. 65). Transformações no design de cada espécie ocorrem ao longo do processo evolutivo, de forma a garantir a sua permanência<sup>10</sup> e continuidade de existência, como explica Britto:

Um corpo define seu design relacionando-se com outros, no exercício da sua atuação funcional que, em última instância, consiste em garantir sua continuidade no tempo. Definir um design é constituir uma estrutura organizada para fazer com

---

<sup>10</sup> O entendimento de permanência adotado é o proposto por Adriana Bittencourt Machado (2001), e será apresentado na página 25.



que todas as funções vantajosas de um organismo estejam a serviço da sua reprodução. (BRITTO, 2008, p. 66).

O mecanismo por meio do qual isso ocorre é a seleção natural, descrito por Charles Darwin. De acordo com o biólogo Robert Foley (2003), a ideia de evolução como um processo ou acontecimento que ocorre ao longo do tempo já era bastante difundida no início do século XIX, e mesmo antes dos estudos darwinianos. A contribuição de Darwin foi justamente a de desvendar esse mecanismo que faz com que as transformações aconteçam. Para o cientista, os indivíduos mais bem adaptados deixarão maior quantidade de filhos e esses descendentes levarão adiante a característica do genitor que lhes possibilitou essa vantagem competitiva. A cada geração, novos indivíduos e novos designs serão selecionados, direcionando as mudanças evolutivas.

É importante ressaltar que esse processo é cego, não tem um propósito específico, como coloca Dawkins:

A seleção natural é o relojoeiro cego, cego porque não prevê, não planeja consequências, não tem propósito em vista. Mas os resultados vivos da seleção natural nos deixam pasmos porque parecem ter sido estruturados por um relojoeiro magistral, dando uma ilusão de desígnio e planejamento. (DAWKINS, 2001, p. 42).

E Britto:

Esta ação seletiva é natural porque intrínseca à dinâmica coevolutiva gerada pela complexificação do tempo e, portanto, sem nenhum propósito moral. Não se trata de uma escolha feita por determinado agente, nem direcionada para determinados fins, como se costuma traduzir popularmente a regra clássica da teoria darwiniana de sobrevivência dos mais aptos. Esse senso comum contradiz, justamente, o sentido mais característico do processo evolutivo por seleção natural: é auto-organizativo. (BRITTO, 2008, p. 61).

Cada design selecionado apresenta diferentes condições de “*duração e permanência* no mundo” (BRITTO, 2008, p. 66), e quanto mais “plástico” for o design de uma espécie, maiores são suas chances de permanecer:

As chances de um sistema garantir sua continuidade no tempo estão, portanto, diretamente relacionadas com a *plasticidade* do seu *design*, ou seja, a capacidade do sistema de alterar a configuração da sua estrutura para garantir a continuidade dos seus processos de permanência (operações interativas), respondendo às condições de conectividade representadas pelo design dos outros sistemas e/ou seu ambiente. [...] A plasticidade refere-se à flexibilização dos padrões relacionais adotados pelo sistema no seu processo adaptativo ao ambiente que o envolve. (BRITTO, 2008, p. 75).

A plasticidade de um organismo parece ter a ver com as suas condições de se transformar ao se relacionar com os ambientes que estão em seu entorno. E como estamos vendo, “os ambientes interferem na configuração das estruturas ao mesmo tempo em que tais estruturas, geradas sob as condições dos ambientes, interferem na sua reconfiguração”. (BRITTO, 2008, p. 72).

Assim, é possível dizer que as condições físicas de um lugar, pura e simplesmente, não constituem um ambiente. Isso só acontece quando passa a haver um organismo a ser envolvido por elas. Ao envolver um organismo, as condições físicas tornam-se um ambiente, pois são por ele coformuladas. Nesse sentido, não é possível pensar em uma hierarquia entre ambiente e organismo, ou em uma linearidade entre causa e efeito nesta relação, como nos lembra Britto:

[A] equivalência entre causa produtora e efeito produzido implica a reversibilidade das relações entre o que se perde e o que se cria. Ou seja, uma vez que uma causa se encontra ligada a um efeito, o conhecimento desse efeito conduz à identificação da sua causa. O tempo, que rege os processos genuinamente criadores e registra a assimetria entre passado e futuro, é o tempo da irreversibilidade – introduzido nos debates científicos a respeito da origem da vida pelo estudo das estruturas de não equilíbrio (sistemas dinâmicos instáveis) descobertas pela física contemporânea. (BRITTO, 2008, p. 44).

Sendo assim,

a instabilidade anula a equivalência reversível entre causa e efeito, pois, longe do equilíbrio, o sistema não é meramente afetado pela ação de forças externas, mas também invadido por flutuações provocadas pela sua própria atividade. (BRITTO, 2008, p. 46).

Ou seja, não tem como existir um ambiente “causa” e um organismo “efeito”, ou vice-versa. Ambos são coformulados, como completa a autora:

[...] O design dos sistemas é, simultaneamente, causa e efeito da configuração circunstancial do seu ambiente de existência (ou subsistema). A função contextual do ambiente, de ser o espaço-tempo de validação dos designs em interação, confere ao próprio relacionamento importância codeterminante do processo evolutivo de um dado sistema. (BRITTO, 2008, p. 83).

Pensando sob todos esses aspectos, é possível afirmar que do mesmo modo que organismo e ambiente se formulam mutuamente, deve ocorrer algo semelhante nos sistemas culturais. No caso dos campos da crítica e da dança estudados aqui, podemos dizer que um está implicado na existência do outro, e quando a relação entre ambos é instaurada, institui-se uma dinâmica de trocas, contínua e irreversível (BRITTO, 2011).

Na Teoria Geral dos Sistemas (TGS), o ambiente também tem papel relevante e apresenta-se de forma semelhante a que vimos em Dawkins, no sentido de ser coelaborador da realidade. Entretanto, por configurar-se como uma Ontologia científica, a TGS apresenta esse conceito de forma mais ampla, estendendo-o para a análise de qualquer objeto existente – inclusive a crítica e a dança – e não apenas a organismos e ambientes “vivos”.

Some-se a isso o fato de que, ao trabalhar com traços muito gerais, a TGS proporciona relações inter e transdisciplinares, como nos esclarece Jorge de Albuquerque Vieira:

O que propomos é que o conceito de sistema, em sua fundamentação ontológica, possa vir a lidar com sistemas de alta complexidade, no qual Arte, Filosofia e Ciência mesclam-se, como em muitos sistemas culturais. (VIEIRA, 2008, p. 28).

Justamente o que propomos aqui, articulando saberes das artes, da dança, da biologia, da filosofia e da comunicação social.

O ambiente, segundo a TGS, é um dos parâmetros básicos para a emergência de qualquer sistema. Para existir, um sistema precisa formular seu ambiente, que não é necessariamente um lugar “físico”, mas um conjunto de condições que definam sua existência. (MACHADO, 2001). Ideia bastante semelhante a que vimos em Dawkins e Britto, de que um organismo necessariamente formula seu ambiente para existir – e é por ele formulado.

De acordo com Avanir Uyemov (apud VIEIRA, 2008), um sistema (S) é, por definição, um agregado de coisas quaisquer (m) que mantenham relação (R) entre si e partilhem propriedades (P):

$$(m) S =_{df} [R(m)]P$$

Um sistema pode ser um organismo, o campo da crítica, o campo da dança, e qualquer outro existente. Estando o sistema no Universo, ele será sempre aberto<sup>11</sup> em alguma medida, compartilhando matéria, energia e informação. De acordo com Britto, “[...] tudo o que existe na natureza muda de estado em decorrência das trocas entrópicas que realiza para satisfazer a imposição da termodinâmica universal” (2008, p. 45), e esse mecanismo de trocas descreve o regime de funcionamento da TGS.

Um sistema pode se configurar tanto como um sistema mais abrangente (que contém vários sistemas) quanto como um subsistema (contido em um sistema maior), inclusive simultaneamente. Um sistema é envolvido por outros – os ambientes ou subsistemas – e isso diz respeito à dinâmica coevolutiva, que estamos estudando, já que o relacionamento entre eles é o que os define. Por exemplo, a crítica pode ser um subsistema do jornal (e o jornal seu ambiente) se a entendermos como uma seção do jornal – que além dela abriga reportagens, colunas, entrevistas, crônicas, etc. E o jornal pode ser um subsistema da crítica, se pensarmos que ela pode ser veiculada também em blogs, revistas e periódicos científicos.

---

<sup>11</sup> Os sistemas podem ser ainda fechados (trocando apenas energia e informação), ou isolados (quando não realizam trocas, o que é praticamente uma “impossibilidade ontológica”). (VIEIRA, 2008, p. 34).

Segundo Vieira, a evolução universal é fruto do processo de interação entre sistema e ambiente, que realizam ajustes adaptativos entre si com vistas à permanência. É importante esclarecer que a permanência é outro dos parâmetros básicos para a existência de um sistema, e, longe de ser estática, só é possível por meio de constantes transformações, como explica Adriana Bittencourt Machado:

[...] O sistema, na tentativa de permanecer, passa por evoluções e construções hierárquicas a partir do momento em que se configura como algo existente. Como vimos, uma das estratégias de permanência é a evolução, através da transformação, do ganho de complexidade, da dissipação de energia para a expansão do Universo. Deste modo, a permanência sempre será vista, antes de tudo, como processo e, portanto, como sendo da natureza de um *continuum*. (MACHADO, 2001, p. 39).

Ao defender a ideia de que todos os sistemas são correlatos, e inter-relacionados, elaborando-se mutuamente, a TGS se aproxima do pressuposto coevolutivo de que tratamos anteriormente, aumentando sua abrangência para todas as coisas existentes – inclusive os sistemas culturais.

Assim, podemos entender os sistemas culturais crítica e dança como sistema e subsistema do outro, ou mesmo como “organismo” e “ambiente”, em constante coevolução. Ter clara essa relação é importante, pois nos faz ver que não existe uma crítica que molda um tipo de dança, nem o contrário. Sendo equivalentes em seus modos de operar, é coerente que a crítica jornalística, como produtora de doxa, contribua para a formulação do campo da dança, como vimos anteriormente na proposição de Cauquelin.

Nos próximos parágrafos, será abordado com mais cuidado o processo que rege as transformações em um sistema e, por consequência em seus subsistemas, já que eles se relacionam e formulam um ao outro. São os chamados *ajustes adaptativos*, que ocorrem sempre com vistas à sobrevivência e constituem o processo evolutivo.

Para entender como esses ajustes se dão, recorro aos estudos de Dawkins, quando ele nos traz a ideia de “corrida armamentista” – que

acontece entre predadores e presas, entre parasitas e hospedeiros. Tendo isso claro, posso propor mais adiante, como interferências no campo da crítica, podem complexificar o campo da dança – o que é não somente desejável, como muito importante para que ambos os campos continuem existindo ao longo do tempo, para que eles *permaneçam*. Interferindo no sistema crítica, para que esse produza uma doxa mais elaborada, estaremos provocando no sistema dança uma complexificação de suas produções. Quanto mais complexo o acompanhamento, mais complexa a produção de dança. Do mesmo modo que produções artísticas de maior complexidade tendem a demandar da crítica um acompanhamento mais aprofundado.

Segundo Dawkins, os ajustes adaptativos entre as espécies acontecem em uma dinâmica de corrida armamentista: uma espécie acompanha as transformações da outra, ambas coevoluem, buscando permanecer:

As corridas armamentistas são disputadas no tempo evolutivo, e não na escala temporal da duração de vida de cada indivíduo. Elas consistem na melhora do equipamento de sobrevivência de uma linhagem (por exemplo, dos animais que são vítimas de predadores) como consequência direta de uma melhora no equipamento evolutivo de outra linhagem (digamos, dos predadores). (DAWKINS, 2001, p. 263).

Os predadores tornam-se mais bem equipados para matar, mas ao mesmo tempo as presas tornam-se mais bem equipadas para evitar ser mortas, portanto o resultado líquido é a ausência de mudança na razão de caçadas bem-sucedidas. (DAWKINS, 2001, p. 270).

Dawkins faz também uma analogia com o sistema cultural ao refletir sobre as corridas armamentistas na tecnologia humana, que segundo ele acontecem em um intervalo de tempo infinitamente menor, pois podemos observá-las ano a ano. Um exemplo é o caso da indústria armamentista – no qual, aliás, nasce o termo que ele utiliza, no contexto da Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética.

A existência de uma arma ofensiva bem-sucedida, como o míssil antinavio do tipo Exocet, tende a “convidar” à invenção de uma arma neutralizadora eficaz, como por

exemplo um dispositivo de interferência de rádio para “confundir” o sistema de controle do míssil. A arma neutralizadora bem provavelmente será fabricada por um país inimigo, mas também poderia ser fabricada pelo mesmo país, ou até pela mesma empresa! Afinal, nenhuma outra empresa está mais bem equipada para projetar um dispositivo de interferência para um míssil específico do que aquela que o criou. (DAWKINS, 2001, p. 274).

O mecanismo observado pelo biólogo nos ajuda a entender a dinâmica coadaptativa entre os sistemas crítica e arte. Se os dois sistemas elaboram-se mutuamente, o ganho de complexidade de um, implica aumento de complexidade do outro. Ou como explica Britto:

Um sistema é, ao mesmo tempo, um subsistema para outros sistemas, toda reconfiguração de um sistema reconfigura simultaneamente o seu ambiente de existência, modificando o estoque de recursos disponíveis para troca e estabelecendo novas e diferentes conexões entre os temas lá operantes. (BRITTO, 2008, p. 81).

A resposta do sistema a provocações complexas de interatividade aumenta a sofisticação da sua aparelhagem adaptativa tornando-o, por sua vez, provocador de interações de igual ou maior complexidade. (BRITTO, 2008, p. 82).

Desse modo, é coerente pensar, como nos propõe Cocchiarale, que

A crise das vanguardas históricas, na passagem dos anos 1960 para os 1970, deflagrou também uma crise na reflexão estética e na crítica de arte, que hoje se manifesta inequivocamente. A contradição entre o uso, ainda em curso, de métodos e procedimentos de leitura da clareza autodefinida dos *ismos* modernistas e a ausência de identidades fixas na arte atual – característica da produção contemporânea, deliberadamente cultivada pelos artistas – funciona como um obstáculo para o posicionamento crítico em face das novas circunstâncias que emergiram dessa crise. (COCCHIARALE, 2006, p. 217).

Ou seja, o campo artístico, após as reformulações que tem sofrido, vem exigindo da crítica uma reformulação correspondente. Se à época dos *ismos* modernistas era possível distinguir a qualidade de uma obra verificando sua adequabilidade aos critérios propostos nos manifestos de

cada corrente artística – como o surrealismo, o dadaísmo, o futurismo, etc. –, a partir da década de 70, com a arte contemporânea, as obras deixam de ter identidade fixa, exigindo outro tipo de análise por parte do crítico. Se o sistema arte ganha em complexidade, exige do sistema crítica um ganho correspondente. Do mesmo modo que a crítica, ao acompanhar o campo artístico e apontar nele possibilidades de reflexão e desdobramentos, estará fomentando um campo mais complexo. Segundo Britto,

esse processo contínuo de complexificação crescente do ambiente cultural está baseado no acúmulo de recursos adaptativos que o sistema desenvolve, ao longo das suas experiências de crise. Sem crise não há amadurecimento: sem colapso não há expansão. (BRITTO, 2008, p. 81).

E não poderia ser diferente com a dança contemporânea, que, segundo a autora, também tem demandado uma crítica mais coerente com o seu atual nível de complexidade:

Numa dinâmica coevolutiva entre teoria e prática, as formulações estéticas da dança contemporânea desafiam mudanças estruturais no pensamento lógico que dá sustentação conceitual à produção intelectual sobre dança, ao mesmo tempo em que são por ele modificadas. Cabe reconhecer num tal processo sua naturalidade irrevogável, para assumir nossa corresponsabilidade pela continuidade da sua complexificação. (BRITTO, 2008, p. 16).

Tal continuidade de complexificação é necessária para a *permanência* do sistema dança. Ao defendermos uma crítica mais complexa, que por sua vez vai provocar no sistema dança um ganho de complexidade, estamos fomentando a continuidade de existência do campo da dança. E esse campo também “ganha continuidade no tempo quando garante a continuidade do mecanismo de replicação do seu meme<sup>12</sup>, ao longo das suas conexões com o mundo”. (BRITTO, 2008, p. 82).

---

<sup>12</sup> Segundo Dawkins, um meme é uma unidade de transmissão cultural, o equivalente do gene para a cultura: “Exemplos de memes são melodias, ideias, *slogans*, as modas nos 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



Uma das formas de isso acontecer é por meio da crítica jornalística, que, como vimos, produz doxa ou rumor teórico, interferindo na constituição do campo da dança. Ao ser lida por milhares de pessoas, esse tipo de texto alimenta o campo da dança, ao mesmo tempo em que o acompanha. Assim, a proposta desta pesquisa para que a crítica de dança possa não só corresponder à demanda de maior complexidade da dança contemporânea, como também complexificar os debates existentes neste campo como um todo, é que a crítica continue a ser produzida no jornal (pois se fosse veiculada, em periódicos especializados, por exemplo, não produziria senso comum, nem teria amplo acesso público), mas que seja escrita por especialistas.

Ou seja, redigida por especialistas que criem estratégias adaptativas para trabalhar neste ambiente, produzindo assim, por conta de sua formação, uma doxa mais complexa, mas ainda assim acessível ao grande público leigo – também produtor de doxa e motor da arte, como explica Britto:

E, sendo o público leigo responsável pela formação do senso comum que tanto nos interessa transformar, parece mais eficiente fortalecer a atuação dessa crítica jornalística do que substituí-la por uma forma ensaística, em outros espaços, cujo caráter especializado restringiria seu raio de alcance a um público muito específico. (BRITTO, 1993, p. 60).

Desta forma, as chances de dialogar com a complexidade da dança produzida na contemporaneidade são maiores.

Sobre algumas possibilidades de estratégias adaptativas para que o especialista habite o jornal, falaremos no próximo capítulo.

---

de um processo que, num sentido amplo, pode ser chamado de imitação. Se um cientista ouve ou lê sobre uma boa ideia, transmite-a aos seus colegas e alunos. Ele a menciona nos seus artigos e nas suas palestras. Se a ideia pegar, pode-se dizer que ela propaga a si mesma, espalhando-se de cérebro para cérebro”. (DAWKINS, 2007, p. 330).

### 3 O JORNAL COMO AMBIENTE DE ATUAÇÃO PARA O ESPECIALISTA EM DANÇA

Ciente de que o jornal produz doxa e interfere na construção do campo artístico, o especialista em dança é convocado a se apropriar desta atividade se deseja colaborar satisfatoriamente para a construção de seu próprio campo profissional. Isso porque, ao ter prática no acompanhamento de dança e estudos no assunto, ele pode produzir uma doxa que instigue o leitor à reflexão e estimule o ganho de complexidade do campo da dança. Mais uma vez, temos aqui o princípio da vacina: a ideia não é acabar com o senso comum e produzir conhecimento especializado no jornal, mas sim produzir mais senso comum – com uma diferença: o senso comum dos especialistas.

E isso se dá a partir de ajustes adaptativos para que o especialista habite o ambiente do jornal, adequando o seu saber às características deste meio de comunicação. Mais adiante serão detalhadas algumas possibilidades de estratégias de adaptação. De todo modo, adianto que a mais importante delas é que o especialista conheça bem o ambiente do qual fará parte. O jornal apresenta um regime próprio de funcionamento, que condiciona o tipo de texto veiculado por ele, e estar a par desse *modus operandi* dará ao profissional maior poder de negociação no momento de solicitar espaço ao editor de um veículo. Vejamos algumas características deste meio de comunicação, especialmente no que diz respeito à dinâmica de funcionamento das editorias de cultura.

Começarei traçando um rápido perfil dos profissionais que produzem críticas no ambiente jornalístico e de seu trabalho. Muitos são graduados em Comunicação Social – Jornalismo, trabalham simultaneamente como repórteres ou editores, e frequentemente não têm estudos específicos em sua área artística de cobertura<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Embora essa não seja uma regra, como pude observar no jornal paranaense *Gazeta do Povo* – em que vários dos profissionais tinham especialização e mesmo mestrado em sua área de atuação (LIMA, 2008) – e ainda na *Folha de São Paulo*, em que as funções de repórter e crítico são desempenhadas por profissionais diferentes (PINTO, 2008).

De acordo com András Szantó (2007), é também comum o jornalista ser responsável por mais de uma área – como, por exemplo, cinema e música clássica –, o que diminui ainda mais a possibilidade de especialidade nas linguagens. O autor coloca que vários dos profissionais atuantes no jornalismo cultural não fizeram essa escolha de carreira e acabaram entrando na área por acaso (afinal, existem muitas outras editorias em que um jornalista pode atuar, como a de cidades, infantil, economia, saúde, etc.). Assim, ao passarem ao exercício da profissão – principalmente quando atuam também como críticos – percebem o tamanho do desafio, já que sua formação não os preparou para tal.

Esses jornalistas criam então suas próprias estratégias de sobrevivência para analisar trabalhos de dança, já que não têm o conhecimento especializado que tal atividade exige. A tendência é que sejam utilizadas algumas “rotas de fuga” – como descrever o passo a passo da obra, apresentar os efeitos que a peça gerou em si mesmo e/ou no público, ou interpretá-la a seu bel-prazer –, isoladas ou em combinação, para se desviar do que realmente importa: a análise do modo como a obra se organiza e o desvendamento de sua dramaturgia – como frisa Britto (1993). De acordo com a autora,

[...] percebe-se que o uso da forma descritiva, ou interpretativa, ou outra qualquer, não resulta de definições prévias de um princípio norteador da atividade crítica, por sua vez alcançado a partir de concepções fundamentadas de arte, de dança, de crítica. A opção por uma forma ou outra aparece, na verdade, como recurso compensatório à falta de embasamento para abordar a especificidade da dança. (BRITTO, 1993, p. 21).

O que os jornalistas normalmente produzem são as *resenhas jornalísticas*. O estudioso de Comunicação brasileiro, José Marques de Melo, denomina resenha<sup>14</sup> os textos de cunho opinativo publicados no jornal e destinados

---

<sup>14</sup> O termo traduz a expressão americana *review* e é pouco difundido no Brasil (MELO, 1994). Nos jornais brasileiros, as resenhas geralmente recebem outros nomes, sendo designadas como “opinião” ou mesmo “crítica”. Na *Folha de São Paulo*, entretanto, os resumos críticos de livros vêm denominados como resenhas. (FOLHA, 2002, p. 71).

à apreciação de produtos culturais. Ele enfatiza as particularidades da resenha em relação à crítica ensaística, produzida por especialistas:

A resenha configura-se como um gênero jornalístico destinado a *orientar* o público na *escolha* dos produtos culturais em circulação no mercado. Não tem a intenção de oferecer julgamento estético, mas de fazer uma apreciação ligeira, sem entrar na sua essência enquanto bem cultural. Trata-se de uma atividade eminentemente utilitária; havendo muitas opções no mercado cultural, o consumidor quer dispor de informações e juízos de valor que o ajudem a tomar a decisão de compra. (MELO, 1994, p. 128).

Melo explica que esse gênero jornalístico surge a partir da década de 1930, quando o jornalismo passa a ser produzido em escala industrial e amplia em grande medida seu público-alvo (antes concentrado na elite econômica e cultural, que era também quem apreciava obras de arte e por consequência lia as críticas ensaísticas de arte, produzidas por especialistas, no jornal). Segundo o autor,

a mudança ocorre não apenas na forma – a substituição da crítica [ensaística] pela resenha – mas também no conteúdo – o que se analisa não são mais as obras de arte [...] e sim os novos produtos da indústria cultural. Desaparece (ou se torna residual) a crítica estética dedicada a apreender o sentido profundo das obras de arte e situá-las no contexto histórico, surgindo, em seu lugar a resenha, uma atividade mais simplificada, culturalmente despojada, adquirindo um nítido contorno conjuntural. (MELO, 1994, p. 127).

O resultado desta mudança, de acordo com Melo, foi que os intelectuais passaram a realizar suas atividades em periódicos científicos especializados, se autodenominando críticos, em contraposição aos profissionais do jornalismo que permaneceram nos meios de comunicação de massa, atuando na produção deste gênero textual mais ligeiro, que é a resenha.

Sabendo disso, a proposta desta dissertação é que esse especialista que deixou o jornal, a ele retorne. Não para produzir crítica ensaística, nem para produzir resenha jornalística. Mas sim para escrever um outro tipo de texto que se aproxime da apreciação estética e reflexiva, ao mesmo tempo

em que atenda à dinâmica de funcionamento do ambiente jornalístico – de forma semelhante ao que já ocorre na Europa e nos Estados Unidos:

No jornalismo europeu e norte-americano as resenhas são produzidas por intelectuais que combinam a argúcia jornalística com o conhecimento do setor cultural que criticam. Sua postura, contudo, privilegia o público, seus interesses, suas peculiaridades, com os quais se identifica. (MELO, 1994, p. 132).

A ideia é que o foco desta crítica produzida pelo especialista, de acordo com as demandas do ambiente jornalístico, esteja em diálogo com o grande público, contribuindo para a produção de senso comum. E isso é importante porque, conforme estamos debatendo nesta pesquisa, se o senso comum, ou doxa, ganha complexidade, ele alimenta favoravelmente o campo artístico com o qual se relaciona.

Os profissionais que escrevem críticas para os jornais, muitos deles jornalistas, como tratamos anteriormente, têm dificuldades de se tornar esse especialista que estamos propondo. E existem alguns agravantes para isso. Um deles é que as redações estão cada vez mais enxutas, por conta de corte de gastos. Isso dificulta a especialização dos profissionais, que tendem a cobrir várias áreas simultaneamente. Outro agravante, é que quando os jornalistas, ao longo do tempo, vão se especializando na cobertura artística, graças à prática e ao dia a dia na profissão, eles se tornam caros demais à empresa e acabam dando lugar à mão de obra barata, composta por recém-formados, como pontua Humberto Werneck:

[...] As redações vão se tornando diminutas, os quadros vão sendo reduzidos, muitas vezes com o argumento falacioso de dar oportunidade aos jovens, ao sangue novo, aos novos valores. Só que não é bem isso. O que essas publicações querem são pessoas mal pagas e que sejam todas, iguaiszinhas, inclusive porque isso facilita a reposição: se alguém não está agradando, eles tiram e botam outra igual no lugar. Com essa política medíocre, perdeu-se uma coisa muito importante: o pessoal se esqueceu de que o jornalista se forma, de verdade, é no dia a dia de uma redação. Vejam o contrassenso: o jornal, a revista ou a emissora de televisão investe na formação de um jornalista, e quando ele, até por

inércia, está ganhando um pouco melhor – o salário vai subindo com os dissídios, aqueles aumentos que não se pode deixar de dar –, passa a ser visto pelo RH da empresa como uma espécie de marajá e por isso é substituído por um funcionário mais baratinho. (WERNECK, 2007, p. 68).

Ou seja, frequentemente bons profissionais, no auge da carreira, são deixados de lado em nome da “saúde” financeira da empresa. Maria Hirszman partilha da mesma opinião, ao dizer que as redações mudaram muito nos últimos anos e que:

[...] O enxugamento de pessoal, a redução cada vez maior da idade dos repórteres e a avalanche crescente de pautas (perde-se mais tempo dizendo não do que investindo nas pautas que realmente valem a pena) tornaram as redações locais mais parecidas com fábricas do que com a visão romântica que temos delas. (HIRSZMAN, 2007, p. 96).

Os cortes financeiros citados dizem respeito às sucessivas crises que os jornais impressos vêm sofrendo desde o ano 2000. Segundo Lourival Sant’Anna, no início desta década os três maiores jornais brasileiros, *O Globo*, *O Estado de São Paulo* e *a Folha de São Paulo*, tiveram queda expressiva em sua circulação, se comparado aos recordes de venda de meados dos anos 1990. O autor coloca que:

A situação dos três grandes jornais brasileiros espelha uma tendência tanto no âmbito nacional quanto no internacional. Esse índice [de circulação] também está caindo na maioria dos países em que a informação está disponível para a Associação Mundial de Jornais. Os dados indicam que não só menos pessoas estão lendo jornais, como também que o fazem por menos tempo – tanto no Brasil quanto em muitos países desenvolvidos. (SANT’ANNA, 2011).

O quadro tem a ver com a intensificação da concorrência com outros meios de comunicação como as TVs por assinatura e a internet, que disputam além da audiência, uma grande fatia das verbas publicitárias.

Sant’Anna explica também que:

O aumento da concorrência e a queda da circulação e de receitas ocorreram em um momento em que as empresas que publicam os três mais importantes jornais brasileiros –

as Organizações Globo, o Grupo Estado e a Empresa Folha da Manhã – atravessavam dificuldades financeiras, resultantes de dívidas assumidas na década de 1990. No caso da Globo, o investimento de bilhões de reais na criação da infraestrutura de TV a cabo; no do Estado, a participação na companhia de telefonia celular BCP, com uma fatia de cerca de 120 milhões de dólares; e, no da Folha, a criação do portal de Internet UOL, em resumo, foram estes investimentos que não tiveram a rentabilidade esperada, e os compromissos financeiros, feitos em dólar, tornaram-se um peso praticamente insustentável a partir da desvalorização do Real, em 1999. (SANT'ANNA, 2011).

Ainda a respeito das condições de produção do jornal, outro ponto para o qual é preciso chamar atenção são as contaminações que podem ocorrer entre os setores editorial e comercial da empresa. Isso torna relativamente comum o fato de se ter que reduzir o espaço de texto jornalístico para dar lugar à publicidade – como cortar um artigo porque de última hora surgiu um anúncio de meia página, normalmente indispensável para a sobrevivência do jornal. E ainda fazem com que grandes anunciantes, ou mesmo empresas membros dos conglomerados dos quais os jornais fazem parte, tenham privilégios no espaço editorial. Um exemplo é o caso da *holding* norte-americana *Time Warner*. é fácil constatar que os produtos culturais da *Warner* terão um tratamento diferenciado nas revistas da editora *Time Inc.*, membro do mesmo grupo, se comparados aos produtos da concorrente *Sony*.

Sobre a interferência de grandes indústrias da cultura na linha editorial de jornais e revistas, Szantó cita um exemplo:

Uma pressão intensa é feita sobre os jornais para que cubram Hollywood. Se for o caso de um jornal de porte médio que queira colocar uma foto de Julia Roberts na capa, os estúdios pedirão uma contrapartida: mais espaço, mais cobertura positiva, mais proeminência. Isso é profundamente problemático porque é com a indústria cinematográfica que os jornais ganham dinheiro por meio da cobertura cultural, de maneira que os jornais relutam em enfrentá-los. (SZANTÓ, 2007, p. 40).

Ou seja, como os jornais frequentemente têm grande parte de sua receita vinculada aos anúncios de grandes empresas, às vezes permitem que elas interfiram na divulgação de seus produtos culturais no jornal.

As crises recorrentes e os consequentes cortes de custos nas empresas jornalísticas, como vimos acima, acabam justificando o acúmulo de funções entre repórter e crítico, ou editor e crítico, que nos interessa colocar em discussão. Quem acaba produzindo a crítica, quando há espaço para ela, são os próprios jornalistas que trabalham rotineiramente no jornal escrevendo reportagens, entrevistas, editando, etc. Raramente tem-se um colaborador externo, o especialista que envia seus textos de acordo com a demanda do editor. Com o detalhe de que alguns veículos pagam a colaboração, mas muitos só aceitam publicar textos em regime de “doação”. Neste último caso, a crítica especializada parece ser um bônus para o jornal. Quando existem interessados em “doar” textos, ela é publicada, quando não, o espaço é preenchido por qualquer outra coisa. Dificilmente há uma preocupação em cultivar a parceria com um profissional competente para ocupar esse lugar.

Para diminuir as despesas, essas são opções adotadas por muitos veículos que acabam gerando uma situação um pouco embaraçosa para o jornalista que escreveu uma crítica desfavorável sobre um trabalho, e dias depois precisa consultar o autor da peça que será fonte importante para uma reportagem. E ainda para o colaborador externo, que tem seu interesse em investir em longo prazo na carreira cada vez mais reduzido. Observando esse contexto, é possível entender porque os críticos de dança, de profissão, contratados pelos jornais são cada vez mais raros.

Isso quando a crítica não é abolida, e substituída pela reportagem, uma tendência nos jornais brasileiros, especialmente naqueles que não mantêm em sua equipe a figura do crítico de dança, escrevendo periodicamente. Segundo Hirszman, a reportagem “dá aos artistas a palavra – forçando-os a explicar racionalmente criações poéticas a título de uma isenção jornalística” (2007, p. 96). Sobre essa substituição, que vem ocorrendo em muitas das redações de jornal, Szantó (2007) entende que é



uma forma de aproximar a cobertura de cultura daquela realizada pelas outras editorias do jornal. Embora, como nos lembra Piza (2004), a reportagem praticada no jornalismo cultural ainda apresente suas particularidades se comparada àquelas produzidas nas outras editorias do jornal – que priorizam o *hard news*, o noticiário imediato, quente, que acabou de acontecer<sup>15</sup>.

A substituição da crítica pela reportagem não é uma regra – jornais de circulação nacional como *O Estado de São Paulo* e a *Folha de São Paulo*, que mantêm críticos de dança em sua equipe, apresentam predominância de críticas a reportagens, no total de textos relacionados à dança –, mas tem ocorrido com frequência em jornais de grande circulação espalhados pelo país, e parece ser um sintoma da mudança editorial de uma “abordagem tradicional” para o “modelo de serviço” (Szantó, 2007). Segundo Szantó, na abordagem tradicional o jornalista é o responsável em selecionar criticamente os eventos relevantes para serem publicados, de acordo como a sua experiência e vivência do dia a dia cultural:

[...] O jornal surpreende. Todas as manhãs os editores publicarão coisas que não se pode descobrir por conta própria. Alguém examinou a paisagem por você e disse: “Isso é importante. Você deve ler”. (SZANTÓ, 2007, p. 44).

O leitor pode não compreender tudo que escuta ou vê, mas temos nossos críticos, e podemos explicar porque esse evento cultural é importante. Pode-se dizer que esse é o modelo de jornalismo cultural elitista, de cima para baixo. É assim que o jornalismo cultural tradicionalmente é praticado e o leitor é o beneficiário de nossa especialização. (SZANTÓ, 2007, p. 41).

---

<sup>15</sup> As notícias culturais normalmente dizem respeito à agenda de lançamentos e eventos, ou seja, sobre o que ainda vai ocorrer – o que não impede que a reportagem noticiosa aconteça. Existem as matérias de apresentação, que com um olhar mais subjetivo e passagens em tom de comentário, familiarizam o leitor com um assunto até então desconhecido, como por exemplo, trechos da vida de um artista ou as filmagens de um filme importante. As efemérides, aniversários de nascimento e morte de artistas importantes, também são pretextos recorrentes na elaboração de pautas culturais. O autor levanta ainda, um tipo de reportagem cultural ainda mais interpretativa, aquela que aponta “tendências”; apurando por meio de números, histórias e depoimentos de especialistas, determinadas polêmicas e comportamentos culturais. (PIZA, 2004).

Já no “modelo de serviço”, mais recente e comum hoje em dia, quem tem a especialização relevante é o leitor. O que o jornalista faz é *reportar* “objetivamente” o que está acontecendo, apresentando a agenda de eventos culturais para que o leitor escolha:

É o leitor que tem a especialização relevante: porque apenas ele sabe o que quer fazer no fim de semana e como deseja usar seu tempo livre para divertir-se ou edificar-se. Nossa tarefa enquanto jornal [neste tipo de abordagem] é proporcionar ao leitor toda a informação que possa necessitar para tomar uma decisão, sob a forma de enormes listas de programas e anúncios, sobre como usar seu tempo livre. (SZANTÓ, 2007, p. 41).

Além dessa opção editorial por oferecer menos análise e mais informações de agenda, o modelo de serviço muitas vezes apresenta a cobertura de museus e teatros empacotada com temas mais “interessantes” ao leitor, como matérias de comportamento, culinária ou seções humorísticas, de forma a aumentar a acessibilidade dos temas culturais. O resultado desse modo de fazer jornalismo é grande parte do espaço editorial dedicado a listas de exposições, shows e espetáculos, e cada vez menos a críticas,

[...] porque se assume que a informação crítica, a inteligência crítica está com o leitor. O papel do jornal é o de simplesmente proporcionar esse vasto painel de informações. Isso produz uma cobertura rasa, mas útil. (SZANTÓ, 2007, p. 41).

Em alguns jornais, essa cobertura deliberadamente voltada para a orientação de consumo de cultura vem descolada do corpo do jornal, no formato de guias culturais. Nestes suplementos semanais, o leitor encontra a programação cultural da cidade, separada por linguagem artística, descrita em um ou dois parágrafos e com avaliações pontuais, nos termos de uma a cinco estrelas, ou coisa do gênero.

Tal opção por mais entretenimento e menos reflexão reflete a gradual perda de importância da crítica no jornal. Segundo Teixeira Coelho, a crítica tem tido seu espaço reduzido ao longo do tempo: “há alguns anos, o espaço mínimo para uma crítica era de quatro, cinco laudas, 100 linhas (e já era menor que há uns 10 ou 15 anos). Hoje em dia pede-se uma crítica com 2.400 caracteres, ou seja, duas laudas, 40 linhas” (2007, p. 27). Entretanto, é preciso ressaltar que esse tamanho não é absoluto, variando de jornal para jornal, e ainda de acordo com os valores-notícia<sup>16</sup> de cada assunto (por exemplo, artistas mais conhecidos tendem a ter mais espaço do que iniciantes) e com o planejamento geral de cada edição.

Verificando o tamanho das críticas de dança publicadas em jornais de grande circulação, conversando com profissionais que as escrevem, e mesmo observando a minha própria experiência no jornalismo, é possível constatar que essa variação existe mas também não é tão ampla assim, girando em torno de 2 a 5 mil caracteres. Ou seja, ainda assim, Teixeira Coelho tem razão ao dizer que o espaço para a crítica é pequeno.

A diminuição deste espaço reflete a redução de texto no jornal de modo geral, uma tendência no jornalismo impresso desde a invenção da televisão. Embora muitos jornais ainda hoje se mantenham em outra direção, como é o caso de *O Estado de São Paulo*, no Brasil.

Segundo Sant’Anna, o posicionamento dos veículos de comunicação de trabalhar com mais ou menos texto pode ser sintetizado de duas formas. O primeiro é o adotado pelo jornal norte-americano *USA Today* – um dos expoentes da vertente que preconiza as manchetes, a aproximação com a linguagem televisiva e adota medidas editoriais como a “profusão de fotos coloridas e textos telegráficos” – e entende que: “ser jornal é ruim e ser TV é bom. Precisamos fazer de conta que somos TV”. Outro posicionamento é o dos jornais que optam por serem constituídos por textos maiores, partindo do princípio que: “ser jornal é bom, desde que sejamos, de fato, bons jornais” e

---

<sup>16</sup> Valores-notícia, de acordo com Traquina, são “os critérios de noticiabilidade que orientam o processo de produção das notícias” (2008, p. 50), como, por exemplo, a relevância, o interesse nacional, a atualidade, a exclusividade ou furo, entre muitos outros. Trataremos mais detalhadamente do assunto, na sequência deste trabalho.

se preocupa com “aquilo que o jornal pode fazer melhor, [que] são histórias bem contadas, com contextualização, interpretação, análise e opinião” (SANT’ANNA, 2011). Nos veículos com essa segunda opção editorial é mais fácil encontrarmos críticas, textos reflexivos que necessitam de um mínimo de espaço para se tornarem viáveis.

Produzida nas condições de existência que avaliamos, a crítica jornalística constitui-se senso comum, ou doxa, como vimos falando. E como doxa, a crítica veiculada no jornal contribui para formular o campo artístico de diferentes formas.

A primeira é interferindo no falatório generalizado em torno da arte, pautando as conversas dos espectadores de dança e dos leitores dos jornais, de acordo com a hipótese da *Agenda Setting*<sup>17</sup>. Segundo a hipótese do agendamento (HOHLFELDT, 2001), a obra retratada em uma crítica publicada no jornal passa a fazer parte dos temas de conversas e discussões da população – ou seja, a agenda da mídia passa a fazer parte da agenda pessoal, individual do leitor.

Na maioria dos casos, [...] consciente ou inconscientemente, guardamos de maneira imperceptível em nossa memória uma série de informações de que, repentinamente, lançamos mão. (HOHLFELDT, 2001, p. 190).

Aquele murmurinho ouvido nos foyers dos teatros, que após uma reflexão, ninguém lembra muito bem de onde veio, em boa parte foi gerado pelas informações lidas e/ou discutidas nos meios de comunicação.

Essa hipótese articula-se com a da *espiral do silêncio*. De acordo com tal estudo, é possível dizer que um assunto abordado em diversos meios de comunicação tende a ser cada vez mais abordado, e um assunto que nunca é noticiado será cada vez mais silenciado, permanecendo completamente fora da agenda de discussão dos meios e da população. (HOHLFELDT,

---

<sup>17</sup> Formulada a partir do final dos anos 60, pelos norte-americanos Maxwell Mc Combs e Donald Shaw. (HOHLFELDT, 2001).

2001). Isso ocorre porque um veículo não quer levar “furo” do outro. O que um concorrente veicula como notícia, o outro não pode deixar de dar, afinal,

as empresas jornalísticas não funcionam no vazio; têm concorrentes. [...] Os jornalistas e as empresas jornalísticas procuram uma situação em que têm o que a concorrência não tem – é uma situação em que têm o furo, ou a exclusividade. (TRAQUINA, 2008, p. 89).

A concorrência acirrada explica a tendência de os jornalistas andarem sempre em grupos, realizando uma cobertura jornalística baseada nos mesmos acontecimentos e reportada da mesma maneira – fenômeno conhecido por *pack journalism* ou “jornalismo em pacote”. (TRAQUINA, 2008, p. 26).

Para ser o primeiro a ver alguma coisa, o jornalista está mais ou menos disposto a tudo, e, como os jornalistas se copiam mutuamente, cada um deles para ultrapassar os outros, para fazer primeiro que os outros, ou para fazer de modo diferente dos outros, acabam por fazer todos a mesma coisa. (BOURDIEU apud TRAQUINA, 2008, p. 90).

É fácil observar esse mecanismo no cotidiano da imprensa: quando assistimos ou lemos jornais diferentes no mesmo dia, encontramos sempre as mesmas notícias. Do mesmo modo, observamos que um tema que está fora desta esfera tende a ser cada vez mais deixado de lado. Assim, é preciso fomentar que sejam publicados mais textos relacionados à dança nos jornais, para aumentar a circulação do tema nos meios de comunicação de modo geral, e por consequência ampliar a produção de doxa sobre o assunto. E se é o especialista em dança, familiarizado com as condições de produção no jornal, que ocupa esse lugar, tanto melhor, pois a doxa produzida provavelmente apresentará maior qualidade – que é o que desejamos e estamos defendendo nesta dissertação.

Em minha monografia de especialização, intitulada “Crítica de Dança em Curitiba”, ao analisar quantitativamente os cadernos de cultura (*Caderno G*) do jornal *Gazeta do Povo*, publicados diariamente ao longo de um ano,

cheguei à conclusão de que apenas 2% dos textos tratavam de dança<sup>18</sup>, sendo essa a arte que recebeu menos cobertura do jornal (LIMA, 2008). Tal exemplo ilustra a pouca produção de textos relacionados à dança nos jornais, que pela minha experiência de leitura, e conversa com artistas e jornalistas de diferentes localidades, pode ser estendido a outros jornais brasileiros. Por isso, parece importante defender a presença do crítico de dança no jornal, que antenado aos acontecimentos culturais da área poderá sugerir pautas aos editores dos cadernos de cultura com maior frequência. E ainda torna-se relevante incentivar que a classe artística, quando estiver em cartaz com espetáculos e/ou eventos, tenha a preocupação de investir na divulgação<sup>19</sup> de seu trabalho, para aumentar a inserção da dança nos veículos de comunicação.

A segunda forma de a crítica jornalística colaborar para a construção do campo da dança, é dando *feedback* à produção do artista, que exposto a novas e diferentes informações acaba reformulando, involuntariamente, o seu trabalho, como explica Melo:

[...] A atuação dos críticos não se restringe ao monólogo que dirigem ao público, mas procura também assumir o caráter de um “diálogo” com os produtores, oferecendo pistas para autores, diretores ou atores das obras em apreciação. Desta maneira, interfere nos padrões da produção. Ou, como prefere dizer Bazon Brock: “a crítica se converte em elemento integrante dos próprios meios de produção”. (MELO, 1994, p. 128).

---

<sup>18</sup> Logo em seguida, em ordem crescente, vem TV, com 6% (mesmo o jornal veiculando todos os domingos um caderno voltado especialmente para esse assunto); artes visuais, com 7%; outros temas, com 8%; teatro, com 11%; literatura, com 19%; música, com 23% e cinema com 24%. (LIMA, 2008).

<sup>19</sup> Alguns procedimentos que podem ser tomados neste sentido, de acordo com minha experiência como assessora de imprensa, são: levantar uma lista de emails dos responsáveis em elaborar a pauta de cultura dos diversos meios de comunicação; contatá-los com antecedência para avisar sobre a pauta por email, e se possível por telefone; produzir um release do objeto a ser divulgado, nos moldes jornalísticos, de preferência de forma concisa, procurando responder às perguntas “o que, quando, onde, quem, como e por que”; selecionar fotografias em alta resolução para serem enviadas à imprensa escrita e material em vídeo para as televisões. Além desses procedimentos, pode-se fazer um planejamento para inserção de anúncios, outdoors, busdoors, etc. e ainda de divulgação nas redes sociais.

E ainda uma outra forma de colaboração entre crítica e campo artístico, é que as críticas jornalísticas tornam-se elas mesmas, em um futuro próximo, um registro historiográfico, sendo consultadas por muitos pesquisadores para fundamentar seus estudos e teorizações. Especialmente por aqueles que estudam dança contemporânea, cujo material de consulta ainda é escasso. Ou seja, aqui temos um caso em que a crítica, além de interferir no rumor que constitui o campo da arte, como vimos anteriormente, colabora também para a construção de teorias de fundação do campo artístico.

Isso parece ter a ver com o fato de a bibliografia específica de dança no Brasil ainda hoje ser incipiente. Sobre o assunto, Britto, em 1993, coloca que a falta de teorias específicas sobre dança levou muitos profissionais a buscarem conhecimento em outras áreas do conhecimento, especialmente em áreas que estudam o corpo, matéria imediata da dança:

Anatomia, fisiologia e cinesiologia fornecem, então, princípios para a estruturação de procedimentos metodológicos de ensino e mesmo para definições estéticas, visando a *otimização* do corpo, entendida como equivalente à noção gerencial de otimização dos sistemas produtivos, ou seja, um empenho pelo máximo aproveitamento das possibilidades do corpo através da eliminação de desgastes desnecessários e do reconhecimento de suas limitações anatômicas. (BRITTO, 1993, p. 49).

Para confirmar tal situação, basta ver os currículos dos cursos superiores de dança existentes no Brasil: muitos carregam até hoje disciplinas de anatomia, fisiologia e cinesiologia.

Ao se buscar um conhecimento especializado em outras áreas acaba-se, muitas vezes, produzindo teorias **sobre** dança e não teorias **da** dança, como seria importante e desejável para a construção de um campo de conhecimento, conforme explica Britto:

Sem esclarecimento sobre o que seriam procedimentos científicos para a dança, as formulações teóricas que deveriam ser sustentadas por paradigmas, ainda traduzem-se, na prática, como *cientificismo* acanhado, visto que, mais uma vez, o problema está no uso e não na eleição do

sistema, cuja manipulação deveria ser orientada por um *corpus teórico* da dança. (BRITTO, 1993, p. 50).

A confusão parece vir do entendimento equivocado quanto às funções e os procedimentos de uma teoria *da* dança e de uma teoria *sobre* dança. O primeiro caso entendido como seu *corpus teórico*, ou seja, a formulação de pressupostos teórico-conceituais específicos desta forma artística, a partir do esclarecimento do seu *sistema*: caracterização de seus elementos inerentes e/ou complementares bem como de seu mecanismo de atuação. E uma teoria *sobre* dança, corresponderia a toda formulação teórica que se possa fazer a respeito da dança a partir de sua inserção num *contexto*. O ponto de apoio seria, então, pressupostos de outras áreas como antropologia, história, filosofia, etc. Isso porque, embora a finalidade de *compreensão* da dança esteja subjacente aos dois tipos de teoria, nesse caso interessa compreendê-la na dimensão estrita de seu significado antropológico, histórico, filosófico ou outro qualquer. (BRITTO, 1993, p. 50).

Ou seja, a autora coloca que frequentemente produz-se mais teorias sobre dança, do que teorias da dança, deixando de lado investimentos na construção de um *corpus* específico, que deveria vir em primeiro plano para a própria saúde do campo.

Hoje, 18 anos depois desta reivindicação, o cenário se modificou com a criação de programas de pós-graduação *lato e strictu sensu* que dão conta da especificidade da dança enquanto área de conhecimento, como esse, do qual faço parte, e outros que abrigam a dança em suas áreas de concentração e linhas de pesquisa. E ainda é preciso chamar atenção para a colaboração do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), para a área. Embora não apresente a dança como área de concentração, nem linhas de pesquisa específicas, este é um programa que produz sistematicamente pesquisas relacionadas à dança desde 1992<sup>20</sup>. (BANCO, 2011).

---

<sup>20</sup> De acordo com Britto, a PUCSP “[...] desde os idos dos anos 1994/95 iniciou um longo período como referência institucional para estudos pós-graduados em dança no campo da Comunicação e Semiótica, não por oferecer-se como ambiência teórica favorável à investigação teórica sobre Dança (pois que uma tal pertinência só viria a se consolidar certo tempo depois, com a ressonância produzida pelos trabalhos ali gestados) mas, antes, por força de uma dinâmica de atração instaurada pela presença lá, como orientadora, da crítica



Ainda assim, de acordo com Rita Aquino, estamos longe de uma tradição no assunto:

Apesar dos dados apontarem para um aumento significativo de trabalhos de pesquisa em dança, historicamente o panorama da inserção de estudos desta natureza nas instituições de ensino superior indica que não há ainda tradição de pesquisa acadêmica em dança. Trata-se de um processo muito recente e ainda relativamente de pouca expressividade em termos quantitativos quando comparados a outros campos já constituídos. (AQUINO, 2008, p. 47).

Por conta disso, é coerente que a crítica jornalística, especialmente no que diz respeito à dança contemporânea, torne-se material de consulta para pesquisadores e motive a produção de possíveis teorias de fundação.

Tendo clara a corresponsabilidade da doxa para a formulação do campo da dança, passemos a refletir sobre possibilidades de interferência nesta relação, de forma que a crítica jornalística, como produtora de doxa que é, colabore para a construção de um campo artístico mais elaborado.

Uma boa crítica parece ser aquela que cria novas leituras de mundo e não apenas descreve ou referenda determinada produção, apresentando certa autonomia com relação à obra. Ou como coloca Senna:

[...] Uma crítica que abandona a passividade de ir a reboque da obra que está sendo analisada, que vá além dela, que tenha seu próprio caminho de discernimento, que possa ser lida como uma peça independente, que faça sentido mesmo para quem não viu [a obra]. A crítica como um espaço de invenção de descoberta, como obra de reflexão/criação a partir do objeto criticado, mas sem estar amarrado a ele. (SENNA, 2007, p. 35).

---

de dança Helena Katz. Tratava-se, naquele momento, de buscar “plataformas amigáveis” ao desenvolvimento de pesquisas sobre um campo do conhecimento – a dança – cujas implicações epistemológicas mostravam-se pouco confortáveis nos enquadramentos pouco específicos oferecidos pelos programas brasileiros de pós-graduação em Artes (como Artes Cênicas, Artes do Corpo, Cultura Contemporânea) e demandavam instrumental teórico próprio para abarcar sua complexidade que, no entanto, se articulassem com outros saberes correlatos advindos dos estudos sobre os processos de cognição, evolução e comunicação implicados no corpo que dança”. (apud MACHADO, no prelo).

E ainda significa reconhecer a baixa complexidade de um trabalho artístico, quando for o caso, identificando como uma obra fraca pode produzir um problema de alta complexidade para o mundo em que vivemos hoje.

O profissional capacitado para escrever esse tipo de crítica é o crítico especializado. Ao produzir textos para publicações acadêmicas, com um bom nível de aprofundamento, ele tem boas chances de alimentar favoravelmente o sistema dança. Entretanto, o alcance deste discurso é restrito, sendo um texto que circula entre pares, lido por poucas pessoas. Dessa forma, não produz doxa nem colabora para a sua transformação.

Ao mesmo tempo, embora sejam de alta complexidade, os textos produzidos para periódicos científicos não seriam bem acolhidos no jornal diário. O regime de funcionamento deste ambiente não recebe bem uma crítica ensaística de dança, já que a produção desta última exige tempo maior de reflexão, mais espaço para exposição do argumento e, muitas vezes, usa jargão especializado, desconhecido da maioria da população. Além disso, sua leitura exigiria maior esforço e concentração do público leitor, que normalmente busca no jornal textos curtos e ligeiros.

Uma solução parece ser uma mescla entre crítico especializado e jornal, pois dessa forma poderíamos ter uma crítica com um bom nível reflexivo e, ainda assim, produzida na forma de doxa – que ao circular amplamente alimenta e constrói o campo da dança. Assim, proponho uma reflexão sobre possíveis estratégias adaptativas para que o especialista consiga se inserir (e prosperar!) neste ambiente anti-especialista que é o jornal.

Como falamos anteriormente, a primeira providência é que o especialista conheça o ambiente do qual fará parte. E que ele saiba que é o profissional com mais condições de ocupar esse lugar, pois é de sua responsabilidade fomentar um senso comum mais coerente com a complexidade do sistema dança, e por consequência colaborar favoravelmente para a construção deste campo artístico.

A partir daí, é preciso refletir sobre o processo de inserção deste profissional no jornal. O primeiro ponto é ter uma boa formação, especializada, como nos lembra Amaral:

Preferimos ver a atuação do crítico paralela a sua investigação como pesquisador, a formá-lo como professor ou teórico de arte, funções que forçosamente o obrigam a uma reflexão sobre a produção artística e que devem nos ajudar a não abusar de avaliações com palavreado esotérico [...]. (AMARAL, 2006, p. 213).

A formação do crítico de arte, entretanto, é complexa. É necessário que o profissional tenha conhecimento do campo acompanhado – no caso, a dança –, tanto teórico quanto prático, no sentido de acompanhamento da cena cultural; mas também de seu próprio campo de atuação, que é o da crítica. E neste último campo, há dificuldades em se encontrar uma formação específica, pois praticamente não há graduações ou pós-graduações voltadas à crítica, e menos ainda voltadas à crítica de dança.

Sendo assim, a formação do crítico, atualmente, parece ser uma combinação entre a formação regular em áreas afins, e uma busca pessoal por leituras e intercâmbio com outros críticos para ampliar suas perspectivas de conhecimento de seu próprio campo.

Sobre as possibilidades de formação, apresento algumas a seguir. Uma delas seria um curso de graduação em dança, seguida de uma pós-graduação em jornalismo. Embora seja disponível em outros países, no Brasil ainda não temos essa opção. Teixeira Coelho (2007) nos lembra que a graduação em jornalismo no Brasil nasce em 1964, em plena ditadura militar, com a intenção de controlar a informação veiculada pelos meios de comunicação. Isso teria impedido investimentos em pós-graduações em jornalismo, voltada para profissionais graduados em outras áreas (como as artes) que desejassem aplicar “seu arsenal teórico e suas referências às formas jornalísticas de codificação”, como completa Paulo Pires (2007, p. 30).

Sendo assim, de acordo com a atual realidade das universidades brasileiras, apresento duas outras possibilidades de formação para alguém

que deseja ser crítico: graduação em jornalismo e pós-graduação na área de interesse; ou mesmo um pesquisador na área de artes, que se insira no contexto do jornal a partir de ajustes adaptativos – como vem sendo proposto nesta dissertação.

Sobre a atuação do crítico no jornal, é importante que ele esteja atento aos saberes profissionais de “reconhecimento”, “procedimento” e “narração”, que segundo Ericson, Baranek e Chan (1987, apud TRAQUINA, 2008) vêm com a prática jornalística, com o contato com outros profissionais e com o conhecimento dos valores-notícia.

Vários estudos de teoria do jornalismo procuram investigar como os acontecimentos se tornam notícia, e o que impele os jornalistas a optar pela cobertura de determinados assuntos em detrimento de outros. Traquina, em seus livros *Teorias do Jornalismo*, volume I e II, reflete sobre os “fatores que influenciam o fluxo de notícias” (2008, p. 69), ou seja, os valores-notícia que regem a comunidade jornalística. De acordo com o autor, há três tipos de valor-notícia: os de seleção – divididos entre critérios substantivos (que avaliam a importância de um acontecimento em termos noticiosos) e critérios contextuais (que tratam do processo de produção da notícia) – e os de construção, que são os “critérios de seleção dos elementos dentro do acontecimento dignos de serem incluídos na elaboração da notícia”. (TRAQUINA, 2008, p. 91). Cada tipo de valor-notícia está relacionado a um saber profissional, como veremos a seguir.

O “saber de reconhecimento” tem a ver com detectar entre os acontecimentos quais apresentam valor-notícia de seleção substantivos. Entre esses valores temos: a **morte** (“onde há morte, há jornalistas”), a **notoriedade** do “ator principal do acontecimento”, a **proximidade** geográfica, a **relevância** ou “capacidade do acontecimento incidir ou ter impacto sobre as pessoas e sobre o país”, a **novidade**, o **tempo** (“a existência de um acontecimento na atualidade já transformada em notícia pode servir de ‘news peg’, ou gancho para outro acontecimento ligado a esse assunto”), a **notabilidade** ou a qualidade de ser tangível (por exemplo, uma greve é mais noticiável do que as condições de trabalho dos operários de

determinada empresa, porque é um fato), o **inesperado**, o **conflito** ou controvérsia, a **infração** e o **escândalo**. (TRAQUINA, 2008, p. 79-88).

É importante que os profissionais que desejem atuar no jornal tenham conhecimento dos valores-notícia apresentados por Traquina (2008), ao mesmo tempo em que mantenham uma postura crítica, no momento de utilizá-los para a seleção de suas pautas. Vejamos alguns exemplos. O valor-notícia **notoriedade** pode indicar, no caso da dança, que grandes companhias de dança e artistas de projeção nacional, como o Grupo Corpo ou a Cia. de Dança Deborah Colker, têm mais chance de serem noticiados do que outros grupos menos conhecidos. Entretanto, no momento de selecionar uma pauta, parece necessário que o crítico reflita sobre a quantidade de mídia espontânea, na forma de matérias jornalísticas, e de mídia paga, na forma de anúncios publicitários, que esses grupos terão na maioria dos veículos de comunicação, pois sua estrutura administrativa normalmente permite isso. Então, será que não parece mais cabível destacar também outros grupos que produzem trabalhos relevantes, mas que ainda não gozem de grande visibilidade?

Outro exemplo seria o valor-notícia **proximidade**, que tende a priorizar assuntos cujo raio de alcance se aproxime do raio de abrangência do jornal. Especialmente nos jornais regionais, parece importante fomentar que, além de noticiar os eventos relacionados à dança que ocorrem localmente, se invista na cobertura de pautas que ocorram em regiões mais distantes, na medida do possível. Isso pode colaborar para a contextualização da produção artística e ainda proporcionar um diálogo com o que é produzido nacionalmente. Dessa forma, o leitor que lê um jornal em Florianópolis pode ter seu repertório de dança ampliado, mesmo que não tenha assistido às obras de dança produzidas em Belém do Pará, por exemplo.

O **conflito**, a **infração** e o **escândalo** são valores-notícia especialmente importantes para o crítico que se preocupa com o contexto de produção das obras de arte, principalmente quando vinculadas a verbas públicas. Detectar e publicar possíveis irregularidades, ou mesmo colocar em

discussão a distribuição de recursos governamentais, parecem ser atribuições de um bom crítico. Isso porque, como coloca Traquina,

a mitologia jornalística coloca os membros desta comunidade profissional no papel de servidores do público que procuram saber o que aconteceu, no papel de “cães de guarda” que protegem os cidadãos contra os abusos do poder, no papel de “Quero Poder” [...]. (TRAQUINA, 2008, p. 51).

Trago como exemplo o texto “São Paulo ganha a sua cia. oficial”, publicado n’*O Estado de São Paulo*, pela crítica de dança Helena Katz, em atividade no Brasil desde 1977.

A distribuição de recursos apresentada, contudo, evidencia uma desproporcionalidade gritante entre os R\$ 13 milhões destinados à nova cia. e os R\$ 1,4 milhão (quase dez vezes menos) reservados para todas as outras companhias de dança já existentes. (KATZ, 2011).

Nele, a autora questiona a distribuição de verbas para a dança no estado de São Paulo, no momento da criação da companhia pública São Paulo Companhia de Dança, em 2008. O texto cumpre importante papel tanto no sentido de problematizar as ações dos dirigentes públicos, quanto de despertar na população seu senso crítico a esse respeito.

Já o “saber de procedimento” vai buscar em cada situação a melhor forma para realizar a cobertura do acontecimento, ou seja, “os conhecimentos precisos que orientam os passos a seguir na recolha de dados para elaborar a notícia” (TRAQUINA, 2008, p. 42). Neste momento é preciso saber “como verificar os fatos, quem contatar, quem são as fontes, como contatar essas fontes, como lidar com fontes, que perguntas colocar, como compreender certas respostas” (TRAQUINA, 2008, p. 43). É preciso também conhecer os valores de seleção contextuais, entre os quais estão a **disponibilidade** (que tem a ver com as condições de que a empresa dispõe para a cobertura do acontecimento), o **equilíbrio** (que tem a ver com o fato de um assunto já ter recebido cobertura há pouco tempo; devido ao valor de equilíbrio o jornalista pode afirmar: “não tem valor-notícia porque já demos

isso há pouco tempo”), a **visualidade** (se há elementos visuais para ilustrar o assunto), a **concorrência** (busca-se sempre o que a concorrência não tem, ou seja, o furo), e o **dia noticioso**, que tem a ver com os acontecimentos não planejados que ocorrem diariamente (um exemplo seria o seguinte: uma conferência da presidente, embora tenha seu valor-notícia, pode ter sua cobertura cancelada, caso sua data coincida com um mega-acontecimento inesperado, como foi o ataque às torres do *World Trade Center*). (TRAQUINA, 2008, p. 88-91).

No caso destes valores, uma reflexão sobre a **disponibilidade** é digna de atenção. A disponibilidade se relaciona com as condições da empresa jornalística em cobrir determinado assunto. Um exemplo desse valor seria a existência ou não de verba para enviar um crítico a um evento. No que diz respeito à dança, entretanto, a disponibilidade parece se referir a uma questão muito mais básica. E quando digo isso, me refiro a algo que vem em primeiro lugar quando se pensa na produção de críticas: a disponibilidade de destacar um profissional para cumprir essa função. Quais jornais realmente apresentam essa disponibilidade? É recomendável que se reflita sobre a questão e ainda sobre algum tipo de medida que possa aumentá-la.

Por fim, tem-se o “saber de narração”, que vai reunir todas as informações levantadas em uma estrutura textual adequada ao contexto do jornal, em tempo hábil e que seja atraente ao leitor. Este saber se relaciona aos valores-notícia de construção, que são: a **simplificação** (“uma notícia facilmente compreensível é preferível a outra cheia de ambiguidade”, mesmo que seja necessário recorrer ao uso de clichês), a **amplificação** (quanto mais amplificado o acontecimento, maior a chance de a notícia ser notada, como no exemplo: “Brasil chora a morte de Senna”), a **relevância** (“compete ao jornalista tornar o acontecimento relevante para as pessoas, demonstrar que tem significado para elas), a **personalização** (“valorizar as pessoas envolvidas no acontecimento”), a **dramatização** (“o reforço dos aspectos mais críticos, o reforço do lado emocional, a natureza conflitual”) e a **consonância** (“quanto mais a notícia insere o acontecimento numa

‘narrativa’ já estabelecida, mais possibilidades a notícia tem de ser notada”). (TRAQUINA, 2008, p. 91-93).

A respeito da linguagem, uma estratégia adaptativa é que essa seja a mais simples possível, deixando os termos técnicos de lado (ou explicando-os quando for essencial usá-los), já que estamos lidando com um meio de comunicação de massa<sup>21</sup> com um público-alvo bastante heterogêneo, e cuja média buscamos atingir. Sobre esse tópico, Traquina explica que:

Uma das características principais desta fala, desta escrita, é a sua qualidade de ser compreensível. Os jornalistas precisam comunicar através das fronteiras de classe, étnicas, políticas e sociais existentes numa sociedade. Para atingir esse público heterogêneo, a linguagem jornalística deve possuir certos traços que vão no sentido de ser compreensível: a) frases curtas; b) parágrafos curtos; c) palavras simples (evitar palavras polissilábicas); d) uma sintaxe direta e econômica; e) a concisão; e f) a utilização de metáforas para incrementar a compreensão do texto. Para além de ser compreensível, o discurso jornalístico é um discurso que deve provocar o desejo de ser lido/ouvido/visto. (TRAQUINA, 2008, p. 46).

Além disso, é interessante que as informações venham elencadas das mais relevantes, para as menos relevantes, levando-se em conta que nem sempre o leitor lê o texto inteiro, interrompendo a leitura nos primeiros parágrafos. Esse modo de desenvolver o texto é conhecido como pirâmide invertida, um formato que se tornou dominante a partir de 1900 nos Estados Unidos e é até hoje muito utilizado também no jornalismo brasileiro. (TRAQUINA, 2008).

Ainda sobre a linguagem, Kaiser (apud MELO, 1994) explica que se deve escrever para o leitor como alguém igual a ele, mas que não está tão bem informado a respeito de determinado assunto. “Porque se o leitor me

---

<sup>21</sup> Os termos cultura de massa e meios de comunicação de massa nascem da reflexão sociológica sobre a sociedade moderna, ocorridas no século XIX. Com o deslocamento de massas populacionais do campo para a cidade, sobretudo nos Estados Unidos e Europa, a sociedade antiga e rural dá lugar a uma sociedade urbana e industrial. Nascem então organizações de massa como sindicatos, associações, partidos, que reúnem reivindicações coletivas, além de manifestações como o cinema e o futebol, que vão neste mesmo sentido. (FERREIRA, 2001).



quisesse explicar algo sobre odontologia (no caso de se tratar de um dentista), quero que também me trate como um igual, porém menos informado que ele”. (KAISER, 1971 apud MELO, 1994, p. 133). De ponto de vista semelhante compartilha Szantó, ao lembrar que embora a figura do crítico seja de certo modo a de um educador, o jornal não é uma instituição educacional. É preciso haver uma parceria mais próxima entre o jornalista e o público. “O jornalismo deve considerar seus assuntos com extrema seriedade e comunicar essa importância numa linguagem que seja atraente aos leitores”. (SZANTÓ, 2007, p. 43).

Alguns dos pontos levantados por Traquina, para a produção de crítica no jornal, são também válidos para a produção acadêmica do especialista. Afinal, um texto compreensível, claro, conciso, com uma sintaxe direta, que provoque o desejo de ser lido, só tende a colaborar para a sua comunicação com o leitor, seja ele o público do jornal ou o acadêmico.

Outro ponto para a inserção do crítico no jornal passa pelo contato com o editor do caderno de cultura que se deseja escrever. De acordo com a minha experiência em jornais e revistas de grande circulação, mas de abrangência regional, esse contato é algo simples. Um telefonema (ou visita) de apresentação, seguido de envio de currículo e de uma amostra de texto produzido, costuma abrir as portas. Na maioria das vezes não é necessário conhecer ninguém no jornal. O que mais importa é que o crítico tenha um bom trabalho e um bom texto para os padrões jornalísticos, muito mais do que ter algum conhecido na redação. A exceção são os jornais de circulação nacional, nos quais o contato com o editor é mais complexo. Neste caso normalmente são necessários contatos na redação, maior experiência do crítico, ou participação em concursos para vagas específicas.

Como o contato com os grandes veículos de comunicação é difícil, é preciso chamar a atenção para o fato de que os veículos de média e pequena abrangência – como os jornais das capitais do país, que não o Rio ou São Paulo – são de tamanha importância para o que propõe esta dissertação, que é interferir favoravelmente na produção da doxa. Sendo assim, o crítico

iniciante pode e deve investir nestes veículos, talvez mais do que nos grandes jornais.

No primeiro momento de um contato com o editor, parece importante que o especialista deixe clara a importância de sua colaboração ao jornal e procure negociar um valor por texto, bem como a continuidade de sua atividade – nem que isso vá se consolidando aos poucos e em longo prazo. Assim, evitam-se as relações de “favor” ou “doação” que não são profícuas nem para o jornal nem para o profissional, pois desse modo o jornal só veicula textos quando é da boa vontade de alguém escrevê-los, sem poder exigir muito deste colaborador ou convocá-lo para coberturas específicas. Também não é bom para o crítico, que não consegue desenvolver sua atividade plenamente, tendo sempre de priorizar outros afazeres em que haja comprometimento profissional e de remuneração.

Uma vez estabelecida a relação com o editor, passemos à questão das “pautas” – uma espécie de roteiro ou projeto do texto jornalístico, que antecede a apuração do assunto. Ou “[...] uma ferramenta de representação de um processo seletivo que delinea o que e como, o que quer que seja será registrado pela mídia”. (LUZ, 2005, p. 6).

Pode acontecer de o jornal solicitar a cobertura de algum evento, peça ou tema – ou seja, de o jornal “pautar” o crítico – mas é mais comum, principalmente nos jornais regionais, que o próprio crítico entre em contato sugerindo pautas, especialmente quando a relação é de colaborador esporádico ou *freelancer*. Mesmo porque, estando mais inteirado do assunto, é natural que o crítico tenha uma melhor visão dos assuntos que mereçam a atenção da imprensa. As escolhas dos temas devem se basear nos valores-notícia de que tratamos e discutimos anteriormente.

A pauta deve ser enviada com antecedência, e nela devem constar informações sobre o evento a ser tratado, bem como a abordagem que se dará ao assunto, o enfoque que o texto terá, se será necessário mandar fotógrafo do jornal ou se existem fotos disponíveis para ilustrar o texto, entre outras informações. Aliás, a visualidade, como vimos, é um valor-notícia

importante no momento da seleção de um assunto a ser coberto. Como coloca Traquina, “a existência de boas imagens, de ‘bom’ material visual, pode ser determinante na seleção de um acontecimento como notícia” (2008, p. 89).

É preciso observar que a escolha da pauta revela

[...] processos de elaboração, dominação, ideologias, focos de interesse, ângulos, contingenciamento de pessoal, subdivisões e estrutura, dizem muito de seus autores, de seu período, referenciam origens, denunciam escolhas e omissões. A pauta expõe, sensível, fatores que determinam limites - e o recorte da informação que circula. Sua feitura denuncia graus de organização, maturidade e abrangência de visão. (LUZ, 2005, p. 5).

Sendo assim, a sugestão de um assunto em detrimento de outro, a opção por recortar um aspecto específico e a escolha de entrevistar determinadas fontes são posicionamentos políticos do crítico, dos quais ele não pode alegar desconhecimento.

A pauta é ainda importante para situar o editor do assunto e assim facilitar o planejamento da edição em que a crítica se encaixará. Sobre o planejamento de um jornal diário,

é importante pensar que a organização jornalística funciona dentro de um ciclo temporal. O ciclo do “dia noticioso” impõe limites na natureza das notícias. [...] O planejamento é importante. Seria enganoso pensar que esta “corrida” contra as “horas de fechamento” está unicamente restrita ao ciclo do “dia noticioso”. Uma parte da atividade jornalística é planejada antes do dia em que os acontecimentos cobertos têm lugar. Um tal planejamento identifica os “acontecimentos futuros” numa tentativa de impor ordem ao (possível) caos provocado pela imprevisibilidade de (alguns) acontecimentos. (TRAQUINA, 2008, p. 39).

Assim, o envio de sugestões de pauta, pelo menos uma semana antes da peça ou do acontecimento a ser abordado (o ideal é se informar em que dia da semana ocorrem as reuniões de pauta do jornal, e mandar até esse dia), facilita o planejamento e a inserção do texto no jornal. Como a rotina do jornalista é sempre muito apurada, é recomendável enviar a pauta por email,

procurando dar destaque ao “assunto”, pois é ele que fisga a atenção do editor. Quando possível, é interessante também apresentá-la por telefone. É neste contato que se negocia o espaço que o texto terá e seu prazo de entrega. Em média, o espaço para a crítica é de 3 a 4 mil caracteres, e o prazo para enviá-la é de 2 a 3 dias depois do evento.

O tempo é um fator fundamental no jornalismo diário, pois toda a sua produção é condicionada por prazos de fechamento. Quanto mais tempo se passa após um acontecimento, menos ele interessa ao jornal – com exceção de assuntos que merecem desdobramentos. Traquina coloca que

as notícias são vistas como um “bem altamente perecível”, valorizando assim a velocidade. [...] Os membros da comunidade jornalística querem as notícias tão “quentes” quanto possível, de preferência “em primeira mão”. Notícias “frias” são notícias “velhas”, que deixaram de ser notícia. (TRAQUINA, 2008, p. 37).

Assim, o crítico que deseja escrever para o jornal, inevitavelmente terá que lidar com esse tipo de pressão. E ser bem-sucedido, se deseja permanecer atuante, pois

a relação entre o fator tempo e o jornalista é tão fundamental que constitui um fator central na definição da competência profissional. Ser profissional implica possuir uma capacidade performativa avaliada pela aptidão de dominar o tempo em vez de ser vítima dele. (TRAQUINA, 2008, p. 40)

Desse modo, o texto produzido pelo crítico deve levar em conta esse fator. É óbvio que não tem como – e nem deve – ser produzido um tratado sobre arte em tão pouco tempo. E é preciso aceitar isso.

Além da temporalidade do jornal, que a cada dia produz nova edição, o crítico precisa lidar com a temporalidade da dança, que apresenta particularidades com relação às outras artes, pois a obra se “esvai” a cada apresentação:

a dança é um produto artístico cuja existência tem o formato de uma ocorrência (KATZ, 1994): dura enquanto se realiza o

ato corporal que a torna visível – depois disso, só como registro na memória ou em outra mídia”. (BRITTO, 2008, p. 26).

Sendo assim, de que valeria a leitura de uma crítica, dois anos depois de publicada, se tal texto se apóia completamente no espetáculo com o qual dialoga? Se fosse a crítica de um livro, rapidamente o leitor poderia alcançá-lo e folheá-lo em paralelo, mas não é este o caso da dança. Então, uma das preocupações do crítico de dança parece ser também a de produzir um texto com relativa autonomia à obra apreciada, de forma que sua vida útil possa ser ampliada e que o texto seja acessível mesmo àqueles que não tiveram a oportunidade de assistir ao espetáculo.

O espaço disponível também é restrito, por isso, parece importante que o crítico valorize cada caractere que lhe foi oferecido para dizer o estritamente necessário, para levantar questões, sugerir ideias, pontos de partida para reflexões, sem necessariamente aprofundá-las ou demonstrá-las. Assim, as citações de autores, como veiculadas em textos acadêmicos, soam descabidas. Apontar ignições que provocarão o leitor a reformular seu entendimento sobre arte parece mais relevante do que apresentar soluções prontas. Mesmo porque, no espaço restrito do jornal, dificilmente seria possível desenvolver plenamente um argumento; é preciso se ajustar ao limite de caracteres.

Pensando nos procedimentos críticos que poderiam ser tomados como ajustes adaptativos na hora de se produzir textos, elenco e reflito, a seguir, sobre algumas possibilidades levantadas por diversos autores.

A crítica de dança norte-americana, Sally Banes (1994), apresenta algumas operações que o crítico pode realizar no momento de escrever seu artigo: a descrição, a interpretação, a avaliação e a contextualização, chamando atenção para o fato de que elas não devem ser tomadas como regras ou aplicadas isoladamente, e que muitas já são utilizadas

intuitivamente por quem escreve. Trataremos um pouco de cada uma, apresentando seus aspectos positivos e negativos.

Sobre a apreciação descritiva, Banes explica que ela foi muito usada nos anos 1960, como um “antídoto para o que era visto nas gerações anteriores como uma ênfase exagerada na avaliação e na interpretação literária” (tradução nossa) (1994, p. 28). Esse tipo de abordagem foi bem acolhida pelos artistas emergentes na época, como Merce Cunningham e Yvonne Rainer – que recusavam a atribuição de significados a sua obra – e pelo movimento da Judson Dance Theater, que por conta da ausência de treinamento, tornava despropositada uma crítica exclusivamente avaliativa. Além disso, os novos fundamentos estéticos, em voga no período, estimularam os críticos a suspenderem o julgamento. (tradução nossa) (BANES, 1994, p. 28 e 29).

A descrição, mesmo hoje, é tomada muitas vezes como o recurso textual principal no momento de construção de uma crítica. Essa tendência ocorre por conta do caráter momentâneo da dança em relação às outras artes. De acordo com Deborah Jowitt (2001), a dança não pode ser analisada por longos minutos pendurada na parede, e não espera o leitor com um marcador de livro ao lado do sofá. Roger Copeland (1998) completa o raciocínio, ao dizer que a descrição seria uma maneira de emprestar à dança uma imagem de permanência.

Entretanto, desde a invenção do videoteipe e a maior acessibilidade a recursos de gravação e edição de imagens, esse tipo de texto não se configura mais como única forma de registro. Assim, se uma crítica é exclusivamente descritiva, torna-se praticamente dispensável. Jowitt (2001) entende que nesses casos é como se a postura anti-intelectual, comumente atribuída a dançarinos, se aplicasse também à apreciação crítica. As reações descritas pela crítica seriam demasiadamente intuitivas, mais próximas do trabalho do que de uma reflexão acerca dele – e a autora deixa claro que a crítica, por meio de palavras, não pode fornecer uma imagem análoga para a dança.

Para Jowitt, ao dizer que um bailarino estende rapidamente o braço esquerdo para cima, ao mesmo tempo em que flexiona os joelhos e salta com os pés esticados, um texto torna-se tedioso para quem lê, visto que o andamento de sua leitura é radicalmente diferente daquele que os olhos captaram em um segundo, na movimentação contínua do espetáculo. Como explica Carroll (1987), quanto mais o relato se aproxima de seu ideal de exatidão, mais a crítica se torna hermética e incompreensível. Quanto maior a riqueza de detalhes, maior a dificuldade para assimilá-la. Além disso, quando a apreciação descritiva é predominante ou o único recurso textual utilizado, teremos um texto pouco aprofundado, como coloca Banes:

O que há de errado com a descrição pura? Ela não fornece uma estrutura para pensar o trabalho ou para compreendê-lo. Certamente ela será útil para futuros historiadores da dança [...], mas se pensarmos nos leitores contemporâneos à obra, esse tipo de crítica os deixa em suspense. O que fazemos com o trabalho após estarmos, graças à descrição detalhada, aptos a vê-lo claramente? (tradução nossa). (BANES, 1994, p. 30).

Ou seja, de que vale conhecer todos os detalhes de uma obra coreográfica, se dessa descrição não é feito nenhum tipo de desdobramento?

Por esse motivo, o ideal é que a descrição não seja tomada como transcrição literal em um texto. Se ela for utilizada de forma a ajudar o leitor a acompanhar o raciocínio do crítico e sua *análise* da obra, tal recurso pode se revelar importante ainda hoje, como ressalta Britto (1993).

Outro tipo de apreciação é a interpretativa, na qual “o crítico diz o que acha que a dança significa, realizando um processo hermenêutico que sonda as conotações e denotações dos movimentos”. (tradução nossa) (BANES, 1994, p. 27). Neste tipo de apreciação, frequentemente se busca desvendar “a mensagem que o artista quer passar”, ou “o” significado da obra, o que muitas vezes pode reduzir as possibilidades de fruição de um trabalho. Além disso, a empreitada parece particularmente inviável na dança, porque, como coloca Banes,

[...] os movimentos, diferentemente das palavras, apresentam poucas regras combinatórias que garantam uma comunicação clara e não ambígua de ideias. A dança não é como a linguagem verbal, cria-se significado sobre ela apenas vagamente. Quando ela se torna muito específica, tende a se aproximar do domínio da mímica ou da linguagem gestual, ou ainda a utilizar a linguagem verbal. (tradução nossa) (BANES, 1994, p. 28).

E Britto complementa:

[...] os movimentos (ou passos) não são unidades com significados independentes (como letras), nem têm correspondência direta, linear, um para um com significados universalmente reconhecíveis (como gestos na mímica). (BRITTO, 1993, p. 42).

Uma exceção parece ser os balés do repertório clássico, estruturados com base em um enredo. Neles até é possível decodificar “uma mensagem”, mas essa é dada previamente de forma verbal no programa do espetáculo, e de forma não-verbal nas pantomimas presentes nas coreografias. Ou seja, com outros recursos, que não movimentos de dança<sup>22</sup>.

Um problema deste tipo de crítica são as interpretações forçadas e os desdobramentos descabidos, que somente revelam a falta de conhecimento do assunto tratado. Como exemplo, trago uma crítica publicada no *Jornal do Estado* (PR):

Neste ponto, aliás, vale dizer que os artistas têm de se decidir sobre se atuam ou dançam, porque é notória a incapacidade de se fazer as duas coisas ao mesmo tempo.

---

<sup>22</sup> A dança é entendida aqui como pensamento do corpo, segundo Katz: “Quando o corpo pensa (atenção: aqui não se emprega o conceito de pensamento no sentido do senso comum, isto é, como sendo uma referência a uma atividade somente reflexiva sobre um acontecimento, mas sim como sendo um tipo específico de acontecimento) isto é, quando o corpo organiza o seu movimento com um tipo de organização semelhante ao que promove o surgimento de nossos pensamentos, então ele dança. Pensamento entendido como o jeito que o movimento encontrou para se apresentar. Ou seja, apenas em alguns movimentos que o corpo realiza sucede o mesmo que quando o corpo está pensando. [...] A mímica, todos os tipos de ginástica, o teatro – mesmo o mais contemporâneo –, variados esportes, etc., se apartam da dança porque não se estruturam assim. Quando se entende a dança como um pensamento do corpo, este é o primeiro ganho: consegue-se diferenciá-la de todas as outras construções que um corpo faz com o movimento”. (KATZ, 2005, sem página).



Os destaques negativos vão para G.T. que merece um imaginário Prêmio Pomba-Gira por sua atuação, que consistia basicamente em gritar e rodar feito uma mãe-de-santo em transe [...]. (POLZONOFF, 2002)

Neste texto sobre o espetáculo *Motion*, da extinta Companhia do Ar (Ar Co), além de apresentar uma interpretação completamente alheia ao espetáculo, o crítico foi desrespeitoso com o trabalho dos artistas. Provavelmente por falta de conhecimento específico, mais de uma vez no texto o jornalista não utilizou qualquer tipo de argumento para sustentar suas observações. Por que é notória a incapacidade de se atuar e dançar ao mesmo tempo? Por que girar e gritar, no contexto do espetáculo constitui-se em um destaque negativo? O autor poderia ter se feito uma série de perguntas, como essas que cito, garantindo assim algum aprofundamento de suas ideias – que neste caso, não conseguiram ultrapassar o limiar do estrito “pré-conceito”. No trecho seguinte da mesma crítica é possível observar postura semelhante:

A ambição de Motion, contudo, vai além. Ela não só quer acordar as sensações enclausuradas (e Freud rola na tumba) como quer também testar a paciência do espectador, seja pela arribancada dura, seja pela música alta demais, seja por cenas como a do vazio: num silêncio absoluto (interrompido somente pelas imprescindíveis tosses da platéia) as atrizes dizem uma para a outra: "O vazio. É assim uma sensação de vazio. Como um cinza". E isso por longos e torturantes minutos.

Os artistas muito provavelmente não desejaram “testar” a paciência de ninguém. Essa foi uma interpretação do crítico, que a coloca no texto como se essa fosse a única verdade, revelando-se um profissional irresponsável.

Outro exemplo de crítica interpretativa com problemas é o texto “Equilíbrio entre o céu e a terra”, publicado na *Folha de São Paulo*:

Já no início do espetáculo, um soldado de calças curtas mostra, por trás de seus gestos rígidos, toda a vulnerabilidade de sua situação que aparece em suas constantes quedas. Um círculo vermelho desenhado num vidro em cena durante todo o espetáculo serve de moldura, como se o destino circunscrevesse com seu ciclo natural de

começo, meio e fim a vida dos personagens. (MICHAELA, apud Britto, 1993, p. 84).

O texto trata do espetáculo “Kinkan Shonen”, de Sankai Juku, e toma uma característica do movimento do bailarino – as quedas – e uma parte do cenário, para divagar sobre questões não necessariamente presentes na obra. Segundo análise de Britto, “o texto restringe as possibilidades interativas do público com o trabalho, porque converge para uma única via explicativa da cena; e deixa sem esclarecimento a forma de elaboração estética do material coreográfico” (1993, p. 29).

Além disso, Ana Michaela (apud BRITTO, 1993) apresenta rapidamente a sua hipótese (que o círculo vermelho representa o ciclo de vida dos personagens), sem desenvolvê-la, o que acaba soando apenas como uma frase de efeito, sem acrescentar muito a quem a está lendo.

Em casos como os dos exemplos citados, é preciso lembrar que o material para a análise está na própria configuração da obra e não fora dela. Até podemos ter interpretações, desde que elas dialoguem com a obra, não sejam tomadas como únicas possibilidades, nem se revelem apenas como uma elucubração do crítico. De acordo com Jussara Setenta, “[...] há que se observar a dança que se apresenta e perceber nela, e a partir dela, desse modo como está se apresentando, as conexões que fez para chegar ao resultado que chegou” (2008, p. 107). Katz pensa de forma semelhante, ao dizer que “[...] o significado do movimento deve ser prioritariamente buscado nessa cadeia que o tece, e não em interpretações estrangeiras a esse processo tradutório que o constitui” (2005, p. 63). E Britto também: “é, portanto, *na* obra que a crítica encontra material para elucidá-la e revelar o grau de complexidade de sua elaboração estética” (1993, p. 15).

O que o crítico gostaria que a obra fosse, ou o que ele faria se fosse o artista, também não interessa no momento da produção do texto. Essas informações ele pode usar em outra ocasião para a concepção de seu próprio espetáculo. Cecilia Salles a esse respeito diz que sempre tenta compreender as buscas estéticas dos artistas estudados: “não interessa se o crítico optaria por outras escolhas nos momentos em que os artistas

enfrentam a diversidade de caminhos a serem tomados, mas sim entender as tendências dessas decisões” (2008, p. 84). Já Marcia Siegel (1998) afirma que o papel do crítico é falar em nome de um artista e não expressar suas próprias fantasias criativas. Ela explica que a compreensão de um espetáculo, por parte do crítico possui limitações, e é preciso admiti-las no texto.

Outro tipo de apreciação estética apresentada por Banes é a avaliativa. Segundo a autora, “a avaliação pura e simples é uma função, muitas vezes forçada na crítica diária. Esta é a crítica em sua forma mais crua, como guia do consumidor”. (tradução nossa) (BANES, 1994, p. 25). Como exemplo, ela traz um texto de Théophile Gauthier, sobre o espetáculo “Le Lutin de la Vallée”:

Mme Guy-Stephan exibe um talento natural, uma extraordinária leveza, ela salta como uma bola de borracha e cai como uma pluma ou um floco de neve. Seu pé golpeia o solo sem nenhum ruído, como os pés de uma sombra ou uma sílfide. [...] O estudo tem dado a ela uma limpeza, uma precisão que são raras nos dias de hoje. [...] O momento em que ela dança sob a luz da lua com o elfo do vale, saltando sobre o vapor prateado da cachoeira, é prazerosamente poético. Ninguém poderia imaginar algo mais leve, mais fresco, nem mais noturnamente vaporoso, ou mais amavelmente puro. (GAUTHIER, apud BANES, 1994, p. 25).

Neste trecho, Banes pontua que vários adjetivos (como “extraordinária leveza”, ou “prazerosamente poético”) e metáforas (cai como uma pluma ou floco de neve) são utilizados para Gauthier demonstrar a sua aprovação pela bailarina. Com eles é possível ter ideia das “qualidades de sentimento, energia e textura da dança”, mas da coreografia se apreende muito pouco. (BANES, 1994, p. 26).

A autora explica que o balé, “porque fundado em uma tradição conservadora acadêmica” tende a privilegiar a avaliação do desempenho da bailarina ou do bailarino, ainda mais nos nossos dias em que os balés do repertório clássico, seus enredos e coreografias, são bastante conhecidos. Mesmo nos dias de Gauthier, ele já colocava o enredo do balé e a

coreografia como uma desculpa para a “dança pura”, que era o que realmente interessava aos críticos e ao público. A partir do século XX, com o nascimento da Dança Moderna, a autora afirma que a crítica foi obrigada a se defrontar com novas questões, ampliando sua avaliação para o espetáculo como um todo e não apenas para o desempenho do bailarino, como ocorria até então. Mas mesmo neste novo tipo de apreciação, mais ampla, ainda existe o risco de um texto tornar-se excessivamente avaliativo. (BANES, 1994, p. 26).

A crítica avaliativa, no sentido de julgar a qualidade de uma obra, é segundo Banes, responsabilidade fundamental de todo crítico. Entretanto a avaliação não deve ser o único componente de uma crítica, pois esse recurso isolado, principalmente quando permeado por adjetivos positivos injustificados, “parece cumprir função restrita de propaganda do evento, tal o seu caráter definitivo-positivo”. (BRITTO, 1993, p. 24).

É preciso lembrar que julgar a qualidade de uma obra não é apenas dizer se ela é boa ou ruim. É algo mais amplo do que isso, implica uma tomada de posição por parte do crítico, que tem a ver com a sua visão de mundo, com sua formação e repertório. A avaliação não acrescenta muito ao leitor, se não oferecer argumentos que a sustente.

Com exceção daqueles que já tenham assistido à dança, os outros espectadores deverão contar com o pronunciamento do crítico; porém, se não é possível visualizar o trabalho na crítica, como saber se o julgamento do crítico é pertinente? Isso só é viável se a avaliação vier embasada por outros níveis de análise. (BANES, 1994).

Mais uma possibilidade de procedimento crítico, é colocar em discussão a adequação entre a obra e seus subsistemas. Ou seja, analisar o ambiente em que a obra está inserida e, quando possível, verificar suas condições de produção (isso porque nem sempre dados de financiamento são tornados públicos). Levando em conta o *contexto* de cada produção, é possível ter noção dos recursos que cada artista dispôs para realizá-la e assim verificar a coerência com o trabalho apresentado.

A esse respeito, Angélica de Moraes coloca que:

É preciso pensar no processo cultural que antecede e sucede aquele fato que observamos. [...] E nunca, nunca mesmo, bater em quem não sabe ainda se defender. Ou seja: o artista jovem tem direito de errar e precisa ser olhado com mais cuidado. O artista consagrado deve ser analisado em perspectiva de seus sucessos anteriores e cobrado em qualidade até mesmo em nome dessa trajetória já realizada. A condescendência com o consagrado é um desserviço tanto ao leitor quanto ao artista. (MORAES, 2007, p. 95).

Tendo essa preocupação com a contextualização, o crítico corre menos risco de apresentar uma apreciação descabida de um trabalho, ao mesmo tempo em que, mesmo com a restrição de espaço do jornal, pode apresentar dados para que o leitor faça sua própria reflexão, sem necessariamente atribuir juízo de valor à obra.

Sobre a apreciação contextual, diversos autores fazem ponderações.

Banes (1994) explica que uma crítica que se preocupa em dar uma contextualização ao leitor pode apresentar um panorama acerca da linguagem de movimentos ou do trabalho de determinado coreógrafo, em termos que podem variar entre biográfico, histórico, político e artístico.

Já Noël Carroll (1987) propõe duas formas de estabelecer essa visão contextual, que ele denomina de “crítica transdisciplinar” e “crítica situacional”.

A crítica transdisciplinar busca relacionar a dança com outras áreas do conhecimento, mas, segundo o autor, deve-se tomar o cuidado de não se apresentar uma relação demasiadamente subjetiva. Analisar um espetáculo de dança com ferramentas de outros contextos culturais pode gerar distorções, a não ser que o coreógrafo ou movimento artístico tenha efetivamente dialogado com tal contexto. De ponto de vista semelhante compartilha Britto, ao dizer que:

Embora a requisição de outras matérias, já firmadas como disciplinas científicas, faça supor maior profundidade e rigor de reflexão, muitas vezes sua função no texto é só a de um disfarce de erudição: não interferem na elaboração da ideia, não contribuem para a construção argumentativa, nem

forneem a necessária sustentação conceitual. (BRITTO, 2008, p. 111).

Já a crítica situacional procura esclarecer as escolhas feitas pelo coreógrafo, ou seja, as condições, o contexto em que o espetáculo foi desenvolvido. A figura do crítico apresenta ao público a situação anterior que proporcionou ao coreógrafo seu processo criativo. Desse modo, o público pode compreender a obra e a intenção do coreógrafo como o resultado possível dentre várias possibilidades. O crítico então auxilia o espectador a compreender o percurso realizado pelo artista, proporcionando reflexões e emitindo opiniões acerca das intenções do coreógrafo.

A crítica situacional descrita por Carroll assemelha-se à crítica de processos criativos (antes denominada crítica genética), que também propõe um mergulho no percurso realizado pelo artista, para assim compreender o desdobramento de seu processo de criação.

A partir de 1968, no Institut des Textes et Manuscrits Modernes, em Paris, começam a ser criadas as bases desse tipo de crítica que se debruça sobre a gênese de uma obra de arte, como explica Salles (2008). De acordo com a autora, é

do desejo de 'violar segredos' [que] surge o propósito de natureza mais peculiar da Crítica Genética: o crítico genético quer, exatamente, ver a criação artística por dentro. É o profundo interesse pelas obras em construção. O pesquisador busca a história das obras; vive numa estreita ligação com um ato eminentemente íntimo; e procura pelos princípios (ou alguns princípios) que regem esse processo. (SALLES, 2008, p. 33).

Para isso, investiga-se o dossiê do artista, ou seja, todo tipo de registro que ele tenha produzido no momento da concepção de sua obra.

O crítico observa os vestígios deixados pelo artista e adota uma perspectiva teleológica diante deles, no sentido que a obra publicada é tomada como elemento direcionador do processo que acompanhamos: o significado de todo material brota exatamente nessa relação que o crítico genético

estabelece com a obra considerada final. (SALLES, 2008, p. 59).

Em um primeiro momento, esse tipo de crítica era mais voltado para a Literatura, e analisava o desenvolvimento e as transformações de manuscritos de escritores, até eles se tornarem o que o público conheceu como obra. Posteriormente, tal processo de análise foi estendido às outras artes, englobando registros em formatos variáveis, como diagramas, desenhos, maquetes, copiões, fotos e até vídeos. O estudo desses documentos é importante, pois possibilita compreender

[...] no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra. O crítico genético pretende tornar o percurso da criação mais claro, ao revelar o sistema responsável pela geração da obra. (SALLES, 2008, p. 28).

Ao observar o percurso de fabricação da obra, Salles explica que o crítico genético oferece ao público a obra sob uma nova perspectiva, a de processo. A partir deste ponto de vista, o artista libera-se daquela aura mágica que frequentemente lhe é atribuída. Todo o trabalho necessário para a produção de sua obra é exposto, fazendo com que uma peça de dança, por exemplo, deixe de ser entendida como algo que “é”, e passe a ser lida como algo que “*vai se tornando*” (SALLES, 2008, p. 25). Ou nas palavras de Rosana van Langendonck:

Essa metodologia veio para reafirmar que o surgimento de uma obra de arte é resultado de um trabalho que exige tempo, disciplina e dedicação do artista. Veio para desmistificar a noção da obra que nasce em um “*passé de mágica*”, e lança um novo olhar sobre o trabalho artístico. (LANGENDONCK, 2004, p. 16).

É importante ressaltar as diferenças que a crítica de processos criativos apresenta em relação à crítica “convencional”, ou seja, aquela que avalia uma obra depois de pronta, da qual estamos tratando nesta pesquisa:

Embora estudemos um objeto que vai adquirindo valor estético aos olhos de seu criador ao longo do processo, não

faz parte do campo de ação da Crítica Genética o valor que lhe será conferido, no futuro, à versão considerada por ele em condições de ser entregue ao público. O foco de interesse, portanto, é o valor que o artista dá aos diversos momentos da obra em construção, levando a optar por essa ou aquela versão. Ficamos conhecendo, assim, os valores (ou alguns valores) estéticos daquele artista que conduzem a construção de suas obras **e não os valores do crítico**. (grifo nosso) (SALLES, 2008, p. 112).

O papel do crítico genético é, portanto, acompanhar o processo criador a partir de uma determinada perspectiva crítica, na busca por explicações sobre o ato criador. Não cabe a esse crítico conferir (ou não) valor estético à obra nem às suas diferentes versões. (SALLES, 2008, p. 112).

As críticas de arte e a crítica literária não concentram sua atenção no acompanhamento do modo como a obra foi feita, mas sim na interpretação da obra. (SALLES, 2008, p. 120).

Embora se trate de outro tipo de crítica, que não a jornalística, nem a ensaística – na verdade o que se tem é um estudo de processos criativos – parece importante apresentá-la no contexto desta dissertação, pois voltar o olhar para a análise do processo de construção de uma obra de arte pode ser também uma possibilidade de análise para o crítico de dança que deseja analisar uma obra artística. Ou como coloca a autora:

[...] A Crítica Genética, oferecendo outra abordagem para a obra de arte, renova velhas discussões da crítica de arte e pode também dar nova direção para a leitura de um determinado artista ou, mais especificamente, de uma determinada obra de um artista; embora esteja claro que não é esse seu objetivo primeiro. Após um estudo genético, chega-se, sem dúvida alguma, à obra com um arsenal informativo sobre a construção daquela obra, extremamente rico, que auxilia ou dá uma nova dimensão para a compreensão da obra. São informações sobre os procedimentos construtivos daquela obra, ou seja, informações internas àquela criação específica que a leitura da obra publicada não teria condições de fornecer. (SALLES, 2008, p. 120).

Assim temos diferentes possibilidades de contextualização: a proposta de Banes e a crítica transdisciplinar de Carroll procuram esmiuçar o ambiente, o entorno, as condições externas que proporcionaram o nascimento de determinado trabalho. Já a crítica situacional e a crítica de



processos criativos voltam o olhar para os processos internos da obra, para os procedimentos artísticos que lhe deram origem.

Cauquelin atribui importância à presença da contextualização nas críticas e explica que essa é uma tendência de acompanhamento da arte contemporânea:

[...] A parte propriamente descritiva das críticas encolhe hoje em dia, até desaparecer quando se trata de arte contemporânea. É que, se é relativamente fácil narrar uma intriga (a *istoria* da Renascença), descrever e designar objetos reconhecíveis (um jarro, um divã, uma mulher, flores, um cachimbo ou a fuga do Egito) e glosar através de interpretações possíveis, é menos fácil, convenhamos, prolongar por mais de duas páginas a descrição de um quadro abstrato ou, pior, de um monocromo, para não falar de instalações cujos suportes são de naturezas diversas e cujo vazio, algumas vezes, constitui a peça principal... Falar-se á, pois, *em torno* das obras, e o *contexto* adquirirá um lugar preponderante nos ensaios críticos: a descrição dará lugar à biografia do artista, à classificação de suas obras neste ou naquele movimento, às explicações dos litígios entre o artista e suas galerias, seus *marchands*, ou a sociedade em seu conjunto. (CAUQUELIN, 2005, p. 135).

Neste mesmo sentido, se posiciona André Richard, ao explicar que com o desenvolvimento da fotografia e a diminuição gradual de “interiores, naturezas-mortas e pinturas de animais” (1988, p. 17), a descrição cai em desuso e surgem outras estratégias para a elaboração da crítica, como pôr em discussão as motivações para a obra e a personalidade do artista:

[...] É curioso constatar que o desenvolvimento da arte abstrata levou os críticos a uma renovação da crítica de equivalência. Para caracterizar os novos universos visuais foi preciso inventar comparações, definir campos (que se confundem com técnicas). Foi o que fizeram Michel Seuphor e a maior parte dos que se defrontaram com a arte abstrata. *Num círculo negro*, de Kandinsky, evoca para Marcel Brion “micróbios... vagas tumultuosas”. *O passo*, de Klee, “são os contornos de uma silhueta humana”. Eis na obra de Miró “pequenos seres engraçados”. Mas não se pode ir muito longe por esse caminho. “Senão”, observa Marcel Brion, “a leitura de um quadro abstrato não teria mais sentido do que o que tem para crianças a análise dessas imagens populares a respeito das quais lhes dizem: procurem o caçador.” É melhor sublinhar as influências que permitem medir a importância da elaboração. [...] Enfim, para além dos

motivos e das influências, procurar-se-á a personalidade do pintor. (RICHARD, 1988, p. 17 e 18).

Na dança acontece algo semelhante: quando a obra analisada é um balé do repertório clássico – que se baseia em um enredo e é pautado por uma sequência de passos conhecidos e criados anteriormente à montagem – é mais fácil descrever uma história. Já no caso da dança contemporânea, torna-se especialmente enfadonha, a leitura de uma crítica que se detenha a descrever as situações mais abstratas. Isso porque,

não estando, como esteve o balé, comprometida com um conjunto fixo de passos conjugados segundo um padrão estável de dominância associativa; nem sendo, como foi a dança moderna, um campo de referência metafórica, a dança contemporânea expressa uma lógica relacional não hierárquica entre corpo e mundo. Diferentemente dos outros modos de configuração coreográfica, cuja variação de gênero estilístico, por mais “pessoal” que seja, ocorre sempre sob o constrangimento de parâmetros programáticos, a dança contemporânea se organiza à semelhança de uma operação metalinguística, na medida em que transfere a cada ato compositivo os papéis de gerador e gerenciador das suas próprias regras de estruturação. (BRITTO, 2008, p. 15).

Por isso, certo padrão de análise crítica e/ou histórica, porque baseado na aplicação de modelos metodológicos desenvolvidos independentemente dos objetos de análise, perde sua eficácia quando aplicado à dança contemporânea. Mostra-se uma possibilidade restrita àqueles tipos de dança, onde estão claramente distintas as instâncias do corpo, da técnica de treinamento deste corpo, da coreografia ensinada a este corpo e da dança dançada por ele. (BRITTO, 2008, p. 16).

Assim, o mais adequado e enriquecedor parece ser tratar do contexto de produção dessas obras. Uma análise enriquecida com informações relativas ao contexto social, político, histórico e outros, apresenta ao leitor diferentes possibilidades relacionais, tornando-o “sujeito ativo dessa relação, ao invés de mero receptor de uma interpretação fechada e convergente, construída por outrem”. (BRITTO, 1993, p. 16).

Procuramos mostrar com a explanação acima algumas possibilidades de procedimentos críticos para a elaboração de uma crítica, mas é importante frisar que se tomados um a um eles se tornam um problema e não uma estratégia adaptativa. Para isso, é necessário que eles sejam combinados adequadamente em um texto, podendo então se revelar boas saídas para a produção de uma crítica e tornar-se até recomendáveis. (SILVA, 2008). Além disso, é preciso ressaltar que, além das estratégias apresentadas, de forma a aproximar o especialista do jornal, existem muitas outras. O ideal é que elas sejam formuladas levando em conta cada contexto de aplicação. Pois como nos lembra Britto,

A escolha do método e seus paradigmas fundantes não deve anteceder, como uma regra, a abordagem do objeto artístico, mas pode ser por este orientada. Mesmo porque, se o método for concebido como *dogma* ou doutrina cristalizada e totalizante, definida previamente à presença do objeto artístico, o resultado será sempre empobrecedor, justamente, da pluralidade sugestiva da obra – que possibilita inúmeras frentes de análise, conforme sua complexidade compositiva. (BRITTO, 1993, p. 55).

Desse modo, esperamos que as considerações feitas aqui sirvam como ponto de partida ao especialista que assuma a responsabilidade de se lançar ao ofício de crítico, e que ao longo da prática de sua atividade ele desenvolva muitas outras mais – se possível, compartilhando com seus pares e assim colaborando para o fomento de um campo artístico mais elaborado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS / PROPOSIÇÕES FUTURAS

É preciso desenvolver modos de garantir o conhecimento especializado no espaço jornalístico, já que o jornal revela-se como o lugar apropriado para abrigar a crítica de dança.

O discurso produzido no jornal é senso comum, é doxa. Não existem cientistas ou pesquisadores trabalhando neste ambiente, verificando rigorosamente cada informação veiculada ali, como nós acadêmicos temos o compromisso de fazer. Pelo simples motivo que, se isso acontecesse, deixaríamos de ter jornal e teríamos Academia no lugar. E como coloca Traquina,

Os jornalistas são homens e mulheres de “ação” e não “pensadores”, como os acadêmicos (ver Phillips, 1976/1993). Os acadêmicos ocupam-se de um exame reflexivo. [...] Os jornalistas são pragmáticos; o jornalismo é uma atividade prática, continuamente confrontada com “horas de fechamento” e o imperativo de responder à importância atribuída ao valor do imediatismo. Não há tempo para pensar porque é preciso agir. (TRAQUINA, 2008, p. 44).

O trabalho jornalístico é, como já tivemos a oportunidade de ver, uma atividade prática onde os jornalistas lutam constantemente contra a tirania do fator tempo. O ritmo do trabalho jornalístico exige a ênfase sobre os acontecimentos e não sobre problemáticas. (TRAQUINA, 2008, p. 82).

Assim, é da natureza do jornal produzir senso comum. Por veicular doxa e não discurso científico, e por ser lido por milhares de pessoas, as ideias veiculadas no jornal são facilmente disseminadas entre a população. Nesse sentido, parece ser mais eficiente manter uma *boa* crítica jornalística do que incentivar a produção de críticas ensaísticas em periódicos científicos; ou mesmo aceitar a crítica jornalística no espaço normalmente destinado a ela, em meio ao noticiário cultural, no lugar de propor um caderno específico para ensaios, semanal, por exemplo. Pois esse caderno especial, por apresentar caráter mais “acadêmico”, provavelmente seria menos lido e as informações ali expostas teriam menos poder de interferir na doxa.

E como vimos no primeiro capítulo, as formulações *doxásticas* compõem um tipo de teorização sobre a arte tão importante quanto as teorias produzidas nas universidades. A doxa também é responsável pela construção do campo artístico. Seja como falatório em torno da arte (rumor), como *feedback* às produções artísticas, ou como material historiográfico para pesquisas acadêmicas, a crítica jornalística configura-se como pano de fundo às manifestações artísticas, e ao mesmo tempo como o motor que as move.

A crítica publicada no jornal formula o campo da arte, mas sem colocar teorias ou conceitos. Ela produz mais doxa. E quando é praticada por um especialista – que leva em conta o regime de funcionamento do jornal e que conhece o papel importante da doxa na construção de teorias da arte –, tem mais chances de dialogar com a complexidade da dança produzida hoje, criando um ambiente favorável à sua continuidade.

A atividade do crítico revela-se então como de grande responsabilidade para a formulação do campo que ele acompanha. E é para o tamanho dessa responsabilidade que também busco dar destaque nesta dissertação.

Ao produzir este trabalho, que provavelmente circulará no ambiente universitário, acredito contribuir para a complexificação do campo da dança. Isso porque, procuro chamar a atenção dos especialistas em dança, muitos dos quais se formam nas universidades, para o fato de que a crítica veiculada em jornais de grande circulação é muito importante para a construção do campo da dança. Sendo assim, tanto melhor que essa crítica seja produzida por profissionais especializados, comprometidos com o aprofundamento do conhecimento e da reflexão em dança, e que, cientes das condições do ambiente jornal e a partir de ajustes adaptativos para ali permanecer, possam colaborar para a produção de uma doxa mais adequada à complexidade do sistema dança.

A universidade, mais do que produzir crítica ensaística veiculada em publicações especializadas, parece ter importante função no que diz respeito à formação dos especialistas que vão atuar como críticos nos jornais – cumprindo seu papel de construir um ambiente favorável à continuidade dos

sistemas dança e crítica – que como todos os outros buscam *permanecer* no tempo.

Pretendo continuar refletindo sobre o assunto, nos meus próximos estudos acadêmicos. Deixo como proposição futura, a seguinte investigação: pode a crítica de dança, ser tomada como um tipo de teoria da dança? A hipótese me parece passível de comprovação, pois sendo a crítica produtora de doxa, graças às suas condições de existência no ambiente do jornal, ela interfere na formulação do campo artístico da dança. Se Cauquelin entende teoria como uma “atividade que constrói, transforma ou modela o campo da arte” (2005, p. 15), e a crítica jornalística faz isso como verificamos nesta dissertação, podemos trabalhar com a ideia de que ela pode ser considerada um tipo de teoria, mais especificamente uma teoria de acompanhamento, como propõe a autora. O aprofundamento desta questão, entretanto, o leitor confere em uma próxima ocasião. Por ora, encerro aqui, e deixo aberto o seguinte chamado para os especialistas: ocupem o seu lugar no jornal e vamos colaborar de forma responsável para a coformulação de nosso campo de atuação.

## REFERÊNCIAS

### TEORIA DA ARTE / TEORIA DA DANÇA

AQUINO, Rita Ferreira. **A constituição do campo acadêmico da dança no Brasil**. 2008. 145 f. Mestrado em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança**: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: Fabiana Dultra Britto, 2008.

\_\_\_\_\_. Corpo e Ambiente: Codeterminações em Processo. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**, Salvador, Ano VI, p. 11-16, 2008. Número especial: Paisagens do Corpo. Disponível em:  
<<http://www.laboratoriourbano.ufba.br/?menu=14&conteudo=18&submenu=>>  
Acesso em: 17 mai. 2011.

\_\_\_\_\_. [Sem título]. In: MACHADO, Adriana Bittencourt. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: Edufba (no prelo).

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

\_\_\_\_\_. **Teorias da arte**. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

CORRADINI, Sandra. **Dramaturgia na dança**: uma perspectiva coevolutiva entre dança e teatro. 2010. 148 f. Mestrado em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

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

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: Edufba, 2008.

### CRÍTICA DE ARTE, CRÍTICA DE DANÇA E TEORIA DO JORNALISMO

AMARAL, Aracy. Reflexões sobre a responsabilidade social da crítica de arte na América Latina. In: FERREIRA, Glória. (Org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 211-216.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1995.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE JORNAIS (ANJ). **IVC constata crescimento de 4,2% na circulação dos jornais**. Disponível em: <<http://www.anj.org.br/sala-de-imprensa/noticias/ivc-constata-crescimento-de-4-2-na-circulacao-dos-jornais/?searchterm=circula%C3%A7%C3%A3o>> Acesso em: 30 set. 2011.

ARRAIS, Joubert de Albuquerque. **Processos coevolutivos entre dança e crítica**: de um contexto cearense a uma crítica contemporânea de dança. 2008. 125 f. Mestrado em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

ASSOCIAÇÃO PAULISTA DOS CRÍTICOS DE ARTE (APCA). **A crítica da crítica**. Disponível em: <<http://www.apca.org.br/criticadacritica/index.htm>> Acesso em: 17 jan. 2008.

BACKES, Marcelo. Posfácio: Viva a crítica que mete o pau! In: BACKES, Marcelo. **A arte do combate**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. p. 317-325.

BANES, Sally. On your fingertips: writing dancing criticism. In: BANES, Sally. **Writing dancing in the age of postmodernism**. Hanover and London: University Press of New England, 1994. p. 24-43.

BRITTO, Fabiana Dultra. **A crítica de dança no Brasil**: funções e disfunções. 1993. 160 f. Mestrado em Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

CARROLL, Noël. Trois propositions pour une Critique de Danse – In: **La Danse em Défi**. Montréal: Parachute, 1987.

COCCHIARALE, Fernando. Crítica: a palavra em crise. In: FERREIRA, Glória. (Org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 217-226.

COELHO, Marcelo. **Crítica Cultural**: Teoria e Prática. São Paulo: Publifolha, 2006.

COELHO, Teixeira. Outros olhares. In: LINDOSO, Felipe. (org.). **Rumos [do] Jornalismo Cultural**. São Paulo, Summus: Itaú Cultural, 2007. p. 24-29.

COPELAND, Roger. Between Description and Deconstruction. In: CARTER, A. (Ed.) **The Routledge Dance Studies Reader**. London: Routledge, 1998.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.



FERREIRA, Glória. Apresentação. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 9-33.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Manual da Redação**. São Paulo: Publifolha, 2002.

FOSTER, Susan Leigh. **Reading Dancing: bodies and subjects in contemporary american dance**. USA: University of California Press, 1986.

HIRSZMAN, Maria. O aprendizado da crítica. In: LINDOSO, Felipe. (org.). **Rumos [do] Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007. p. 96-97.

HOHLFELDT, Antonio. Hipóteses contemporâneas de pesquisa em comunicação. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (Org.). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p. 187-240.

JOWITT, Deborah. Beyond Description: Writing beneath the surface. In: ALBRIGHT C., Ann (Ed). **Moving History/Dancing Cultures**. New York: Wesleyan, 2001.

LANGENDONCK, Rosana van. **A sagração da Primavera: Dança e gênese**. São Paulo: Edição do autor, 2004.

LIMA, Emanuella Teresa Kalil. **Crítica de Dança em Curitiba**. 2008. 121 f. Especialização em Comunicação, Cultura e Arte. Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2008.

LUZ, Cristina Rego Monteiro. **A pauta jornalística e suas mediações**. 2005. 245 f. Doutorado em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

MARTINS, Maria Helena. (Org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2000.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1994.

MORAES, Angélica de. Sensibilidade crítica. In: LINDOSO, Felipe. (Org.). **Rumos [do] Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007. p. 92-95.

OLIVEIRA, Flávia Fontes. **A dança e a crítica: uma análise de suas relações na cidade de São Paulo**. 2007. 123 f. Mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

OSORIO, Luiz Camillo. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

PINTO, Ana Estela de Sousa. Crítica e reportagem. **Blog Novo em Folha**. São Paulo, 9 nov. 2008. Disponível em:  
<[http://novoemfolha.folha.blog.uol.com.br/arch2008-11-09\\_2008-11-15.html#2008\\_11-09\\_21\\_32\\_50-11540919-0](http://novoemfolha.folha.blog.uol.com.br/arch2008-11-09_2008-11-15.html#2008_11-09_21_32_50-11540919-0)>  
Acesso em: 9 nov. 2008.

PIRES, Paulo Roberto. A ilusão tecnicista. In: LINDOSO, Felipe. (Org.). **Rumos [do] Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007. p. 30-31.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2004.

RICHARD, André. **A crítica de arte**. Tradução: Maria Salete Bento Cicaroni. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ROSOLIA, Marcela Benvegnu. **Reflexões sobre uma crítica de dança: o Balé da Cidade de São Paulo na visão dos cadernos culturais da *Folha de São Paulo* e de *O Estado de São Paulo***. 2007. 129 f. Mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

SALLES, Cecilia Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: Educ, 2008.

SANT'ANNA, Lourival. O destino do jornal. **Revista UFG**, Goiânia, n. 4, jun. 2008. Disponível em:  
<[http://www.proec.ufg.br/revista\\_ufg/junho2008/Textos/destinoJornal.pdf](http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/destinoJornal.pdf)>  
Acesso em: 3 out. 2011.

SENNA, Orlando. Cutucando a crítica com vara curta. **Programadora Brasil: Central de Acesso ao Cinema Brasileiro**. nº1, p. 34-35, fev. 2007.

SIEGEL, Marcia. **The Shapes of Change**. Los Angeles: University of California Press, 1979.

\_\_\_\_\_. Bridging the critical distance. In: **Dance Studies**. Routledge: Alexandra Carter, 1998.

SILVA, Eliana Rodrigues. O que essa obra de arte me diz? In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (ABRACE), 5., 2008, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos**. Disponível em:

<<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Eliana%20Rdrigues%20Silva%20-%20O%20QUE%20ESSA%20OBRA%20DE%20ARTE%20ME%20DIZ.pdf>>  
Acesso em: 26 ago. 2011.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: LP&M, 1987.

SZANTÓ, András. Um quadro ambíguo. In: LINDOSO, Felipe. (Org.). **Rumos [do] Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007. p. 36-47.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**: Porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2005.

\_\_\_\_\_. **Teorias do Jornalismo**: A tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional. Florianópolis: Insular, 2008.

WERNECK, Humberto. A ditadura do best-seller. In: LINDOSO, Felipe. (Org.). **Rumos [do] Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007. p. 64-71.

#### TEORIA GERAL DOS SISTEMAS, TEORIA DA EVOLUÇÃO E FILOSOFIA

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BUNGE, Mario. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DAWKINS, Richard. **O relojoeiro cego**: a teoria da evolução contra o desígnio divino. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **O gene egoísta**. Tradução: Rejane Rubino. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. Tradução: Cezar Augusto Mortari. São Paulo: Unesp, 2007.

FOLEY, Robert. **Os humanos antes da humanidade**: uma perspectiva evolucionista. Tradução: Patrícia Zimbres. São Paulo: Unesp, 2003.

MACHADO, Adriana Bittencourt. **A natureza da permanência**: processos comunicativos complexos e a dança. 2001. 110 f. Mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

PINKER, Steven. **Tábula Rasa**: a negação contemporânea da natureza humana. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ontologia**: formas de conhecimento - arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

BOURDIEU, Pierre; EAGLETON, Terry. A doxa e a vida cotidiana: uma entrevista. In: ŽIŽEK, Slavoj (Org.). **Um mapa da ideologia**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 265-278.

#### EXEMPLOS DE JORNAIS UTILIZADOS

FERNANDES, José Carlos. E se a Efigênia fosse à ONU? **Gazeta do Povo**, Curitiba, 23 set. 2011. Disponível em:  
<<http://www.gazetadopovo.com.br/colunistas/conteudo.phtml?id=1172343>>  
Acesso em: 27 set. 2011.

KATZ, Helena. São Paulo ganha a sua cia. oficial. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 28 jan. 2008. Disponível em:  
<<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz41201609010.jpg>>  
Acesso em: 21 out. 2011.

POLZONOFF JR., Paulo. **Jornal do Estado**, Curitiba, 2002.

#### SITES CONSULTADOS

BANCO DE TESES E DISSERTAÇÕES DA CAPES. Disponível em:  
<<http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/>> Acesso em: 20 set. 2011.

#### VERBETES DE DICIONÁRIO

DOXA. In: DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ESPECIALISTA. In: DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.