

OPERAÇÃO E COMUNICAÇÃO DA CRÍTICA DE DANÇA¹

Dance criticism: operation and communication

Henrique Rochelle Meneghini
Universidade de São Paulo
ECA-USP

Resumo: A crítica de dança é uma atividade de mediação, realizada por quatro operações — Descrição, Interpretação, Avaliação e Contextualização —, que resultam em dois efeitos, aqui chamados Prolongamento e Deslocamento da experiência estética. Operações e efeitos são analisados a partir de reflexões conceituais, e em exemplos práticos, colhidos de oito textos de críticas sobre versões distintas do balé *O Quebra Nozes*, ilustrando como se organiza e como opera a crítica de dança.

Palavras-chave: Dança; Crítica; Comunicação.

Abstract: Dance criticism is an activity of mediation, realized by four operations — Description, Interpretation, Evaluation and Contextualization —, resulting in two effects, here called the Prolonging and Displacing of aesthetic experience. Operations and effects are analyzed conceptually and in practical examples, derived from eight texts of critiques about different versions of the ballet *the Nutcracker*, to illustrate how dance criticism is organized and how it operates.

Keywords: Dance; Criticism; Communication.

¹ Texto finalizado dentro de uma pesquisa de pós-doutorado financiada por bolsa do CNPq, e utilizando material e desdobramentos coletados e produzidos dentro de uma pesquisa de doutoramento financiada no Brasil e na França, através de duas bolsas FAPESP.

O propósito da crítica de dança como atividade de mediação entre as obras e seus públicos é um produto histórico da função a que a crítica moderna serve (ROCHELLE, 2016). Se é fácil entender a praticidade da materialidade do texto, e sua fácil propagação em tempo, espaço e veículos — especialmente considerando a especificidade volumosa e custosa da presença e da congregação em palcos e plateias –, permanecem em aberto questões da especificidade da organização e operação desta mediação, e dos efeitos que ela é capaz de proporcionar.

Considerando que a crítica e outras formas de produção que acompanham as obras funcionam como formas de acesso, ainda que parciais, ao fenômeno cênico, a pergunta sobre a qual se debruça o presente artigo reflete o como elas se constroem, e que fenômenos de comunicação exercem. Aqui, tanto as formas de organização como as possibilidades de comunicação da crítica de dança serão discutidas a partir de uma reflexão aplicada em objetos concretos, ilustrando, através de um corpus de críticas, como se dão esses fenômenos.

Estruturas e efeitos da crítica

Materialmente, a crítica se organiza através da discussão de um objeto artístico que se mostra em quatro operações, conforme a categorização proposta por Sally Banes (1994): Descrição, Interpretação, Avaliação e Contextualização. Cada uma dessas operações interroga aspectos específicos sobre as obras em discussão, podendo ser pensadas por uma estratégia de perguntas: Descrição — o que aconteceu? O que foi mostrado?; Interpretação — que sentidos isso carrega? O que isso quer dizer?; Avaliação — qual o valor disso? Qual o interesse disso?; e Contextualização — que condições levam a isso? Qual o lugar disso no mundo?

No presente artigo, essas quatro operações são ilustradas a partir de sua realização textual, com foco nos efeitos que causam, e que determinam dois impactos principais da crítica sobre a experiência estética do leitor, aqui nomeados Prolongamento e Deslocamento. A crítica prolonga a experiência estética quando a coloca em um domínio que está além do imediato da apresentação, fazendo-a

perdurar e tornando-a capaz de ser recuperada, mesmo muito depois que a cortina se fecha.

O contato com um texto que aborda uma obra a que o leitor também pode assistir, ou para a qual tenha parâmetros suficientes para estabelecer relações prolonga a ocasião da experiência estética para novos espaços, que pode chegar a esse leitor através de suportes diversos — como o jornal, revistas, e as muitas telas que cercam a vida hoje. Criam-se, então, diálogos entre a obra discutida e o leitor, entre a obra e o repertório particular do leitor, entre a obra e as referências do leitor. Todos esses diálogos são constantemente mediados pelo texto lido, para além do concordar ou discordar da crítica, numa estratégia de adentrar — virtualmente — o diálogo travado por uma comunidade sobre uma obra e seu lugar no mundo.

Ainda que o leitor seja silencioso para o crítico, nessa forma de mediação, a quase interação mediada de Thompson (1995), os críticos, e, através deles, as obras, não são silenciosos. Eles falam, e por vezes em vozes bem altas. Ainda que o diálogo que se forma não encontre uma contrapartida (a crítica criando uma via de mão-única, do crítico para o leitor, mas não retornando do leitor para o crítico), constrói-se uma forma de conversa. O leitor tem opiniões, respostas, comentários, questões. O leitor concorda com pontos e discorda de outros, e pensa sobre aquilo que é discutido. A partir da fala inicial do crítico, o leitor conversa com o texto, e reflete sobre a obra e alguns dos sentidos de sua apresentação naquele momento, local, temporada, por aquela companhia, por aquele conjunto de artistas, e assim por diante.

A experiência em questão não é limitada pela performance assistida. O repertório do leitor e toda a sua informação colateral — seja especificamente ligada à obra em questão, ou alimentando compreensões e conhecimentos da dança, da arte e da cultura como um todo — são chamados às reflexões. Assim, um vídeo a que o leitor assistiu com um trecho da obra (de divulgação daquela temporada, de outra temporada, ou mesmo em versão por outra companhia), ou de outras obras que sejam acionadas por essa leitura, acorre à conversa e ao entendimento que se constroem. Dessa forma, a experiência estética da obra não se limita pela sua

apresentação: ela não é algo que acontece apenas enquanto o indivíduo está frente a ela, mas algo que começa muito antes e que é carregado para muito além do momento e do evento da apresentação.

Assim, caracteriza-se o Prolongamento da experiência estética. Ele é enraizado no palco, vindo da apresentação — e de apresentações —, mas desbrava territórios para além dele. Ele é um processo cumulativo e arrebatador, que lida com a experiência em primeira mão da apresentação, e com as atividades mediadas de se pensar sobre ela, de se ler sobre ela, e de se discuti-la.

Há uma segunda relação possível, de outra natureza, que aqui é chamada de Deslocamento. Para ilustrá-la, imaginemos o exemplo de alguém que, ao assistir uma obra, encontra uma grande decepção: a obra não era aquilo que esperava. Não se trata necessariamente de um desagrado, não é o desgostar da obra, mas a criação, a partir de um repertório, e, não raro, a partir da leitura de críticas e textos acerca de uma obra, de uma expectativa que se frustra ao contato com o objeto.

Esse tipo de efeito é recorrente em obras que fazem parte de um repertório da dança, obras que são refeitas ao longo da história por múltiplas companhias, em diferentes contextos de produção, entre tantos fatores que respondem pela variabilidade dos resultados da construção de cada instância da obra. Porém, esse efeito também se apresenta em obras que encontram maior repercussão midiática, ocasião em que passa a existir um discurso sobre a obra que, para o leitor, muitas vezes precede (e até determina) a sua experiência dela.

O leitor que nessa condição chega ao contato com a obra tem expectativas do que lhe seria apresentado, daquilo que acredita que deveria ser apresentado, de sua relevância, e de seu sucesso. A experiência estética encontra-se deslocada. Aqui, o foco não é a ampliação para além de seu espaço primeiro, mas um deslocamento para fora dele. Trata-se de transformar a experiência estética em algo separado da apresentação da obra. Passa a ser possível se decepcionar com uma obra à qual não se teve acesso direto; ou, contrariamente, entender como grandiosa e relevante uma obra que não foi (ou mesmo não será) assistida.

Esse é o fenômeno de Deslocamento causado pela crítica. Ele pega a experiência da obra e a reconstrói em uma relação que é secundariamente

conectada a ela. Que efeitos essa relação pode causar? Ainda que um pesquisador, um crítico e outras formas de público privilegiado possam experienciar o Deslocamento — sobretudo em casos de obras que tenham seu acesso limitado —, normalmente, enquanto especialistas, há um interesse de que, dada a oportunidade, o indivíduo se colocaria na situação de contato primeiro, retrabalhando esse fenômeno de Deslocamento em um de Prolongamento: e, assim, toda a referência prévia se tornaria informação colateral para esse Prolongamento. Mas a crítica não é escrita para especialistas. Ainda que paulatinamente reduzida, em mídias como os jornais (ROCHELLE, 2018), seu propósito sugere uma forma de relacionamento do texto crítico com o público geral, com públicos potenciais para a obra — tendo sido constantemente usada como uma forma de guia para o público. Alguém escolhendo a obra a que assistirá pode ler a crítica como uma sugestão, e, nesse sentido, textos que se apoiam no Deslocamento constituem um risco, magnificado pelo uso da crítica como forma de propaganda.

Quando a crítica se torna propaganda (a crítica promocional, cf. CARRÉ, CHÂTELET, 2015), ela passa a forçar a experiência estética, apelando ao leitor enquanto consumidor, enquanto alguém que pode ser levado pelo marketing a se direcionar a um ou outro produto/ bem cultural. A experiência que será desenvolvida com a obra passa ao segundo plano, e sobem em importância o quantas estrelas aquela obra merece, numa avaliação simplista — e, num nível básico, uma definição de se a obra em questão é imperdível ou dispensável.

A crítica que se limita a essa função aproxima-se do sensacionalismo, mas também afirma um papel dentro do ciclo de produção das obras, por ganhar responsabilidade enquanto desenvolvimento de públicos potenciais. Esse tipo de papel é, também, uma atividade de mediação, mas trata-se de algo diferente daquilo que motiva o aparecimento da crítica moderna e suas vocações — o intuito formativo e informativo da mediação especializada (ROCHELLE, 2016).

Essa proposta de uma separação entre o Prolongamento e o Deslocamento não leva em consideração apenas a experiência direta do público: não se trata de determinar se o leitor assistiu ou não à obra. Trata-se de pontuar, a partir da

proposta dos textos de crítica, o quanto de subsídio é oferecido pelos críticos para o leitor, de forma a permitir que se criem relações com a obra em questão, bem como com o repertório e a experiência do leitor. Assim, o Prolongamento não diz respeito apenas à experiência estética frente a uma só obra, mas sim à experiência estética frente à dança. Da mesma forma, o Deslocamento não trata da presença do leitor na plateia, mas da possibilidade de associação daquilo que está na crítica enquanto experiência estética cumulativa da dança, integrando o contínuo e coletivo aspecto da recepção nas artes da cena (MOSTAÇO, 2015).

Para ilustrar estes referidos procedimentos em ação, colocam-se em discussão aspectos de oito textos de críticas de dança. Em comum, os textos, veiculados e disponibilizados amplamente, fazem críticas para versões de *O Quebra-Nozes*. O balé, composto por Tchaikovsky, estreou pelo conjunto do Teatro Imperial Mariinsky, com coreografia de Marius Petipa e Lev Ivanov, em 1892. Meio século depois, ele se popularizaria no ocidente, junto de uma tradição anual de sua montagem, que aproveita seu tema natalino. Os textos tratam de versões distintas, entre remontagens, novas versões, reimaginações, versões inspiradas pelo original, etc. Suas origens, os estilos das montagens e dos coreógrafos, o sucesso e as dificuldades de cada versão e, em suma, aquilo que podemos saber sobre a obra em questão a cada texto, ficará, aqui, a cargo de cada um dos diferentes autores.

Essa proposta de análise pretende evidenciar os dois fenômenos pontuados, a partir das relações entre as operações desenvolvidas pelos críticos ao discutir as obras. A pergunta que nos guia é o como as operações são apresentadas, desenvolvidas e relacionadas de forma a causarem entendimentos. Trata-se, então, de uma evidenciação, nos textos, da presença desses múltiplos aspectos que articulam a construção da crítica, numa forma de demonstrar como opera a comunicação da crítica de dança na mediação entre seus leitores e as obras que discute.

Objetos de análise

Para esta discussão, foram selecionados oito textos, produzidos em um intervalo temporal que vai de 1980 a 2016, publicados em seis veículos, e discutindo, cada um, uma de oito versões para *O Quebra-Nozes*, realizadas por companhias distintas, e dirigidas e coreografadas por diferentes indivíduos. Abaixo, seguem listadas, em ordem cronológica, as indicações dos textos, informando autor, título da publicação, data e veículo de publicação, título da obra criticada, companhia e coreógrafo. Nas referências deste texto, constam os links para as publicações. São elas:

- Helena Katz, *Um luxuoso equívoco do Guaíra*, publicado em 01/12/1980, no jornal **Folha de S. Paulo**; *O Quebra Nozes*, Ballet do Guaíra, Carlos Trincheiras;

- Jennifer Dunning, *“Hard Nut”*: *Rethinking by Mark Morris*, publicado em 16/12/1993, no jornal **The New York Times**; *The Hard Nut*, Mark Morris Dance Group, Mark Morris;

- Inês Bogéa, *Municipal do Rio mostra o balé do Natal*, publicado em 21/12/2001, no jornal **Folha de S. Paulo**; *O Quebra-Nozes*, Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Dalal Achcar;

- Alastair Macaulay, *Timeless Alchemy, Even When No One Is Dancing*, publicado em 28/11/2010, no jornal **The New York Times**; *Nutcracker*, New York City Ballet, George Balanchine;

- Jessica Wilson, *English National Ballet: Nutcracker*, publicado em 14/12/2014 online pelo site **CriticalDance**; *Nutcracker*, English National Ballet, Wayne Eagling;

- Laura Bleiberd, *American Ballet Theatre’s new ‘Nutcracker’ makes an old tradition feel young*, publicado em 12/12/2015, no jornal **Los Angeles Times**; *The Nutcracker*, American Ballet Theatre, Alexei Ratmansky;

- Guillaume Tion, *“Iolanta” et “Casse-Noisette” Fondus au Noir*, publicado em 17/03/2016 pelo jornal **Libération**; *Casse-Noisette*, Ballet de l’Opéra de Paris, Direção de Dmitri Tcherniakov / Coreografia de Arthur Pita, Édouard Lock e Sidi Larbi Cherkaoui;

- Mark Monahan, *Do 90th-birthday presents come any finer?*, publicado em 24/11/2016, no jornal **The Telegraph**; *The Nutcracker*, The Royal Ballet, Peter Wright.

O procedimento adotado com os textos foi primeiramente o de segmentá-los nas quatro operações identificadas por Banes. A partir dessa análise, o que se observou foram tendências de uso das operações para a obtenção dos efeitos que são aqui discutidos, além de associações reiteradas entre dadas operações. Os textos revelam uma tendência geral de inclusão dos quatro elementos, porém, em graus e em quantidades distintas, possibilidade que a própria Banes já havia levado em conta e elaborado em sua proposta. A partir dos exemplos, o foco aqui proposto é o de ir além da indicação de onde estejam cada uma dessas operações nos textos, e discutir os efeitos que elas causam, bem como os modos como elas se estruturam para tanto.

Foi observado que a organização textual costuma permitir a identificação das quatro operações separadamente: por vezes em um parágrafo, por outras em um período, mas também por sintagmas, de forma que os textos, na maior parte do tempo, dedicam-se a uma ou outra operação. Há, no entanto, a presença de passagens que apresentam (i.e. que podem ser entendidas como apresentando) mais de uma dessas operações. Nesse sentido, o caminho proposto parte das análises de cada uma das operações.

A Descrição como forma de acesso

A Descrição parece fundamental ao processo da crítica: é ela que permite a caracterização do evento que se discute. E é difícil escapar de algum grau, mesmo que pequeno, de descrição — ainda que Banes (1994) considere a possibilidade de formas de crítica que não sejam descritivas, pelo menos um mínimo dela se realiza, quase que forçosamente, posto que os textos estão descolados da apresentação. Como os textos estão em veículos e plataformas distintos da obra, e sua leitura pode se dar em outros momentos que não a

apresentação, dados acerca do que está sendo discutido invariavelmente aparecem, mesmo proeminentemente.

Porém, para além do descrever o como é a obra, existem possibilidades de precisão, com relação ao que nela acontece. Assim, se pode ser considerado como descritivo um comentário como “o programa foi dançado em São Paulo no último fim de semana” (KATZ, 1980), porque ele qualifica a obra, também é descritivo o “ondas de complexos padrões humanos que remetem a Busby Berkeley” (BLEIBERD, 2015), que oferece parâmetros imagéticos de associação.

Dessa forma, é possível pontuar ordens distintas de descrição, seja ligando-se à identificação da obra, seja aos elementos que a formam, ou, ainda, debruçando-se sobre a realização específica desses elementos. Mencionar que a história “se passa nos anos 1870” (WILSON, 2014) é uma forma de caracterizar o que esperar da cena e de sua decoração, enquanto um detalhamento sobre o movimento proposto pelo coreógrafo como “brusco” e “violento” (TION, 2016) almeja uma impressão mais específica daquilo que foi executado, da mesma forma que o trecho “os passos são simples, mas ganham uma força incrível pelo desenho coreográfico e pela precisão do conjunto” (BOGÉA, 2001) pode oferecer outros índices daquilo que foi apresentado.

No exemplo em questão, uma obra narrativa, há uma recorrente preocupação dos críticos com a comunicação do enredo. Assim, as descrições pontuam as personagens envolvidas na ação, e detalham elementos da história e sua progressão. Com a referência a uma obra que faz parte do repertório da dança, qualquer mudança de enredo ou desenvolvimento considerados habituais também se torna merecedora de uma nota descritiva, como em “ao invés de um brinquedo quebra-nozes, o coreógrafo coloca uma criança em cena” (BLEIBERD, 2015), ou “não é mais noite de natal, mas um aniversário” (TION, 2016), e ainda “Morris transporta a história para uma casa estadunidense nos anos 1960” (DUNNING, 1993).

Não apenas as características de adaptação são discutidas, mas também aquelas que singularizam a obra criticada. *Onde, quando, quem*, e — especialmente — *como* são perguntas que são respondidas pela operação de

Descrição. Nesse sentido, a Descrição liga-se intimamente ao processo de Prolongamento da experiência estética: para o leitor que estava presente na apresentação, ela chama à lembrança uma particularidade do evento; para o leitor que não estava presente, a Descrição tenta ancorar o texto no referencial de uma experiência cênica única. É o caso de se mencionarem as trocas do cenário (MACAULAY, 2010), aspectos da “miscelânea de cores e trajés” (KATZ, 1980), e até os aparatos de cena, como, dentre os casos aqui discutidos, balões (WILSON, 2014), televisões (DUNNING, 1993), e, insistentemente, a árvore de natal (BOGÉA, 2001; MACAULAY, 2010; BLEIBERD, 2015) — de centralidade temática na obra.

Além da caracterização, a Descrição também permite ao autor chegar às outras operações. Quando Dunning (1993) indica que “a imagem de Drosselmeier e do *Quebra-Nozes* vestidos em vermelho, e perdidos e sozinhos no espaço escuro e aéreo tem uma pureza deslumbrante que comunica inocência e esperança”, a autora usa da Descrição para desenvolver a Interpretação. Não só interpretando um sentido da obra, mas evidenciando os indícios que levam a dada Interpretação.

O intuito de oferecer os substratos que alimentam a leitura do crítico está entre os fatores que fazem com a que a Descrição seja, dentre as quatro operações de Banes, a que mais aparece conjuntamente a outras, sendo um acessório recorrente, sobretudo para a Interpretação e a Avaliação. Através da iteração de descrições junto desses elementos, o autor fundamenta entendimentos e abre um espaço mais colaborativo para a conversa que o leitor estabelece, virtualmente, com o texto: quando os indícios da Interpretação e da Avaliação são apresentados, o leitor tem maior possibilidade de ponderar acerca delas, compreendendo — mesmo se discordando ou questionando — a lógica estabelecida pelo autor do texto.

A relevância da Interpretação

Enquanto a Descrição trata de uma ordem factual, a Interpretação aparenta ligar-se a uma ordem de pessoalidade. Porém, essa seria uma impressão incompleta: o fenômeno da recepção é um fenômeno coletivo (MOSTAÇO, 2015),

que ultrapassa os limites do entendimento individual. Nesse sentido, é curioso que a Interpretação seja a operação que menos aparece nos textos aqui discutidos — sendo a única operação que se ausenta completamente de um dos textos (BOGÉA, 2001).

A pergunta básica a que se dirige a Interpretação é: o que isso quer dizer? Proposições como “todo o balé é sobre o poder transformativo do amor” (BLEIBERD, 2015) dão ao leitor uma noção, mas não se trata necessariamente de uma imagem relacional com a obra, porque a proposição não carrega, em si, elementos que a coloquem em relação ao que foi visto. Nesse sentido, a Interpretação parece coexistir com (e depender da) Descrição para se mostrar relacional. Caso contrário, ela arriscaria insistir no efeito de Deslocamento.

Um procedimento comum aos trechos de Interpretação é a adjetivação. Os adjetivos cumprem um papel alegórico de traduzir para o leitor imagens significativas. Ao mesmo tempo, é preciso indagar se as alegorias são identificáveis enquanto um conteúdo específico, ou se apenas adicionam um efeito místico à Interpretação e à proposta textual. “Aventura assustadora e solitária” (DUNNING, 1993), “mais refinados do que reais” (MONAHAN, 2016), e “sublimemente dramática” (MACAULAY, 2010) são exemplos de adjetivação que, sem um apoio concreto, pouco dizem. Eles podem, para certo leitor e em certa condição, construir uma imagem precisa e de acordo com o que propõe o autor, mas essa construção depende mais dessas condições do leitor do que daquelas presentes no texto, que não se basta para sustentá-las.

A dificuldade em debater certas propostas interpretativas frequentemente esbarra num problema de espaço: sabendo das limitações que os textos têm na maioria de seus veículos, é difícil identificar as situações em que essas alegorias tenham sido resultado de uma tentativa de economia de espaço — de fazer o pequeno texto render mais — e as situações em que elas sejam economias de desenvolvimento — lançando uma ideia que não se esclarece por completo. O problema com ideias que não sejam claras é que elas dificultam o relacionamento do leitor com a obra e também com o texto: uma realização incompleta pode impedir tanto Prolongamento quanto Distanciamento, sem conseguir se articular com a

experiência estética que discute, nem produzir uma experiência estética para além da construção poética do texto crítico. A Interpretação sem desenvolvimento corre o risco de oferecer apenas confusão, ou respostas a entendimentos prontos, ao invés dos instrumentos para a recepção da obra e para o desenvolvimento de entendimentos próprios.

Demanda e efeito da Avaliação

Ainda que a Avaliação não se reflita numa opinião absoluta, num pontuar algo correto ou incorreto na obra, diferente da Interpretação, ela não passa necessariamente pelo processo de construção do entendimento próprio do leitor. Ela dialoga, sim, com o leitor, que pode dela discordar; igualmente, ela apresenta (em condições ideais) os elementos que levam o autor a dada Avaliação. Mas, construída enquanto a opinião do especialista, a Avaliação remete a muito mais do que a obra sendo discutida, voltando-se, também, para o cenário mais amplo da dança, dos trabalhos de um criador, do repertório de uma companhia, ou mesmo da relevância de uma obra em dado momento. Em nenhuma instância, no entanto, ela pode se reduzir a uma aplicação e verificação de regras e infrações observadas em uma dada compreensão do fazer artístico — se assim fosse, a crítica seria “apenas uma questão jurídico-policia” (COELHO, 2006, p. 28), na qual o crítico é apontado como o vigilante, autoridade a supervisionar normas.

Não se trata de uma redução ao discurso da autoridade, mas é cobrado do crítico (SORELL, 1965), através de sua experiência, e enquanto sujeito pensante (TODOROV, 2015), um posicionamento e uma valoração daquilo que discute. O que entra em jogo são os modos de se fazer essa Avaliação. Ao distribuir “estrelas douradas especiais” (MONAHAN, 2016) a intérpretes, mesmo que não dê os motivos para tanto, a crítica cumpre um papel historiográfico, garantindo possibilidades futuras da reconstituição do momento dessa dança, ao ajudar um especialista a retrair trajetórias. Para o público geral, que talvez nem saiba quem é o mencionado, a possibilidade de se relacionar com essas “estrelas douradas” é limitada a uma situação em que o leitor reconheça o intérprete em questão e

receba, através da Avaliação do crítico, um balizamento de sua própria avaliação pessoal. Ou seja, o indivíduo teve uma percepção específica acerca daquele bailarino e o comentário do crítico lhe dá uma baliza de sua opinião.

Para ultrapassar esse nível basal, é necessário apresentar os instrumentos da Avaliação, assim também instrumentalizando o leitor para a compreensão do procedimento empregado. Se o autor pontua que o desempenho de dois intérpretes “foi perfeito” (KATZ, 1980), ou que o trabalho que um coreógrafo faz com a progressão dos eventos em dado momento de sua versão da obra é “inigualável” (MACAULAY, 2010), temos um indício do que há de especial nas obras discutidas, mas não temos parâmetros de verificação. Concordar com ou discordar dessas afirmações não é possível, porque não há sustentação compreensível para elas — e podemos apenas inferir que essa sustentação vem da posição de privilégio do crítico enquanto público especializado, sem saber, concretamente, o que vem a ser *o perfeito* ou *o inigualável*.

Para tentar suprir essa dificuldade, e construir um entendimento real para e pelo leitor, a Avaliação pode se apoiar em elementos de outras operações da crítica, o que se dá notavelmente com procedimentos de Contextualização. Por exemplo, identificando que um elemento — no caso a atuação teatral — seja “o calcanhar-de-Aquiles dos bailarinos”, mas que mesmo assim “a companhia se sai muito bem” (BOGÉA, 2001), a crítica nos dá uma percepção da continuidade dos trabalhos do grupo que discute, identificando que existe uma dificuldade recorrente para este elenco, e que nesta obra essa dificuldade é menor. Também é possível recorrer a contextos externos, apontando algo que é característico de diversas versões dessa obra — por exemplo, “a redução da heroína e seu consorte a meros espectadores dos eventos do segundo ato do balé” — e pontuando que seja “muito mais satisfatório” (MONAHAN, 2016) o tratamento dado a essa cena pelo coreógrafo da obra criticada.

Esse tipo de estratégia mostra como a crítica consegue oferecer conteúdos de informação colateral, dando ao leitor substratos que podem ser utilizados não apenas para o entendimento da obra discutida, mas também para entendimentos mais gerais, replicáveis a outras experiências e eventos de dança. Trata-se de algo

da completude da Avaliação, que depende de suas referências tangíveis para demonstrar uma compreensão da obra.

Contextualização e informação colateral

A operação de Contextualização é inteiramente baseada na potência da informação colateral, e parte do princípio de que dados externos à apresentação podem informar e construir entendimentos. Esses dados abarcam diversas ordens de fatores, podendo tratar de características da gestão da companhia — “ambos os bailarinos foram recentemente promovidos” (MONAHAN, 2016), “assumiu o papel com pouco tempo de preparo” (BLEIBERD, 2015); de aspectos estéticos — “influências cinematográficas de Renoir e de Minelli” (TION, 2016); e mesmo de fatores econômicos — “foram gastos mais de 5 milhões de cruzeiros nesta produção. Em compensação, os erros ficam na mesma proporção, pois também são faraônicos” (KATZ, 1980).

As múltiplas possibilidades de Contextualização abordam aspectos que formam a obra e que esclarecem possibilidades de percepção. Identificar o quanto uma obra custa é um meio de estabelecer uma relação entre custo e valor, ao passo que pontuar o tempo de trabalho de determinados membros do elenco pode servir para reafirmar sua capacidade técnica, ou também para justificar faltas encontradas na execução. Além disso, há um conhecimento sobre a dança como um sistema de produção em arte, com esclarecimento de suas características, suas formas de trabalho, seus custos e processos, que, ao mesmo tempo em que se situam pontualmente para a análise da obra, podem ser úteis em interpretações outras do leitor, de outras obras, e de outros críticos. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a Contextualização discorre sobre a dança enquanto sistema, ela alimenta o conhecimento e o entendimento desse sistema pelo leitor.

Assim, os elementos da Contextualização de obras distintas dialogam entre si — especialmente neste caso em análise, em que as obras partilham de um denominador comum: O *Quebra-Nozes*. A informação que Wilson nos dá sobre a “dominância de públicos jovens” (2014) nas plateias tem uma ligação profunda com

o comentário de Dunning sobre o cartaz da obra de Mark Morris incluir uma citação de uma criança de 9 anos de idade, dizendo que achou o balé estranho, “mas adorei” (1993), o que por sua vez se relaciona à observação de Bleiberd (2015) sobre a obra ser adaptada a partir de um conto infantil, e com a necessidade que Tion (2016) sente de pontuar que a adaptação criticada foge ao tema infantil e envelhece a protagonista.

Estes textos não fazem referência especificamente uns aos outros, estando separados em sua produção e sem nenhuma indicação de conhecimento um do outro, mas o conjunto das leituras mostra que a construção das referências pela Contextualização é um processo de instrução em informação colateral que se completa a partir da experiência cumulativa do leitor. O que aqui acontece é muito semelhante ao efeito do Prolongamento da experiência estética, não mais entendida como limitada a um evento pontual, e sim como um evento relacional, que se coloca frente a outros em sua construção compreensiva expandida.

Outra forma de aumentar a informação colateral que tem o leitor é a referência contextual a aspectos formativos da obra. Por exemplo, os autores situam *O Quebra-Nozes* dentro do repertório de seu compositor, Tchaikovsky, às vezes indicando características específicas da sonoridade (TION, 2016), às vezes observando o apreço dessa obra frente aos outros balés compostos por ele (BOGÉA, 2001). Outros vão se deter em aspectos das carreiras dos coreógrafos que discutem (MACAULAY, 2010; BLEIBERD, 2015; MONAHAN, 2016), oferecendo paralelos que não se direcionam só à obra, mas a um universo de produção em dança.

Dentro do potencial formativo/ informativo da crítica, a Contextualização é uma operação que se dirige ao mesmo tempo para a especificidade do que se discute e para o conhecimento geral acerca da dança, assim oferecendo ao leitor um conteúdo que é extrapolável a outras experiências de recepção — passadas e futuras —, e que carrega, por isso, valor alto e determinante no processo de Prolongamento da experiência estética.

A dominância entre as operações

Como observado, as operações se auxiliam, de forma que uma prepara e encaminha a construção de outra, conforme as necessidades de cada texto. Se às vezes é possível identificar nas críticas parágrafos que sejam desenvolvimentos de uma só operação, ou que se dividam claramente entre elas, há também trechos e passagens que mesclam múltiplas operações.

Nessa dinâmica, nem sempre é possível identificar qual operação serve e qual é servida em dado trecho. Observemos um exemplo: “Campbell, ainda que um pouco corpulento e muscular demais para os papéis de príncipe, mais do que compensa pela cordialidade de seus modos e pelo brio de sua dança” (MONAHAN, 2016). Há aqui uma questão contextual acerca do tipo corporal considerado pelo crítico como adequado a papéis de príncipe, uma questão descritiva da fisionomia do bailarino, de seu porte e de sua execução, e uma questão avaliativa sobre o fato de ele ser capaz de compensar algo. O trecho ainda se complica quando o autor descreve, na sequência, a estrutura do salto do bailarino e faz uma interpretação do sentido estético desse salto sustentado, finalizando com um comentário, que volta a mesclar avaliativo, descritivo e contextual, pontuando que “é uma qualidade sutil, mas que dá a sua dança uma fluência e um dinamismo raros” (MONAHAN, 2016).

A importância desse tipo de realização não está no desvendamento da natureza das operações presentes no texto, mas em evidenciar os processos de entrelaçamento das operações e suas dinâmicas de dominância. Essas relações de dominância vieram à tona, ainda que como elementos não explicitamente pontuados, com a publicação, em 2010, do texto de Macaulay, que contém uma passagem que gerou rara comoção no meio da dança: “Jennifer Ringer, como a Fada-Açucarada [*Sugar Plum Fairy*], parecia ter comido um pouco de açúcar demais [*one sugar plum too many*]; e Jared Angel, como seu Cavaleiro, parecia ter experimentado metade do Reino dos Doces”. O texto provocou uma onda de reações, respostas e acusações. Sem tentar integrar o debate, aqui se discute o aspecto da recepção diversa das operações envolvidas no trecho em questão.

Macaulay foi acusado de *body-shaming* da bailarina, que havia passado por diversos problemas com controle de peso, e distúrbios alimentares, os quais a haviam deixado afastada anteriormente do elenco do New York City Ballet. Quando Macaulay respondeu que estava apenas caracterizando a forma de movimento da bailarina, o discurso se desdobrou também para questões de se a crítica de dança deveria ou não discutir os corpos dos intérpretes.

Esse trecho pode ser visto como contendo um misto das quatro operações, mas a questão da dominância delas é o que estrutura, em oposição, as acusações e as defesas — ainda que as operações em si tenham permanecido discretas nos discursos, e apenas os seus efeitos tenham sido problematizados. Visto como um exemplo de Contextualização e Avaliação, o comentário de Macaulay foi acusado de identificar um padrão de corpo no balé e de defendê-lo, desmerecendo o corpo que foge desse padrão. Ao mesmo tempo, defendendo-se, o autor, enfocando a Descrição e a Interpretação, pontuou que a análise feita era sobre um mal-estar sentido na movimentação, descrita com essa metáfora do comer demais, que, por sua vez, seria uma Interpretação da falta de agilidade ou disposição que ele via demonstrada pelos intérpretes.

Para um lado, preconceito ou crueldade mal disfarçados, para outro, uma caracterização infeliz. Não se trata de defender uma dentre as posições, nem de argumentar quanto aos limites éticos da Avaliação dos críticos, mas de observar que as posições, ainda que não tenham se articulado a partir de reflexões acerca das operações de Banes, organizam-nas para suas justificativas em ordens opostas de dominância. Dessa forma, mesmo que não seja possível neste momento discutir a fundo a articulação da dominância nas relações que envolvem múltiplas operações, é fundamental apontar que existe uma dominância que, discursivamente, pode levar a interpretações e efeitos distintos.

Logicamente, a sustentação de uma ou outra posição pode ser embasada no restante do texto — que vem de um parágrafo avaliativo, e que continua pontuando que esses dois intérpretes estão entre os poucos da companhia “que dançam como adultos, mas sem a profundidade ou a complexidade de adultos” (MACAULAY, 2010), que é, em si, uma Avaliação (feita a partir de uma outra

informação contextual) bastante negativa, mas não esclarecedora, sendo um daqueles exemplos em que é possível entender a Avaliação como negativa, mas não se conseguem identificar, de fato, os subsídios usados para construção dessa avaliação.

Focando no paradigma aqui discutido, um outro risco desse tipo de construção é a apresentação limítrofe do fenômeno de Deslocamento. A crítica de dança está longe da influência sobre as produções que outras artes, de temporadas mais longas, como o cinema e o teatro musical, por exemplo, encontram. Nessas áreas, a crítica causa influência maior comercialmente e quanto ao fluxo de público que assiste às obras, podendo chegar a determinar encurtamentos ou extensões de temporadas. Na dança, que normalmente conta com temporadas curtíssimas das obras, dificilmente o tempo que as críticas atravessam entre assistir, escrever, publicar e ser lida consegue articular grandes impactos (HAN, 2015).

Considerando um dos exemplos em pauta, as temporadas de *O Quebra-Nozes*, do New York City Ballet, também não costumam ter o tempo para serem afetadas comercialmente pela crítica, posto que já são eventos tradicionais, de público constante e em grande escala. Fosse outra a dinâmica entre a crítica e a circulação, talvez o efeito pudesse ser mais limítrofe: uma temporada percebida como não tão bem dançada deixa de ser uma temporada imperdível, passa a ser dispensável — exemplo fundamental do maior grau do Deslocamento da experiência estética. Não se sugere aqui que a crítica precise ser complacente ou condescendente, mas o perigo da exacerbação de seu papel no Deslocamento é o de remover as intenções da experiência estética em primeira mão, limitando-a à leitura da crítica, que, sim, informa também aqueles que não presenciam as obras, mas com um intuito de formar e de informar para a dança.

Finalmente, ao considerar que a crítica não estabelece seus diálogos apenas com a obra que discute, há, sim, múltiplas relações que se constroem mesmo nessa situação-exemplo, pois ainda que não se afete uma temporada de uma obra, a temporada seguinte pode ser afetada, as escolhas de elenco e de repertório da companhia podem ser afetadas, o olhar que se dirige aos bailarinos discutidos pode ser afetado, as expectativas do público podem ser afetadas, e

assim por diante. Em suma, na delicada dinâmica das relações entre crítica, artistas, obras e leitores, há diversos aspectos a se considerar para além dos formais, estruturais e funcionais que são aqui pontuados — porém, ainda que os sistemas em que esses outros objetos operam lidem com outras ordens de reflexão, as organizações de sua apresentação podem ser encontradas nas raízes operacionais aqui discutidas.

Conclusões

A análise empreendida das quatro operações nos exemplos textuais permite a evidenciação da Descrição como uma forma de acesso ao evento artístico que é discutido pela crítica, pautada pela separação inevitável entre o espetáculo e o texto que o discute. Operação basal da crítica, ela leva a outras operações, como a Interpretação, que se apoia nessas referências da Descrição para estabelecer relações e entendimentos que sejam perceptíveis pelo público. Aqui entra em jogo o aspecto da recepção como um fenômeno coletivo, que permite o compartilhamento dessas interpretações e que justifica a presença da Avaliação nos textos críticos. Cobrada pela estrutura de produção e leitura da crítica, a Avaliação depende de sua realização para ser algo relacionável para o leitor, que se baseia não apenas no discurso do crítico, mas nos elementos que ele oferece para a construção da Avaliação, tanto através da Descrição, quanto da Contextualização dessa obra em seu tempo e espaço. Ao abordar os sistemas da dança, a Contextualização informa o leitor sobre seus processos, construindo entendimentos de forma cumulativa: não apenas para a obra discutida pelo texto em questão, mas para o seu leitor, enquanto um receptor da dança e de sua comunicação.

A partir dessas quatro operações, a crítica produz dois efeitos distintos, o primeiro deles, realizando o Prolongamento da experiência estética do leitor, quando alimenta sua vivência em dança — e em arte e em cultura — para ampliar as possibilidades de reflexão e discussão sobre as obras que são apresentadas pelo texto, e que integram um contexto sociocultural do próprio indivíduo. Em

oposição, a crítica arrisca causar o Deslocamento da experiência estética, quando falta em apresentar os elementos relacionais que tornem uma obra parte de um todo maior, fixando a relação do leitor com o texto em uma estrutura rígida que dificulta suas extrapolações, ou replicações a outros conceitos e espetáculos. Bem desenvolvidas, essas estruturas são capazes de organizar a mediação da comunicação da dança com o público, trabalhando na instrumentalização do público para a recepção, garantindo tanto a operação como a comunicação da crítica de dança.

Recebido em 28/01/2021

Aceito em 17/05/2021

Referências

BANES, S. **Writing dancing in the age of postmodernism**. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

BLEIBERD, L. American Ballet Theatre's new 'Nutcracker' makes an old tradition feel young, **Los Angeles Times**, Los Angeles, 12 dez. 2015. Disponível em: <http://www.latimes.com/la-et-cm-american-ballet-theatre-segerstrom-review--20151212-story.html>. Acesso: 8 mai. 2020.

BOGÉA, I. Municipal do Rio mostra o balé do Natal, **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 dez. 2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2112200111.htm>. Acesso: 8 mai. 2020.

CARRÉ, A.; CHÂTELET, C. Espaces et Usages de la Critique en Ligne. In: WALLON, E. (Dir.) **Scènes de la Critique**. Paris: Actes Sud, 2015.

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

DUNNING, J. "Hard Nut": Rethinking by Mark Morris, **The New York Times**, Nova Iorque, 16 dez. 1993. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1993/12/16/arts/review-dance-hard-nut-rethinking-by-mark-morris.html>. Acesso: 8 mai. 2020.

HAN, J. Creuser la Distance dans le Temps des Revues. In: WALLON, E. (Dir.) **Scènes de la Critique**. Paris: Actes Sud, 2015.

KATZ, H. Um luxuoso equívoco do Guaíra, **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1 dez. 1980. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71193240352.jpg>. Acesso: 8 mai. 2020.

MACAULAY, A. Timeless Alchemy, Even When No One Is Dancing, **The New York Times**, Nova Iorque, 28 nov. 2010. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2010/11/29/arts/dance/29nutcracker.html>. Acesso: 8 mai. 2020.

MONAHAN, M. Do 90th-birthday presents come any finer?, **The Telegraph**, Londres, 24 nov. 2016. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/dance/what-to-see/royal-ballet-do-peter-wrights-nutcracker-full-justice-review/>. Acesso: 8 mai. 2020.

MOSTAÇO, E. **Soma e Sub-tração: Territorialidades e Recepção Teatral**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de São Paulo, 2015.

ROCHELLE, H. "Dance Criticism Today: The Challenges of New Media". In: **Periodismo cultural en el siglo XXI (I)**: Contenidos Docentes Innovadores. Madri, Universitas, 2018.

ROCHELLE, H. Além da Opinião: três possíveis definições da crítica de dança. **Sala Preta**, v. 16, n. 2, 2016.

SORELL, W. To Be a Critic. **Dance Scope**. Vol. 1, N. 1. p. 1-9, Winter 1965.

THOMPSON, J. B. **The Media and Modernity**. Cambridge: Polity Press, 1995.

TION, G. "Iolanta" et "Casse-Noisette" Fondus au Noir, **Libération**, Paris, 17 mar. 2016. Disponível em: http://next.liberation.fr/theatre/2016/03/17/iolanta-et-casse-noisette-fondus-au-noir_1440312. Acesso: 8 mai. 2020.

TODOROV, T.; BÉNICHOU, P. A Literatura como Fato e Valor. In: TODOROV, T. **Crítica da Crítica**: um romance de aprendizagem. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

WILSON, J. English National Ballet: Nutcracker, **CriticalDance**, 12 dez. 2014. Disponível em: <http://criticaldance.org/english-national-ballet-nutcracker/>. Acesso: 8 mai. 2020.