

Corpomídia e mídia: duo necessário

Carlos Alberto Pereira dos Santos*

Resumo: O corpo contemporâneo que dança é ambiente de criação de informações, de elaboração de pensamentos. Esse corpo, mídia de si mesmo, permite novas e recorrentes aproximações ao leitor crítico dessas manifestações, o jornalista cultural. Na elaboração da crítica jornalística, importa mediar essas trocas entre criador/intérprete e leitor/público. Assim, novas trocas se engendram, elevando significativamente a mediação entre o corpomídia e a mídia, pois criticar é selecionar e replicar informações, forjando novos ambientes de reflexão e criação.
Palavras-chave: Corpo. Dança. Jornalismo. Crítica.

Corpomídia and media: duo necessary

Abstract: The body of contemporary dance that is environment information creation, elaboration of thoughts. This body, the media it self, allows new applicants and approaches to critical reader of these demonstrations, cultural journalist. In the preparation of journalistic criticism, it mediate the sex changes between creator/artist and reader/audience. Thus, new flows are engendered, significantly raising the mediation between corpo mídia and the media, because to criticize is to select and replicate information, for ging new environment sforreflection and creation.
Keywords: Body. Dance. Journalism. Criticism.

Corpomídia y medios de comunicación: duo es necesario

Resumen: El cuerpo de danza contemporánea que es la creación de entorno de la información, la elaboración de pensamientos. Este organismo, los propios medios, permite a los solicitantes y enfoques nuevos para el lector crítico de estas manifestaciones, periodista cultural. En la preparación de la crítica periodística, que median estos intercambios entre creador/artista y lector/audiencia. Por lo tanto, nuevos flujos se engendran, aumentando de manera importante la mediación entre cuerpo mídia y los medios de comunicación, porque para criticar es seleccionar y producir información, forjar nuevos ambientes para la reflexión y la creación.
Palabras clave: Cuerpo. La danza. El periodismo. La crítica.

O jornalismo cultural tem uma tarefa instigante quando desafiado a falar sobre dança contemporânea, manifestação artística que elabora

* Historiador e jornalista. Mestrando em Educação, no Programa de Pós-Graduação em Educação na Universidade de Caxias do Sul – UCS.

e problematiza questões em torno do corpo e do movimento, na forma de produção de conhecimento, protagonizada por seus intérpretes. Em busca de uma nova coreografia para esse segmento artístico, jornalistas e criadores da área precisam acertar o passo. Tendo como entendimento que os meios de comunicação são justamente os meios, não o fim de um processo comunicativo, certas práticas devem ser revistas, para que se estabeleça uma nova possibilidade de diálogo entre produção artística contemporânea e jornalismo cultural.

Nesse aspecto, a pesquisadora Cremilda Medina alerta que “não há narrativa nem matéria jornalística que não seja produção cultural, o que se diz da realidade à nossa volta é representado simbolicamente no discurso jornalístico”. (MEDINA, 2007, p. 33).

Portanto, entender o processo de criação, o contexto de cada criador, as referências que o mobilizam, as possibilidades e tentativas que vêm fazendo, no decorrer da produção de um tipo de pensamento artístico: suas aproximações; seus aportes e inferências, talvez seja mais frutífero, para o jornalista e seus leitores, do que a simples descrição do que é levado ao linóleo, palco ou espaço cênico. Contexto e ambiente são conceitos fundamentais para essa revisão processual. Entende-se por contexto, o momento sociocultural vivido por determinada comunidade, suas relações, seus embates e suas questões estético-filosóficas. Já para falar de ambiente de produção de significados artístico-estéticos, invoca-se a figura da rede, que propõe e estabelece relações entre fenômenos culturais, grupos sociais e manifestações artísticas.

Em Redes da criação – construção da obra de arte, a pesquisadora Cecília Almeida Salles aborda os processos que envolvem a criação da obra de arte, focando instrumentos para a crítica de processos. Partindo do conceito de redes de criação, Salles aponta que “muitas questões de extrema importância para se discutir a arte em geral e aquela produzida nas últimas décadas, de modo especial, necessita de um olhar que seja capaz de abarcar o movimento, dado que leituras de objetos estáticos não se mostram satisfatórios ou eficientes”. (SALLES, 2006, p. 52).

Assim, estar próximo dos produtores das obras artísticas e dos referenciais com os quais se relacionam esses criadores; manter uma proximidade com o universo sobre o qual escreve ou crítica; ater-se ao

cotidiano dos artistas e de suas obras, é tarefa sistemática que cabe ao jornalista de cultura. Só assim ele estará apto a perceber as complexidades e a dinâmica de sua área de atuação.

A hora, portanto, é de entrecruzar diálogos e promover a aproximação desse mosaico de informações gestadas pela contemporaneidade, elaborando novas percepções. Um dos suportes oportunos para esse entendimento parece ser mesmo o corpo da dança e suas mediações com o mundo do jornalismo, cultural inclusive.

Nesse sentido, para chegar a uma compreensão mais próxima do pensamento acerca de arte, estética e representação simbólica, vale investigar o corpo com o conceito de corpomídia.

O corpo não é (mais) um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em cruzamento, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia¹ lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo (KATZ; GREINER, 2005, p. 131).

Sob o clichê de ser a dança uma linguagem universal do corpo, muitas e infrutíferas laudas de jornais e revistas são gastas. O interesse aqui é lidar com a dança como um componente fundamental para o pensar coletivo, para o homem contemporâneo em seu cotidiano.

Corpos humanos são observados em suas variações de fluência, espaço, peso e tempo, segundo Rudolf Laban.² A partir de tais parâmetros, entende-se a dança como uma ação física humana, que ora pode se apresentar na forma de um espetáculo, ora como produto do estar no mundo. Mas que, quando se organiza na forma de um espetáculo, performance ou intervenção, pede um texto especializado a seu respeito. Um texto que reconheça, na materialidade do que está

¹ Corpomídia, na teoria de Christine Greiner e Helena Katz, é o corpo que é mídia de si mesmo, ou seja, carrega seu código próprio de informações, que são constitutivas de sua natureza específica e em constante fluxo de ressignificação. Aqui a mídia não é mais vista sob o conceito de veículo de transmissão de informação, mas como o próprio corpo que se enuncia quando enuncia a coleção de informações que o constitui.

² Considerado o teórico da dança moderna, o bailarino austríaco Rudolf Laban desenvolveu uma trajetória de pesquisa e notação dos movimentos, o Labanotation, que compreende que o movimento humano é sempre constitutivo dos mesmos elementos, seja na arte, seja nas ações cotidianas, num processo com ênfase em aspectos fisiológicos e psíquicos.

sendo dançado, a coleção de informações que compõem aquela dança.

A compreensão do corpo no seu espaço, e em seu tempo, exige um olhar minucioso sobre a narrativa ou o percurso do ser humano no mundo. Desse enfoque, brotam constantes reapropriações, num moto-contínuo de novas contaminações de informações.

Quando se fala na necessidade de modificar a informação com a qual o jornalismo cultural lida, vale recorrer ao conceito de meme, desenvolvido pelo biólogo evolucionista Richard Dawkins,³ para ser capaz de avaliar a importância de uma requalificação dessa informação, justamente por conta do contágio que poderá promover.

O novo caldo é o caldo da cultura humana. Precisamos de um nome para o novo replicador, um substantivo que transmita a idéia de uma unidade de transmissão cultural, ou uma unidade de imitação. “Mimeme” provém de uma raiz grega adequada, mas quero um monossílabo que soe um pouco como “gene”. Espero que meus amigos helenistas me perdoem se eu abreviar mimeme para meme. Se servir de consolo, pode-se, alternativamente, pensar que a palavra está relacionada a “memória”, ou à palavra francesa ‘même’ (DAWKINS, 1989: p. 330).

Dawkins se refere aos memes como entidades replicadoras de informação, capazes de promover a preservação do contexto sócio-histórico mediante sua transmissão. Assim, tudo aquilo com o que se entra em contato, tem a possibilidade de nos contaminar, nos transformando em novos transmissores desses memes. Jornais, revistas, sites, blogs – todos os meios de comunicação são potentes difusores de memes.

É nesse sentido que o impacto da redução do espaço para o jornalismo cultural pode ser avaliado: sem a possibilidade de disseminar informações/memes sobre dança, o público leitor perde a oportunidade de encontrar esse tipo de informação, deixando de ser um replicador. Ao longo do tempo, se for mantida essa situação, a

³ Natural do Quênia, Richard Dawkins é um biólogo evolucionista, professor da Universidade de Oxford, criador do conceito de meme, que derivou na memética, e também responsável pela elaboração da teoria do efeito fenotípico, cuja ação não se limita ao corpo de um organismo, mas também ao seu ambiente.

tendência é a de que tais informações se enfraqueçam, trazendo consequências graves para a dança.

Os pensamentos organizados pelo corpo que dança também podem ser lidos como meios de difusão dos memes. E é também relevante salientar que, dependendo de qual tipo de fazer artístico encontra espaço na mídia, são os seus memes que ganham oportunidade de se tomarem evidência e, então, continuarem gerando novos processos de contaminação, de replicação de informação.

Não é preciso procurar capacidades convencionais de sobrevivência biológica em aspectos como a religião, a música ou as danças rituais, embora isso possa verificar-se. Uma vez que os genes tenham adotado as suas máquinas de sobrevivência de cérebros aptos para a imitação rápida, os memes assumirão automaticamente o comando. Nem sequer temos que postular uma vantagem genética para a imitação, não obstante isso certamente nos ajudasse. Basta que o cérebro seja capaz de realizar a imitação: então os memes que explorarem ao máximo essa capacidade evoluirão. (DAWKINS, 1989: p. 341).

Ao entender o poder viral da informação, o jornalismo cultural, na área da dança, deve passar a zelar pelas escolhas editoriais que faz. A compreensão da abrangência do conceito de Dawkins fornece novas abordagens para o trabalho cotidiano no jornalismo cultural. O registro dos processos culturais faz do relato jornalístico um dos recursos que contempla a dimensão histórica do homem em seu tempo.

Esse procedimento sofre oscilações devido à cultura da imitação prosaica dos releases nas redações. Prática recorrente para instaurar o diálogo entre artista e jornalista, o release deveria se manter apenas como um instrumento de provocação dessa comunicação. Nele, o criador apresenta seu trabalho, enuncia suas intenções, opções estéticas, procedimentos. Trata-se de um convite ao desvelamento, de olho claro na possibilidade de chegar ao público, intermediado pelos meios de comunicação.

Atualmente, diante das mudanças ocorridas nas redações, reduziram-se o número de jornalistas, o que acarretou muito mais trabalho cotidiano, além da quase impossibilidade de o jornalista se especializar em algum segmento da cultura. Assim, muitos desses releases viram texto final. A falta de conhecimento específico das áreas, que deve acompanhar transforma o profissional da imprensa em um

consumidor de releases. Essa cultura parece sinalizar um pacto de conformação da mídia com tais expedientes. Procedimentos como esses comprometem a produção ou o fomento de um pensamento crítico e pactuam mediocridade ou compadrio na relação do jornalismo com determinados setores da produção artística – notadamente a chamada indústria cultural. O resultado é uma reflexão pobre, pouco instigante.

Claro que a muitos desses articuladores, produtores, diretores ou criadores interessa mais a reprodução de seu discurso do que a problematização ou a reflexão crítica sobre seus procedimentos. Mas, aos poucos, há uma relativização dessa fórmula, com um filtro sobre os discursos prêt-à-porter de certos setores da imprensa. Essa crítica tem surgido entre os próprios consumidores de informações, como cita o jornalista cultural e crítico Pizza:

Mesmo os leitores pouco habituados a textos menos curtos e superficiais, a estilos marcados pela força da inteligência crítica, e com repertório cultural mais limitado (seja por escolha própria, seja por ignorância a respeito de outros repertórios), percebem que o jornalismo cultural de hoje, na maioria das vezes, beira o fútil e leviano. (PIZZA, 2003, p. 63).

Para nos fazer entender melhor o papel do jornalista cultural hoje, vale lembrar que o que a crítica de dança Katz escreveu em sua tese de doutorado, *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo* (FID Editorial, 2005), a respeito do sujeito dos nossos tempos. Katz situa o novo universo de produção ou ressignificação de informações “como um fluxo de interações e não de essências eternas”. (2005, p. 35). Assim, no trânsito entre a precisão e imprecisão de novos conceitos, “o observador desapaixonado da ciência clássica foi substituído pelo conhecedor-participante”. (KATZ, 2005, p. 35).

Esse conhecedor participante pode ser o jornalista atuante. A ele cabe observar que a dança contemporânea exige aproximações em série. Não para a conclusão de um absoluto imutável, uma vez que estar-sendo-ter-sido parece ser a condição incontínente do pensamento do corpo, transmutado em dança. O esforço desse jornalista deverá ser o de “varrer para debaixo dos tapetes dos lugares por onde se deve

evitar circular os para mim que encabeçam tantos discursos sobre a dança” (KATZ, 2005, p. 54, grifo da autora).

Para adentrar no entendimento de que a dança é o pensamento do corpo, Katz insiste que “conceitos precisos derrubam achismos”. (KATZ, 2005, p. 63). É hora de a mídia começar a entender a sua posição de difusora de memes, como a de um agente capaz de estimular mudanças a partir do que escolhe publicar.

Quem sabe seja pertinente compreender que todo corpo troca informações com os ambientes por onde circula, e que essa troca o modifica, bem como aos ambientes – como nos propõe a Teoria Corpomídia, (KATZ; GREINER, 2005). Dessa forma, começaremos a rever a abordagem sobre dança contemporânea no jornalismo cultural brasileiro. Isso instigará o leitor a praticar o exercício de buscar o pensamento daquela obra na sua manifestação material, olhando para os corpos em movimento como a organização, na forma de dança, de uma coleção de informações.

Experiências perceptivas anotadas em páginas de jornal podem acionar compartilhamento de ideias pelo público. A abordagem dessas informações como herança e memória de um processo evolutivo, sendo a dança uma das produtoras de conhecimento na contemporaneidade, inaugura outras frentes no cotidiano do jornalismo cultural. Assim, entenderemos também que, na produção contemporânea de dança, cresce o número de produtos coreográficos que se constituem como processo, fruto de investigações com novas abordagens. Espetáculos vêm se tornando instâncias transitórias, não definitivas da construção de um pensamento sobre, com, e derivado da dança. A replicação desse outro entendimento do papel do jornalista cultural de dança pode inaugurar nas páginas dos jornais e revistas um jornalismo cultural inovador.

Corpo que dança mostrado na mídia, jornalismo cultural descobrindo que todo corpo fala da coleção de informações que dele faz parte, que cada corpo tanto replica informações como é por elas contaminado. O duo desses dois intérpretes-criadores forja um ambiente propício para o debate em torno da importância e do poder da crítica jornalística nessa área de produção artística.

No contexto da crise de produção do jornalismo cultural e da diminuição dos espaços dedicados a esse segmento, a crítica

jornalística também sofre instabilidade. Nos últimos anos, esse formato diminuiu sensivelmente sua inserção na discussão sobre a produção contemporânea dos diversos tipos de arte.

A reflexão sobre a arte tem tomado diferentes rumos e alcançado novos suportes. Mas é no corpo do jornalismo cotidiano que ela deveria ter seu espaço privilegiado, abrindo diálogo com o público, propondo não polêmicas, mas reflexões em torno dessas manifestações de produção cultural, mosaico cada vez mais multifacetado na contemporaneidade.

Os estudos sobre a relação entre corpo e poder são oportunos para traçarmos uma leitura da produção jornalística sobre dança contemporânea, tendo como pressuposto a “docilidade” da fórmula de certas resenhas, na tentativa de dialogar/dançar com os corpos contemporâneos.

É preciso atentar que o corpo que dança terá diferentes valorações, numa variação que depende de quem o observa e de que lugar isso se dá. O corpo disciplinado tem, aos poucos, dado lugar ao corpo que pensa, vetor de signos inovadores na contemporaneidade.

Michel Foucault elabora sua teoria sobre os corpos dóceis analisando a formatação das disciplinas como fórmulas de dominação do corpo humano no decorrer dos séculos XVII e XVIII:

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma anatomia política, que é também igualmente uma mecânica do poder, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. (FOUCAULT, 1983, p. 127).

Esse procedimento forjaria corpos submissos e exercitados, com potencialidades físicas, porém fragilidades políticas, uma vez que foram moldados para a subserviência. Essa anatomia política é produto de uma multiplicidade de processos que forjam um método específico, vinculado a um determinado contexto histórico.

Assim, na ótica de Christine Greiner:

O corpo deixa de ser, portanto, um lugar onde ocorre a construção do sujeito. A resistência aparece como efeito do poder, como parte do

poder, e como a sua auto subversão. O sujeito, para Foucault, não é produzido instantaneamente após tudo isso. Ele está em processo de produção o tempo todo. (GREINER, 2005, p. 91).

Greiner frisa que, mesmo em condições de submissão, o corpo continua gerando signos. Essa abordagem deveria redimensionar as narrativas jornalísticas em torno do corpo contemporâneo que dança. É com essa perspectiva que o pesquisador Coelho faz uma crítica a determinados comportamentos do jornalismo cultural brasileiro:

O jornalismo cultural tem que dialogar com os valores novos vigentes e não com os que uma ideologia velha de 20, 40 ou 150 anos ainda insiste em apresentar como válidos. Não se trata de cada um achar os seus valores próprios, uma vez que os valores que de fato orientam um grupo social, ainda que equivocados, são coletivos. Mas, é preciso que o jornalista cultural reveja os valores habituais e busque sintonizar-se com as reais tendências atuais, aquelas que manifestam na prática e na vida cotidiana das pessoas. Para tanto, é preciso ser capaz de detectar as orientações culturais do seu tempo. O bom jornalista cultural deve assumir como ponto de partida a idéia de que é preciso pensar sempre de outro modo, que é preciso ver uma questão sempre pelo outro lado, pelo lado que não está sendo visto, pelo oposto do hábito cultural. Nada pior em cultura do que o hábito cultural. E o jornalismo cultural brasileiro ainda está cheio de hábitos culturais. A cultura pode ser feita de hábitos culturais. O jornalismo cultural, não. (COELHO, 2007, p. 25).

O corpo passa por ressignificações culturais. Ele pode ser entendido como um corpo-sistema que, como já foi dito, propõe mediações com o ambiente o tempo todo. E a dança contemporânea abre-se, assim, como um campo significativo para a leitura dessas novas formulações sobre arte, pensamento e conhecimento. Nesse contexto, a crítica jornalística desponta como uma instância privilegiada para o exercício da reflexão sobre esses novos procedimentos. Para tanto, há que se valorizá-la em sua especificidade, a despeito dos que insistem na morte da crítica, como analisa o filósofo Osório:

Percebo um misto de arrogância e defesa de território embutido nessa nostalgia que insiste no fim da crítica. A crise da crítica ressoa na crise da política, de um espaço comum, múltiplo e pautado pelas diferenças, onde se negociam expectativas e anseios. É como se as obras, em nome de uma falsa liberdade, não fossem mais passíveis de ser julgadas. Não

havendo mais nada a ser julgado, tudo é possível e ninguém deve ficar ditando regras. É justamente contra este tipo de reducionismo que devemos defender a crítica, contra essa vinculação entre julgar e condenar ou enquadrar. (OSORIO, 2005, p. 9).

Diante de um contexto em que insiste em relativizar a importância da crítica na mídia, ou olhá-la como pouco significativa, é preciso redimensionar o alcance da sua comunicação, dando vigor a ela no corpo dos veículos de informação.

Comunicar é, assim, um novo movimento cognitivo: “Ao comunicar algo, há sempre deslocamentos: de dentro para fora, de fora para dentro, entre diferentes contextos, de um para outro, da ação para a palavra, da palavra para a ação e assim por diante.” (KATZ; GREINER, 2005, p. 131).

Considerada a crise da crítica como uma crise também política que atinge os meios de comunicação, a perspectiva é fazer dela um recurso de produção de novas metáforas.

O conceito metafórico representa um modo de estruturar parcialmente uma experiência em termos de outra. [...] Nessa perspectiva, o ato de dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação. (KATZ; GREINER, 2005, p.132).

Novas metáforas, novos conceitos e novos movimentos reconfiguram o corpo na dança da contemporaneidade. A docilidade domesticada pela disciplina dá lugar à permeabilidade das novas significações em torno do corpo e da cultura. A comunicação contaminada pelo meio e este em constante reinvenção, em movimento, evidenciam o poder do corpo (que dança) e da crítica (que reflete sobre ele).

Se o jornal é um espaço em crise diante da especialidade requerida pelos jogos de linguagem da arte contemporânea, é fundamental por um lado, abrir novos espaços de reflexão, por outro, experimentar uma escrita mais leve, mas não por isto banal, que crie novas interlocuções com o público anônimo e plural que ainda não substitui o jornal diário. É função primordial de a crítica procurar compreender as transformações da arte, seus novos processos e materializações, dando voz a manifestações poéticas ainda indefinidas e hesitantes. [...] Cabe à crítica,

acima de tudo, responder às demandas de sua época, adaptando-se sem maiores temores e com um mínimo de ousadia, aos espaços que lhe são concedidos, procurando abrir e disseminar, de dentro destas regiões de ressonância, novos espaços de produção e circulação para a arte. (OSÓRIO, 2005, p. 13).

Eis que os expedientes de gosto e de senso estético também transitam, agora, nesse novo ambiente.

Tecer considerações pautadas pelo gosto não pode sequer ser entendido como um pensamento crítico, pois quando o gosto opera, o objeto do discurso não está, de fato, sendo observado na sua singularidade. O gosto fala mais sobre o dono do gosto do que do objeto sobre o qual parece estar observando. Portanto, para a escrita de uma crítica, faz-se necessário outro tipo de aporte e de conhecimento, que capacite o crítico a, de fato, lidar com o objeto propondo uma reflexão.

Na tangência do universo da dança contemporânea, confluem-se os conceitos de corpo, mídia e poder. E, se o modo como esses três fatores se relacionam é fundamental na produção dessa área, também o será para a elaboração da crítica sobre as obras que povoam esse segmento. Nele, cada vez mais, os conceitos de belo, bom ou ruim, deixam de ser o termômetro determinante.

Para muitos, criticar determinada produção ainda é estabelecer diferentes graus de censura, como um discurso que vai limitar as obras e cercear seus criadores no seu “livre exercício da criação”. Essa perspectiva, embora equivocada e rasa, tem construído um universo densamente povoado por egos de pseudocriadores, nada dispostos à reflexão a respeito das suas obras.

Trabalhar com responsabilidade no desenvolvimento de uma argumentação sobre determinada obra de arte significa tratar essa obra como produto de uma experiência ímpar, carregada de fenômenos, sentidos e propriedades específicas. Todas negociadas com seus respectivos ambientes, definidores de novos sentidos, desdobrados em outros tantos. Uma experiência autônoma, portanto, e irreduzível às habituais categorias de apreciação ou definição de um tipo de “juízo de valor”, reduzido ao bem dançado/maldançado ou bonito/feito. Afinal, as trocas intermitentes entre determinada obra/corpo com seu meio/contexto, reorganizam uma nova condição da própria crítica.

Não cabe tentar convencer o público empregando um determinado discurso apoiado nesses valores, mas, sim, estimulá-lo a desenvolver a sua possibilidade de leitura, para que essa atitude possa ser praticada também com outras obras. A “nova” crítica pode nos ensinar a pensar de outra maneira e, ao mesmo tempo, dada a efemeridade de muitas certezas, reforçar a necessidade do estabelecimento de novos parâmetros para lidar com a obra de arte.

Diante desse novo panorama, Osório argumenta:

Entre o tudo pode ser arte e qualquer coisa não se tomar necessariamente arte, abre-se um espaço a ser preenchido pela capacidade de julgar e pela crítica, entendida aqui como estratégia de deslocamento e negociação de sentido para uma arte sempre afrontada com a ameaça do não-sentido e da não-arte. (OSÓRIO, 2005: p. 24).

A crítica de arte atua, também, numa dimensão política ao abrir espaço para a compreensão de que uma obra coreográfica é a exposição, na forma de dança, de certa visão de mundo. Claro que vale aproximá-la de famílias estéticas, buscando as referências e mediações que ela sugere, mas sempre tentando adentrar à lógica que a organiza, dialogando, por meio de um pensamento crítico, com o que ela propõe e com as escolhas que fez.

Em A partilha do sensível: estética e política, o filósofo francês Rancière⁴ faz uma aproximação entre os conceitos de política e estética, permeados pelo mundo sensível: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.” (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

Nessa perspectiva, o fazer artístico ganha eco no fazer político, proporcionando a visibilidade das artes: “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e formas de visibilidade.” (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

⁴ O filósofo Jacques Rancière é professor emérito de estética e política na Universidade de Paris VIII, tendo publicado no Brasil, entre outros títulos, O mestre ignorante; Políticas da escrita, O desentendimento e A partilha do sensível.

Cresce, por esse viés, a pertinência do fazer crítico no sentido de produzir, por meio de seu discurso, mais substantivos do que adjetivos. Novamente, Osório observa:

O que importa não é se a universalidade vai se dar de fato, mas que ela se dê de direito, e é essa pretensão que leva, em parte, à existência da crítica no sentido de desenvolver um vocabulário e uma argumentação pública na direção de uma negociação aberta sobre os sentidos da experiência dos fenômenos. (OSÓRIO, 2005, p. 26).

Importa, portanto, compreender a crítica como uma fala pública, dotada de um vocabulário com alcance em um número significativo de outros leitores. Tendo inserção e reverberação nos lugares e espaços de um comum partilhado, ela passa a ter, também, ação política e ideológica, fruto de uma competência para ver e qualidade para dizer: “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce.” (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

Parte da incompreensão em relação à função da crítica talvez se deva à falta de clareza sobre a sua ação na sociedade, sua capacidade de construir um discurso distante da avaliação do certo/errado, bem-feito/malfeito, bonito/feio, atuando como uma colaboradora na difusão do fenômeno artístico, na intermediação de contextos.

A diferença entre a antiga ideia de crítica jornalística e essa nova perspectiva está na habilidade de escrever a partir de argumentos fundamentados, em diálogo constante do resenhador com o objeto artístico, ou discorrer sob a égide dos “para mim”, “eu acho que”. A escolha entre uma das duas posturas é fundamental, justamente por causa do aspecto político imbricado pelo alcance da crítica e sua repercussão como uma fala pública. E, sendo uma fala ou escrita pública, outra vez promove trocas e contaminações que são determinantes para a difusão da arte na sociedade. Afinal, não é só o artista que sabe falar sobre sua criação. A sua fala e a fala do crítico têm naturezas distintas, cada qual com um papel diferente da outra, construída sob um determinado ponto de vista, assim como a fala do espectador-participante. Nos pontos que se entrelaçam dessa rede, caminhos inovadores:

cabe ao futuro reendereçar as obras, encontrar modos inteligentes e sensíveis de atualizá-la com a integridade que lhes é de direito. A crítica aí é determinante, ocupando todos os espaços que lhe forem possíveis, adaptando sua linguagem e seus focos de interesse. É natural que a crítica jornalística, na sua crise atual, sofrerá de uma limitação de espaço e profundidade que a diferencia da ensaística, mas pode, ainda, viabilizar uma reverberação própria a esta superficialidade. (OSÓRIO, 2005, p. 63).

É da condição da arte contemporânea o não enquadramento à condição de cânone. Ela se vale do próprio estatuto da crítica, que lhe atribui a natureza de experiência singular, não reduzida apenas a uma validação histórica, mas favorecida pela possibilidade de construção de novos juízos e valores para si e para o mundo. A produção de arte e a reflexão sobre essa produção devem caminhar em sintonia. E é esse movimento que redimensiona o duo entre corpomídia, mídia e os ambientes culturais da contemporaneidade.

Referências

- COELHO, Teixeira. Outros olhares: Rumos [do] jornalismo cultural. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007.
- DAWKINS, Richard. O gene egoísta. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- _____. O rio que saía do éden: uma visão darwiniana da vida. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- FOUCAULT, Michael. Os corpos dóceis. In: _____. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 117-142.
- GREINER, Christine. As dramaturgias do corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005. p. 72-93.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpo mídia. In: GREINER, Christine (Org.). O corpo: pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-133.
- KATZ, Helena. Um dois três: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID, 2005.
- MEDINA, Cremilda. Leitura crítica: rumos [do] jornalismo cultural: São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. Razões da crítica. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- PIZA, Daniel. Jornalismo cultural. São Paulo: Contexto, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Eixo Experimental; Ed. 34, 2005.
- SALLES, Cecília de Almeida. Redes da criação: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SODRÉ, Muniz. A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento. **Petrópolis: Vozes, 2009.**
_____. Antropológica do espelho. **Petrópolis: Vozes, 2002.**

Recebido em 12 de março de 2011.
Aprovado em 25 de maio de 2011.