

Decifra-me ou te devoro?: uma reflexão teórica sobre o exercício da crítica de dança (de agora) (contemporânea)

Joubert de Albuquerque Arrais (FAPESB) (UFBA)
GT Dança e Novas Tecnologias
Palavras-chave: dança, crítica de dança, co-evolução

O ato de escrever uma crítica de dança implica reconhecer o caráter específico da dança como uma arte do corpo pelo corpo. Refletir criticamente acerca do seu papel é, nesse sentido, tratar a crítica “de agora” “contemporânea” [1] como fator co-responsável pelo processo evolutivo da produção de conhecimento de dança. Uma vez tratada assim, a crítica passa a ter, potencialmente, um aparato teórico que abarque suas diversas formas de existência, tanto cênica como não-cênica. "O que se almeja para a crítica é que ela se reinvente como um canal de disseminação pública da arte e de suas questões mais urgentes". (OSÓRIO: 2005, 16). De encontro a isso, têm-se os modelos poéticos padronizantes meramente descritivos (resenha) e impressionistas (personalismo), observáveis em boa parte dos cadernos de cultura do jornalismo impresso, ainda o meio mais comum de difusão da crítica. “Ao término da leitura nada sabemos sobre o autor e a obra, mas sabemos muitíssimo sobre as preferências e os gostos do resenhista”. (CHAUÍ: 2006, 07).

Já foi pior. No Brasil, a crítica de dança passou por tal entrave nos anos 80, pois "sofria de uma inadequação" (BRITTO: 1993) por não cumprir o papel contextualizador que sua função mediadora pressupõe. Na década seguinte (90's) até hoje, no entanto, seu exercício ficou menos vítima dos "críticos de ocasião" e mais próxima do cumprimento das funções de sua atividade profissional. Agora ela (a crítica) dispõe de novas publicações originadas de dissertações e teses, bem como da construção de um discurso coletivo resultante de uma mobilização política mais atenta, desenvolvida em universidades, fóruns nacional e estadual, estúdios de formação e intercâmbio, entre outros. Tudo isso está intimamente relacionado com o processo de consolidação da dança como área de produção de conhecimento. Logo, o “corpo que dança” hoje é a coexistência entre a “dança de agora” e o “corpo contemporâneo” [2].

Para tanto, a crítica de dança, também de agora e contemporânea, se entendida como um processo de retroalimentação com o que se produz artisticamente em dança, configura-se como uma atividade de mediação cultural de articulação com a continuidade da produção artística e também com outros saberes, rumo a estratégias de conjugação entre produção teórica e produção em dança mais eficientes em termos de complexificação dos diálogos. “As possibilidades de desenvolvimento da dança, como informação estética e forma de conhecimento, estão relacionadas com o alcance explicativo da teoria produzida sobre ela”. (BRITTO: 15, 2002) Por isso, o exercício crítico, que se pretende investigativo, não pode lançar-se ao estudo de uma obra sem se fazer perguntas sobre o seu estatuto, sobre sua fundamentação teórica, seu campo, seu objeto, seus métodos. “A obra de Ducasse [literatura] resiste a todos os assaltos, a todas as interrupções, a todos os métodos de análise, obrigando sempre o crítico a recomeçar da estaca zero, apresentando-lhe um rosto sempre intacto, porque sempre outro”. (MOISÉS: 1972, 15).

O próprio trabalho artístico pode levar o exercício crítico para tal caminho. "É, portanto, na obra que a crítica encontra material para elucidá-la e revelar o grau de complexidade de sua elaboração estética. A crítica potencializa o objeto artístico, em sua especificidade". (BRITTO: 1993, 15). Na dança, tal dinâmica contribui para desfazer certos entendimentos historicamente consolidados que a reproduzem como um fato auto-explicativo e uma linguagem universal, desafirmando a intelectualidade da dança. "Um fenômeno aparentemente trivial como o da instalação da dança num corpo deve ser entendido com liberdade e rigor". (KATZ: 2005, 19)

O exercício da crítica de dança é, dessa forma, ir ao encontro de um estranho que pode amedrontar. Não é um decifra-me ou te devoro, ao contrário, é algo como ultrapassar a materialidade da dança, que é o familiar, o facilmente reconhecível, aquilo que os olhos viciados ou desatentos não apreendem porque não se tem experiência prévia, um *a priori*. As possíveis causas desse estranhamento vêm da dicotomia desinformação generalizada e isolamento da linguagem especializada, ambas vigorantes (e nada revigorantes) em nosso tempo. Ela resulta em um público impaciente e passivo que não consegue acessar os padrões relacionais de configuração de uma dança de agora.

Diante disso, o mais importante não é perguntar sobre o que é que determinado artista faz ou quer fazer, mas sim quais questões (inquietações) ele pretende mobilizar para demonstrar suas hipóteses, que tem a ver também com as implicações políticas e estéticas das suas escolhas. "A incerteza ontológica da arte contemporânea, a oscilação constante entre ser e não-ser arte, implica uma outra relação entre crítica e obra, entre crítica e público, que nos obriga a repensar o próprio estatuto da crítica". (OSÓRIO: 2005, 14) Se a dança de agora causa estranhamento, é porque não se reconhece nela uma ambivalência característica e onde estão as possibilidades de se problematizar o que nela há de ambíguo e estranho. A dança, explica Helena Katz (2005), é um lugar onde tudo se move muito rapidamente – pois acontece no e pelo corpo – e, num primeiro momento, só atentamos para os seus efeitos, e não para a sua consistência.

Mesmo concordando, em parte, com a afirmação "toda recepção é uma forma de crítica" (OSÓRIO: 2005, 11) – onde o leigo e o especialista colaboram entre si –, sempre estamos num nível específico de conhecimento das coisas, assim, oscilamos frequentemente entre o saber sobre (familiar) e o estar desinformado (estranhamento). "Quanto mais orientada a pessoa está, no seu ambiente, menos prontamente terá a impressão de algo estranho em relação aos objetos e eventos nesse ambiente" (JENTSCH *apud* FREUD:1976, 277). A crítica, mais que se perguntar sobre quais lugares deve ou pode ocupar –, e ainda os porquês de (ter de) legitimar o novo para este não ser estranho –, precisa retomar seu papel de função pública nesse processo. "A crítica moderna nasceu de uma luta contra o Estado Absolutista; a menos que seu futuro se defina agora como uma luta contra o Estado Burguês, é possível que não lhe seja reservado futuro algum".(EAGLETON,1991:116)

Assim, a postura mais eficiente da crítica é refletir sobre quais questões a gente pode ver nas obras de dança produzidas atualmente e quais as conseqüências políticas dessas escolhas para a cena e experiência em dança. De certa forma, algo que tem de ser acrescentado ao novo para este ser ou não estranho. Tal postura refere-se à *incerteza intelectual*, quer dizer, à algo que não se sabe abordar por não se ter familiaridade ou pelo impedimento de um senso comum. Para "interpretar" algo, precisamos primeiramente

compreender a coisa em si e, o máximo possível, seus padrões relacionais (o contexto), levando em conta a ação de seus agentes e do ambiente ao qual estão se relacionando.

A dança de agora é estranha porque é complexa, multireferenciada e bem próxima da gente. Ela co-evolui com um corpo contemporâneo, igualmente estranho, complexo, multifacetado. Juntos nesse “corpo que dança”, o estranho é a ambigüidade que, ao invés de nos angustiar, mostra-se reveladora. É pressupor, e acreditar, que nosso entendimento de mundo é uma construção contínua de experiências, nossos *a priori*. Por conseguinte, faz sentido a existência da crítica de dança, ou melhor, pensar assim é dar condições para a existência de um diálogo co-evolutivo da/na própria crítica. E não correr o risco de sair no meio de um espetáculo de uma dança de agora, dita “contemporânea”, suposta “de agora”, ou de uma discussão coletiva de um fórum ou evento acadêmico, somente pela extrema sensação de estranhamento. Que os motivos sejam outros.

NOTAS

[1] Neste trabalho, entendo a dança dita contemporânea como a dança “de agora”, terminologia melhor adequada para a dança que é produzida em nosso tempo. Já “contemporâneo” é aplicável a corpo e se relaciona com a lógica co-evolutiva, de que algo é contemporâneo porque se adaptou a mudanças ao longo do tempo e, assim, sobreviveu, teve continuidade. Tudo isso implica em dizer que a crítica de dança também é uma crítica de dança “de agora” e “contemporânea”.

[2] Dança de agora e corpo contemporâneo são aqui compreendidos como sistemas culturais e biológicos que se constroem evolutivamente, que dialogam permanentemente com o ambiente em que estão inseridos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BRANDÃO, Antônio Leite Brandão. “O corpo no Renascimento”. In: *O Homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2004.

BRITTO, Fabiana Dultra. *Mecanismos de comunicação entre corpo e dança: parâmetros para uma história contemporânea*. 2002. 155 f. il. Tese (doutorado) – PUC/SP: São Paulo, 2002. (prelo)

BRITTO, Fabiana Dultra. *A crítica de dança no Brasil: funções e disfunções*. 1993. 154 p. Dissertação (mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

CHAUÍ, Marilena. *Simulacro e Poder – Uma análise da mídia*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

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

FREUD, Sigmund. “O estranho” In: *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira, Vol. XVII. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

KATZ, Helena. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial. 2005.

MOISÉS, Leyla P. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Razões da Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.