



> *O samba do crioulo doido*, coreografia e interpretação de Luis de Abreu, Festival Alcantara, Lisboa, 2006, fot. Gil Grossi.

Crítica de dança

Uma crítica em processo

Daniel Tércio

1. Em Setembro de 2005 participei numa Conferência no Rio de Janeiro sobre dança e filosofia. O Encontro adoptara a epígrafe "o que pode a dança?" que remetia, por sua vez, para a questão colocada por Espinosa no século XVII (o que pode um corpo?). Uma das participantes, a filósofa brasileira Márcia Tiburi, defendeu então a contaminação do pensamento filosófico pelo método coreográfico, em substituição da retórica da tradição europeia. A afirmação, que irrompera, digamos assim, no entusiasmo do debate, ficou por ali mesmo. Não chegou a ser uma proposta, muito menos um projecto, sendo talvez, ao mesmo tempo, algo como uma configuração militante da linguagem. Nas palavras entusiasmadas e provocatórias de Tiburi espreguiçavam, sob o campo de uma cultura do tropicalismo, alguns pensadores. Nietzsche certamente. À distância de um ano, a frase volta à minha consciência, não já relativamente à filosofia, mas antes à crítica.

Interessa-me, neste artigo, não tanto a filosofia crítica, mas sim a prática crítica dos críticos de arte. E para circunscrever o campo, esta crítica que aqui considero é a dos críticos das artes performativas, com ênfase na dança. O universo assim delimitado é ainda talvez excessivamente grande, mas deixemo-lo para já neste estado de indeterminação. E a frase da filósofa brasileira é aqui invocada para se adaptar à própria prática dos jornais: deve a crítica das artes

performativas adoptar um sistema semelhante à criação em dança? Ou seja, pode a redacção de uma crítica ser realizada com instrumentos similares aos da criação coreográfica?

2. Há muitos anos, quando comecei a interessar-me por dança enquanto área de investigação teórica, confrontei-me repetidamente com pessoas que reclamavam a impossibilidade de alguém como eu (que não se submetera a uma aprendizagem sistemática de uma "técnica" de dança) poder produzir um discurso sobre dança. A ser autorizado, digamos assim, esse discurso teria que se circunscrever a domínios precisos, teria que se conformar com as zonas subsidiárias de um universo complexo e fisicamente exigente, que eu definitivamente não vivenciara. Segundo esta perspectiva, a crítica de dança era obviamente uma actividade para a qual eu não só não estava preparado, como jamais poderia estar preparado, a não ser que me submetesse durante anos ao "calvário" de um estúdio. Esta autoridade castrante parecia-me muito estranha. Olhava para o lado e lia críticos, por exemplo, de artes plásticas que não tinham passado pela academia, ou críticos de música que também não tinham frequentado o conservatório. Na verdade, olhando para dentro do universo da dança, acabaria também por encontrar críticos

¹ Quem chega às artes performativas, nomeadamente à dança, depara com a sua natureza efémera. A efemeridade, ou transitoriedade dos objectos coreográficos, pode ser entendida de outro modo. A este respeito, Susanne Langer afirma: "A dança é uma aparência; se preferirem, uma aparição". E depois esclarece: "Tudo o que existe só para a percepção, sem desempenhar qualquer papel vulgar e passivo na natureza, como acontece com os objectos comuns, é uma entidade virtual. Não é irreal; quando nos confronta, nós apercebemo-nos dela, não sonhamos nem imaginamos que o fazemos. A imagem num espelho é uma imagem virtual. Um arco-íris é um objecto virtual" (Langer 1957: 5, tradução minha, tal como nas seguintes).

² Julie Van Camp (2005), por exemplo, afirma o seguinte: "o estudo teórico da dança, servindo-se do vasto conteúdo e metodologia das humanidades, está ainda muito menos desenvolvido do que nessas artes". Também Maxine Sheets-Johnstone (2005) considera: "a dança é habitualmente uma arte esquecida na estética, ou, quando reconhecida, tratada de forma mínima relativamente às outras artes, tais como a escultura, e explicada nos termos dessas artes".

que tinham sido meros espectadores, certamente espectadores privilegiados, como um Théophile Gautier no século XIX que participara (também como libretista) na própria fundação do bailado romântico. Aliás, reconhecia que a crítica sinalizava e ampliava vivamente os processos de recepção das obras, dos autores e finalmente dos próprios movimentos estéticos. O bailado romântico, atrás referido, é um exemplo de como em meados de oitocentos a crítica contribuiu para a construção de um universo feérico e de uma imagem ambivalente da bailarina, dividida entre a sensualidade pagã de uma Ellsler e a pureza cristã de uma Taglioni. É claro que a afirmação anterior, que a crítica romântica passou à posteridade, não é neutra, nem tão pouco inocente, o que introduz um outro problema: o do posicionamento político da actividade crítica.

Seja como for, o papel que a crítica reconhecidamente desempenha parecia-me e parece-me essencial. Porquê? Porque o espectáculo, qualquer que ele seja, para além de um conjunto de características que o definem, lida com a memória, funcionando a sua fixação como um poderoso auxiliar dessa mesma memória. A crítica, entendida assim, está mais próxima do coro grego do que do actor. Um coro grego a actuar em direcção ao futuro, fixando para a posteridade a efemeridade do instante¹.

3. Nos parágrafos anteriores, coloquei diversas questões que progressivamente me permitiram sistematizar três perguntas: (a) Que função deve a crítica de dança desempenhar? (b) Que relação estabelece com a comunidade da dança? (c) Como é que a crítica da dança se inscreve no universo mais vasto da produção teórica e da filosofia?

(c) Relativamente a esta última pergunta, é comum considerar-se que o estudo teórico da dança está ainda no começo, se comparado com outros domínios artísticos². Com efeito, são raros os filósofos que colocam a dança entre as problemáticas da sua investigação teórica e, quando o fazem, podem esbarrar, como aconteceu comigo próprio, com o argumento da autoridade eximido por uma parte da comunidade de praticantes (normalmente a parte associada com as aprendizagens canónicas das técnicas de dança). Mas, para lá daquela afirmação de autoridade, por vezes irritante e corporativa – características que de resto são bons estímulos para desobedecer –, existe um argumento a considerar: não podes pensar a dança porque verdadeiramente o teu pensamento jamais será capaz de alcançar a sabedoria das articulações e dos músculos e da velocidade do corpo de um bailarino. Existe aqui uma

curiosa lógica iniciática que, levada ao extremo, poderia desembocar numa atitude comum às sociedades secretas: falas, porque desconheces, não falas, depois de conhecer. Por outro lado, o bom senso diz-nos que a dança nada tem de esotérico, na medida em que não é concebível um corpo humano que num certo momento da sua vida não tenha dançado; se quisermos, que não se tenha movido de uma certa maneira, deliberadamente, que não tenha marcado o compasso de uma melodia ou balançado a cabeça como um metróonomo. Neste sentido, Kant dançou. O que significa que, querendo, poderia ter falado de dança, como qualquer outro homem. Então, o que falta não é tanto o conhecimento do corpo que se move, mas antes a possibilidade de pensar o pensamento a partir da experiência do corpo. Era isto certamente o que Márcia Tiburi queria para a filosofia: que ela fosse capaz de ser produzida com os músculos e as articulações e a velocidade do corpo. Ou seja, ela propunha que os filósofos pensassem a partir de um novo ponto de vista.

Há alguns anos atrás, durante uma estada de Simone Forti em Lisboa, tive ocasião de a acompanhar numa visita à cidade. Era Verão e o dia estava quente e abafado. A nossa viagem começou no Mosteiro dos Jerónimos, passou pela Torre de Belém e terminou no jardim do Príncipe Real. Ao longo do percurso, reparei que Simone Forti se relacionava com os objectos e com as pessoas de uma maneira própria. Em Belém, por exemplo, recordo que ela se encostou à parede fresca da Torre onde permaneceu durante alguns segundos, à escuta. Digamos que ela se encostava às coisas para as conhecer – para as escutar – e o seu olhar tacteava as pessoas, da mesma forma que as suas mãos e os seus braços abraçaram o tronco de uma velha árvore que existe no jardim do Príncipe Real. Procurava, como então me disse, os fluxos internos das coisas inertes e as qualidades dos movimentos nos andares das pessoas que passavam na rua. Havia pois um ponto de vista, como há sempre um ponto de vista no olhar de alguém. Mas a originalidade deste ponto de vista estava no facto de nascer no cerne do corpo e se manter aí; digamos que não enfeitava a carne nem afastava o pensamento e a linguagem da sua fisicalidade.

Ao longo dos anos subsequentes, eu próprio compreenderia o papel de Simone Forti no movimento artístico normalmente designado por pós-modernismo, movimento de renovação estética que, ao aproximar a dança do quotidiano, endereçaria à filosofia um desafio renovado: o de pensar a dança, por dentro da dança.



O desafio tem sido colocado em encontros como aquele que referi no início deste artigo e tem suscitado reflexões originais, como a que José Gil tem prosseguido desde 1980³.

O pensamento dos filósofos é indispensável aos críticos das artes performativas, na medida em que permite organizar os quadros relacionais da sua própria actividade. Em todas as fases classicamente enunciadas para o exercício da crítica – descrição, interpretação, avaliação – no próprio enunciado anterior, ressoa um problema que a estética filosófica tem sistematicamente colocado e que se mantém em aberto. A obra de Kant, que representa a passagem de um Rubicão na história do pensamento ocidental, recolocou a questão da experiência estética e do juízo do gosto. Mas faltou ao grande filósofo alemão, no dizer de Anne Sheppard, resolver três problemas respeitantes às disputas estéticas, à justificação dos juízos estéticos e às comparações estéticas⁴. Saber isto, pensar isto na prática da própria actividade crítica é, assim o creio, indispensável à escrita.

(b) Existe um outro factor que contribui para a consistência da crítica e que se prende directamente com o modo como esta se relaciona com a comunidade dos criadores. Neste ponto, há, de resto, que lembrar que na história da crítica de arte se passou de uma crítica normativa, que pretendia regular a relação do artista com a obra, para uma crítica explicativa, centrada na recepção da obra. Considerando o esquema seguinte, digamos que a crítica abandonou as suas pretensões sobre a aresta esquerda (que se desenha na esfera da criação), para se deslocar progressivamente para a aresta direita, que pertence obviamente à esfera da recepção.

Roger Seamon faz remontar esta alteração aos finais

do século XVII, altura em que a função do crítico passou para o terreno da educação estética e da apreciação artística⁵. Na verdade, para Seamon, o crítico moderno deixou de ser um juiz da qualidade da obra e passou a ser um guia na relação da obra com os respectivos públicos. Esta deslocação do exercício da crítica em direcção ao espectador permitiria uma nova relação entre o crítico e o criador. Por um lado, o crítico perderia a sua ascendência sobre o criador, correndo, por outro lado, o risco de se afastar da fonte da criação artística, daquele conjunto de materiais, por assim dizer, em bruto, que antecedem a obra e acompanham a sua produção. Na verdade, este risco foi regularmente ultrapassado pelas boas práticas, de tal modo que entre os críticos qualificados se pode facilmente detectar um conhecimento interno da comunidade de criadores. Conhecer o pensamento dos criadores passa frequentemente pela construção de cumplicidades estéticas, mas também pelo conhecimento efectivo dos materiais do pensamento que surgem, por assim dizer, relacionados com os próprios processos de criação. Em dança, as memórias de Isadora Duncan, os textos de Rudolf von Laban, o caderno delirante de Nijinsky, os desenhos coreográficos de Trisha Brown, os vídeos de Wim Vandekeybus são exemplos do tipo de materiais a considerar. Se a obra não é obviamente um objecto isolado, o criador está longe de ser uma máquina de execução ou um *sprinter* que alcança uma meta num tempo *record*. Também em dança, a arte é coisa mental, para adoptar o aforismo atribuído a Leonardo da Vinci. O conhecimento do que os criadores pensam-desenham-escrevem permite (ou, pelo menos, contribui) para elucidar questões sobre disputas estéticas e proporciona uma outra densidade no estabelecimento de comparações.

<>

O samba do crioulo doido, coreografia e interpretação de Luis de Abreu, Festival Alkantara, Lisboa, 2006, fot. Gil Grossi.

³ Considera-se a data de 1980, na medida em que esta corresponde à 1.ª edição da obra *Metamorfoses do corpo*, em que a dança ocupa um lugar essencial na problemática exposta. Além desta obra, e de diversos artigos e comunicações sobre o corpo e a dança, José Gil é autor da obra *Movimento total: O corpo e a dança*, publicada em 2001.

⁴ Cf. "Como é que as disputas estéticas podem ser resolvidas, como é que os juízos estéticos podem ser justificados e como é que as comparações estéticas são possíveis" (Shepard 1987: 76).

⁵ Cf. "O declínio da crítica legislativa começou em finais do século XVII, quando a função do crítico abandonou a legislação de práticas artísticas e passou a dedicar-se crescentemente à filtragem da produção artística e à educação do público na apreciação da arte" (Seamon 2001: 316).

Uma outra questão tem a ver com o juízo valorativo do crítico. O juízo que se traduz numa avaliação da obra X, e que permite dizer se ela é boa ou má, ou se se situa algures num ponto intermédio de uma escala cujos limites são respectivamente ocupados pelos valores 1000 e 0. Entramos aqui num outro ponto essencial que se prende com a função expectável do exercício da crítica. O que pode a crítica? O que pode, neste particular, a crítica de dança?

(a) Segundo Roger Copeland, a crítica de dança evoluiu de uma crítica oitocentista centrada na interpretação (como aquela que atrás foi referida a propósito do período romântico), para uma crítica moderna centrada na descrição. Em ambas são necessárias competências várias e ele mostra como a crítica moderna anda associada à prática de dança. Ou seja, no limite, uma crítica centrada sobre a descrição exigiria ao seu autor um conhecimento substantivo e vivido de técnicas de dança. Ao mesmo tempo, Copeland coloca criticamente duas questões: será que, por um lado, a preferência descritiva não funciona como uma resistência às ideias? Por outro lado, será que a ênfase na interpretação não constitui uma espécie de ajuste de contas do intelectual com a produção artística? Para Copeland, "uma boa crítica da dança é um esforço multifacetado. Envolve – no mínimo – descrição, interpretação e avaliação" (Copeland 1998: 98).

A descrição, a interpretação e a avaliação são certamente três componentes fundamentais da crítica que podem (e devem) ser acompanhados por dois exercícios prévios: o reconhecimento⁶ e a identificação⁷ da obra no género. Exercícios que, na verdade, não são de somenos importância, na medida em que, hoje, o crítico recebe da arte contemporânea, sobretudo a partir dos *ready-made* de Duchamps, o problema da (in)definição do campo da arte. Na verdade, a conjunto de problemas a que o exercício da crítica procura dar resposta reflecte finalmente a complexidade da rede das produções artísticas contemporâneas. Ou seja, espera-se que a crítica contribua para a elucidação do campo da arte, aonde acontecem a todo o instante novas emergências, brotam novos géneros, se cruzam instrumentos e métodos de criação, se assistem a contaminações, a intersecções e a fusões de linguagens. E espera-se ainda que o crítico se pronuncie valorativamente sobre estes fenómenos, isto é, que diga o que é bom e o que é mau, que avalie e diferencie de acordo com uma escala de valores. Em última análise, talvez desse jeito a alguns editores que o crítico atribuisse estrelas e bolinhas, indicando a cada um dos espectadores o que merece, ou não merece, ser visto e o que deve ser evitado.

Topdavia...

Há poucos meses, tive ocasião de assistir a uma peça intitulada *O samba do crioulo doido*, apresentada no festival Alcantara. O trabalho, da autoria do brasileiro Luís de Abreu, suscitou, logo à saída do Teatro Municipal S. Luiz, conversas animadas sobre a respectiva qualidade. Uma amiga denunciava o mau gosto da proposta, argumentando com o facto de o intérprete (Luís de Abreu) se limitar a exhibir a plasticidade sensual do próprio corpo a partir de um dispositivo próximo dos *peepshows*. Outro grupo argumentava em sentido contrário: o coreógrafo-intérprete ousara expor o corpo desafiando os padrões da sociedade brasileira. Pela minha parte, o editor reservara-me alguns milhares de caracteres, não exactamente para falar de *O samba do crioulo doido*, mas para produzir um texto crítico sobre o festival. A minha liberdade era, dentro do limite estabelecido, absoluta. Eu poderia falar, ou não falar, sobre a peça de Luís de Abreu. Se o decidisse fazer, teria naturalmente que me conformar a um espaço restrito, sob pena de empurrar outras peças igualmente interessantes e igualmente polémicas para o silêncio. A minha opção foi a de lhe dedicar algumas linhas: para mim, Luís de Abreu (e cito-me) propunha "uma peça em que a política – e as questões étnicas e sexuais – deixam de ser uma lucubração mais ou menos abstracta, para passarem a ser literalmente transferidas para a carne – 'a carne mais barata do mercado', como rosna a voz de Elza Soares" (*Expresso*, 24 de Junho de 2006). Sabia e sei que o meu juízo não anulava os argumentos críticos da minha amiga; de certo modo, os meus argumentos eram os mesmos que ela esgrimira, mas colocados num outro ângulo. Ou seja, visto de uma certa maneira, aquilo era um *peepshow* de mau gosto, com a bandeira do Brasil transformada em adereço porno; mas, encarada de outra forma, a peça era uma poderosa denúncia política e racial. Ao fazer uma leitura deste tipo, eu estava naturalmente a basear a minha avaliação numa interpretação. Uma interpretação minha, certamente partilhada por um grupo significativo de espectadores, que ainda assim me afastaria do outro grupo que congregava os que viam ali um objecto fácil carregado de uma sexualidade explícita. Se o crítico se limitasse a descrever, digamos que objectivamente, a peça, talvez ficasse mais próximo desta última perspectiva. O que se vira em *O samba do crioulo doido* foram movimentos pélvicos de um corpo negro que se movimentava em trajetórias relativamente previsíveis. O que autorizaria então o crítico a ver ali mais do que isso, a reconhecer naquela série de movimentos uma energia desconstrutiva e problematizadora do nosso sossego padronizado?

4. O termo "processo" está no título deste artigo. Na sequência das palavras que compõem o título e nas relações

⁶ Cf. "Reconhecer algo como um objecto performativo é o primeiro passo da apreciação. (...) As dúvidas sobre se algo é ou não um objecto performativo artístico é especialmente importante na arte moderna, na qual o reconhecimento se tornou um problema" (Seamon 2001: 317).

⁷ Cf. "Os objectos performativos são de um certo tipo, mesmo quando originais, e para apreciar adequadamente uma obra temos de identificar correctamente o seu meio expressivo e por aí adiante" (*Idem*: 318).

semânticas que entre si estabelecem, o termo poderia estar – e bem – em outro lugar. Por exemplo, poder-se-ia falar no processo da dança, no sentido em que a criação coreográfica pressupõe, à semelhança dos outros géneros artísticos, um processo laborioso de construção e desenvolvimento. Uma proposta coreográfica resulta de um longo trabalho anterior e concomitante que extravasa, não apenas a apresentação teatral, mas também o tempo dos ensaios.

Uma das características reconhecidas na arte contemporânea é justamente a da predominância deliberada do processo relativamente ao produto. Ou seja, em vez de expor os inventos, a arte contemporânea apresenta frequentemente os instrumentos e os materiais da invenção. Por vezes, chega a expor radicalmente o vazio do próprio inventor, e outras vezes convoca os espectadores para o lado do processo. Também em dança contemporânea, o processo tem vindo progressivamente a ganhar maior importância em detrimento da obra coreográfica, entendida esta como um objecto cénico, por assim dizer, concluído, que se pode reproduzir em sessões regulares durante anos e anos. De certo modo, e na lógica anterior, a dança contemporânea encerra um paradoxo: necessita do repertório para nele ancorar a memória do género, mas prefere expor os processos de construção, constantemente renovados.

Este estado coloca problemas interessantes ao crítico. A apreciação que faz de objectos cénicos é frequentemente um conjunto de observações sobre uma proposta que se pode transformar, que pode deixar de ser aquilo para passar a ser outra coisa. Referi atrás a peça de Luís de Abreu *O samba do crioulo doido*. O trabalho, cuja versão vi como um solo, teve pelo menos uma outra versão, de grupo – a que não assisti – que o criador apresentou e abandonou alguns meses antes. Os exemplos abundam: peças que crescem, outras que são cortadas, segmentadas e recombinadas, trabalhos que resultam da colagem de materiais, que remetem para outras anteriores, que se vampirizam a si próprias. Um outro exemplo: *The Phantom Project*, da Bill T. Jones Arnie Zane Dance Company. Sobre esta peça, escrevi então: "O criador mexe no material da sua própria pesquisa para ensaiar novas pesquisas. Coreografa como um artista plástico, utiliza a *assemblage* de materiais, rasga telas e cartolinas e guarda pedaços do que fez para os reciclar numa proposta diferente" (*Público*, de 26 de Julho de 2004). Ou seja, em grande medida a crítica tem, não apenas que reconhecer a existência de um processo de criação, mas também que elucidar esse processo de forma a descrever e interpretar o objecto cénico. Consequentemente, a crítica de dança contemporânea convoca frequentemente os métodos de trabalho do criador,

para os descrever e comparar e finalmente para dar um sentido ao material recebido.

Que sentido é este que o crítico procura e acerca do qual fala? Aonde o vai, digamos assim, ancorar? Ao longo do texto anterior procurei expor as três zonas fundamentais para tornar consistente a redacção de uma crítica: o quadro teórico da filosofia, o conhecimento cúmplice com a comunidade de criadores e os materiais de recepção. A sequência que segui foi deliberada: da alínea (c) para a alínea (b) e para a alínea (a). Digamos que se trata de uma estrutura invertida que coloca em aberto a questão do sentido. A proposta é que o sentido seja ancorado na recepção da obra. É aí, no âmago da própria percepção – da minha percepção enquanto espectador – que está o ponto nascente da crítica. Susanne Langer falava da primeira "aparição" da obra de arte⁸. Essa aparição é decisiva, pois é ela que marca a relação primordial do espectador com o objecto.

Neste sentido, ninguém é capaz de produzir uma crítica digna desse nome se não se emocionar (ou se entediar) com aquilo a que assiste. Se alguém quer falar sobre um objecto performativo, tem que partir da sua própria experiência perceptiva e cinestésica enquanto espectador. Experiência onde, desde sempre, tem ecoado também a experiência do criador. Ambos somos pois caixas de ressonância, contentores em processo, em construção, que se vão requalificando. E o exercício da crítica é definitivamente um processo. Também ele em aberto.

Referências bibliográficas

- CAMP, Julie Van (2005), *The Philosopher in the Dance Department*. Versão electrónica: [consulta: 09/2006].
- COPELAND, Roger (1998), "Between Description and Deconstruction", in Alexandra Carter (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, London & New York, Routledge, pp. 98-107.
- GIL, José, (1980), *Metamorfoses do corpo*, Lisboa, Regra do Jogo.
- (2001), *Movimento total: O corpo e a dança*, Lisboa, Relógio d'Água.
- GLUSBERG, Jorge (1986), "Criticism and Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44.4, Summer, pp. 371-382.
- LANGER, Susanne K. (1957), *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*, New York, Charles Scribner's Sons.
- SEAMON, Roger (2001), "Criticism", in Berys Gaut / Dominic Lopes McIver (ed.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, New York, Routledge, pp. 315-328.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine (2005), *'Man Has Always Danced': Forays into the Origins of an Art Largely Forgotten by Philosophers*. Versão electrónica: [consulta: 09/2006]
- SHEPPARD, Anne (1987), *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*, Oxford, Oxford University Press.

⁸ Cf. "As artes definem-se pelas suas aparições primárias, não por materiais e técnicas. A escultura pintada não é o resultado da escultura e da pintura, porque aquilo que é criado é uma escultura, não uma pintura" (Langer 1957: 83).