

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

MARCELA BENVENU

**REFLEXÕES SOBRE UMA CRÍTICA DE DANÇA
O BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO NA VISÃO DOS CADERNOS CULTURAIS
DA *FOLHA DE S. PAULO* E DE *O ESTADO DE S. PAULO***

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

**SÃO PAULO
2007**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

MARCELA BENVENU

**REFLEXÕES SOBRE UMA CRÍTICA DE DANÇA
O BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO NA VISÃO DOS CADERNOS CULTURAIS
DA *FOLHA DE S. PAULO* E DE *O ESTADO DE S. PAULO***

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Professora Doutora Leda Tenório da Motta.

**SÃO PAULO
2007**

Banca Examinadora

Dra. Leda Tenório da Motta (orientadora)

**SÃO PAULO
2007**

À crítica e a dança.

Movimentos eternos na coreografia da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Há quem pense que quando as bailarinas solistas se apresentam elas estão sozinhas no palco. Grande engano. Elas dependem de um técnico de som, de luz, diretor, coreógrafo, figurinista e muitas outras pessoas para chegarem ao resultado final. Impossível caminharem sozinhas. Da mesma forma foi com esse mestrado, meu solo de palavras impressas, no qual ecoam tantas outras vozes. Sem a ajuda, o comprometimento e o olhar de diversas pessoas ele não poderia vir à cena hoje.

Cada movimento de palavras não estaria no seu lugar e no seu próprio tempo se não tivesse passado “pelos ensaios” de minha orientadora, Professora Dra. Leda Tenório da Motta, que quando me recebeu como orientanda mostrou que era possível andar em linha reta, mesmo que o caminho apresentasse obstáculos. Cada conversa, cada e-mail que era prontamente respondido, cada correção, só me fizeram ter a certeza de que quero continuar minhas pesquisas, porque elas apenas começam aqui, sob seu atento olhar.

Ao Professor Dr. Arthur Nestrovski, que contribuiu para a idealização do projeto de pesquisa inicial e orientou os primeiros passos desta dissertação em suas aulas, que eram um convite à crítica, à música e à dança.

À Professora Dra. Maria Lucia Santaella e ao Dr. Rinaldo Gama, que aceitaram prontamente o convite para a minha banca de qualificação e posteriormente de defesa. Suas vozes apontaram uma nova forma de ver e enriquecer a pesquisa.

Inês Bogéa, minha amiga, por vezes até editora, que fez com que eu me apaixonasse pela crítica do movimento das palavras a cada encontro que tínhamos e que, gentilmente, cedeu suas críticas para a análise. A Helena Katz, que me recebeu para uma conversa e também disponibilizou seus textos para consulta.

Ao Balé da Cidade de São Paulo (BCSP), em nome de sua diretora Mônica Mion, que depois de muita insistência de minha parte, abriu as portas da sede do grupo e me permitiu buscar os textos em seu acervo. E também à delicadeza de Ana Teixeira, diretora assistente do BCSP e colega de mestrado em comunicação e semiótica, por sempre ter sido solícita e educada. Sem a sua generosidade, a pesquisa nas dependências da companhia teria sido mais difícil.

Aos meus queridos colegas de mestrado, Flávia Fontes, que enveredou pelos caminhos da dança ao meu lado; à minha turma durante os dois anos - Cynthia, Claudia, Priscila, Leandro, Marcela, Andréia - e tantos outros que pela PUC passaram. Em especial a Rodrigo Fontanari, por ler esta dissertação várias vezes, fazer suas considerações refinadas, ter assistido a minha qualificação, por me ouvir, falar e até dançar nas minhas palavras.

Ao meu quinteto de amigas inseparáveis, Christiane Matallo (a Mana, que me faz sapatear e acreditar em mim mesma a cada instante); Graziella Amatto; Patrícia Farhat; Renée Gatto e Mariana Cury. Elas foram as pessoas que mais ouviram falar em semiótica durante esses dois anos sem ter chegado perto da PUC e que me diziam a cada momento que tudo iria dar certo.

Não poderia deixar de agradecer a minha editora e amiga Eleni Destro, que me ensina quase que diariamente o lugar das vírgulas e crases, e que permitiu que eu me afastasse da redação uma vez por semana para dar continuidade a essa pesquisa. O que ela ainda não sabe é que o doutorado se aproxima e o mundo francês me espera.

Agradeço também as palavras de apoio de Kika Sampaio (e, claro, seus florais), Cinthia Villas Boas e de tantas outras pessoas, que aqui talvez não sejam citadas, mas que foram pontuais.

E, por fim, os mais importantes: minha família, minha raiz, minha estrutura, meu chão que se divide entre Piracicaba e Ribeirão Preto. Minha coreografia há 26 anos. Sem ela, nada é movimento.

RESUMO

BENVEGNU, Marcela. Reflexões sobre uma crítica de dança – O Balé da Cidade de São Paulo na visão dos cadernos culturais da *Folha de S. Paulo* e de *O Estado de S. Paulo*. Dissertação (Mestrado): Departamento de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, 2007.

O objetivo da presente pesquisa é compreender, a partir da visão da crítica jornalística especializada, os diferentes tratamentos dados, num mesmo momento, à Companhia 1 do Balé da Cidade de São Paulo (BCSP), corpo estável do Theatro Municipal de São Paulo (TMSP). Trata-se de descrever, analisar e comparar esse material, de modo a assinalar seus pressupostos conceituais e a maneira como se insere na crítica brasileira contemporânea. O “corpus” selecionado constitui-se de dois grandes jornais paulistas de circulação nacional, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, tomados no período de 2001 a 2006. Metodologicamente, a pesquisa deverá apoiar-se num conjunto de trabalhos em torno das coreografias do Balé da Cidade produzidas no referido período, em obras de história da dança e em obras teóricas, graças às quais enfrentará a questão da conceituação da crítica e, inseparavelmente desta, a de sua função como mediadora entre obra de criação e o público a que se dirige. Essa mediação faz da crítica, para Jacques Leenhardt, por exemplo, uma atividade da ordem da comunicação, que se inscreve dentro do que ele chama de “dimensão comunicativa do ato crítico”. Para Baudelaire, ela deve ser parcial, apaixonada, política – isto é, concebida de um ponto de vista exclusivo, mas que descortina o máximo de horizontes. O estudo também visa a uma introdução ao conceito de crítica, buscando a compreensão do momento em que as críticas analisadas foram escritas, a análise reflexiva dos conceitos criados por esses críticos nestas publicações, o distanciamento e a liberdade de análise segundo diversos estudiosos, nos quais a crítica assume o papel mediador entre obra e leitor para formá-lo e informá-lo, transformando-se assim em elo entre o momento em que a obra foi escrita e o momento em que o texto está sendo lido. Para Graham McFee, a crítica de dança em jornais vai muito além do texto que ali está impresso, ela deve se transformar em movimento. Como resultados, espera-se, além dos apontados, que este estudo permita revelar a importância do BCSP como corpo estável no TMSP e de sua trajetória coreográfica; refletir sobre o papel e a qualidade da crítica de dança produzida no jornalismo brasileiro e entender melhor o papel e o pensamento de diversos críticos da área em atuação no país.

Palavras-chave: dança, crítica, crítica de dança, Balé da Cidade de São Paulo

ABSTRACT

BENVEGNU, Marcela. Reflections about dance critics. The Balé da Cidade de São Paulo at the culture newspapers *Folha de S. Paulo* and *O Estado de S. Paulo*. Master's Degree: Department of Communication and Semiotics, Pontifícia Universidade Católica, 2007.

The goal of the current research is to understand the various forms given to the Balé da Cidade de São Paulo's (BCSP) - Companhia 1 - of Teatro Municipal de São Paulo (TMSP), through specialized dance critics. It is meant to describe, analyse and compare this material to underline its concepts and how it is presented in the Brazilian contemporary critical. The selected "corpus" is from two important newspapers available in the entire country: *Folha de S. Paulo* and *O Estado de S. Paulo*, from 2001 to 2006. The research is based in a collection of pieces about the Balé da Cidade de São Paulo produced in this period. This collection will have the critical analysed and assessed in its concept and in the role of connecting people and art-work. Also, this connection could be classified as "critical act communication dimension" as wrote Jacques Leendhard. For Baudelaire, the critical must be partial, passionate and political. This study also tries to introduce the critical concept, considering the time that it was written, the concepts introduced by the critics in the publication, the point of view and the freedom of analyse, which many experts claim that is the reason of the critical to have the role of inform and create opinion. According to Graham McFee, the dance's critical that is presented in newspapers has a deeper meaning and the words must be transformed in motion. As result, it is expected that this research will be able to reveal the importance of BCSP in TMSP and of its pieces path; reflect about the role and dance's critical quality produced in the Brazilian's media; understand better the point of view of each newspaper and the role and thoughts of various dance critics.

Keynotes: dance, critic, dance critic, Balé da Cidade de São Paulo

INTRODUÇÃO	10
-------------------------	----

CAPÍTULO I – A CRÍTICA

1.1 Reflexões sobre a crítica	15
1.2 Por uma crítica cultural jornalística.....	21
1.3 A dança e sua crítica	35

CAPÍTULO II – O BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO: DESCRIÇÃO DA TRAJETÓRIA

2.1 História e memória	46
2.2 Focos da crítica	53

CAPÍTULO III – REFLEXÕES SOBRE UMA CRÍTICA DE DANÇA

3.1 O texto como forma de (in)comunicação.....	61
3.2 Silêncio revelado	66
3.3 Antagonismos sobre Naharin	69
3.4 A crítica dentro da crítica.....	73
3.5 Onde está o Norte?	78
3.6 Coreografia de críticos e editores	82

CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
-----------------------------------	----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91
---	----

ANEXOS	95
---------------------	----

INTRODUÇÃO

Os primeiros registros de críticas de dança de que se têm notícias datam de mais de dois séculos, tendo sido escritos pelo francês Théophile Gautier (1811-1872), o mesmo libretista do clássico de repertório *Giselle* (1840). Gautier era dono de um texto que adjetivava balés por apreço e que, na maioria das vezes, não propunha rupturas em relação ao trabalho do coreógrafo. Ele comentava a superficialidade da coreografia e sua avaliação era feita por meio de metáforas que até permitiam deduzir algum tipo de informação sobre as qualidades expressivas, porém, sobre a coreografia pouco se aprendia.

Gautier não chegou a publicar muitos textos e quando o balé romântico parecia estar esquecido, a expressão estética e filosófica começou a aparecer nos textos e poemas do francês Stéphane Mallarmé, que dizia existir uma forma de andar que era aérea e que ela se chamava dança. Em seu *L'Après-midi d'un Faune* (*A Tarde de um Fauno*), que posteriormente se tornou um dos mais importantes balés do mundo coreografado por Vaslav Nijinsky (1890-1978), ele já declarava sua paixão pela arte dos movimentos enfocando ninfas e imagens poéticas.

Neste período o corpo ia além de seus limites humanos, era etéreo e para isso as sapatilhas de pontas eram usadas como o acessório para tirar os pés do chão, permitindo ao homem ser elfo, ninfa, duende e até mesmo fada. Em seus textos, Mallarmé transitou pelo balé romântico e pela dança moderna; em sua revista de moda chamada *La Dernière Mode* escreveu sobre dança e chamou a atenção para a inflexão das roupas sobre o balé moderno.

Mallarmé era contemporâneo de Gautier e teve como discípulo o francês Paul Valéry (1871-1945). Autor de *A Alma e A Dança*, Valéry foi o grande responsável por introduzir na escrita as relações entre o corpo e o espírito. Ele chegou a fazer questionamentos sobre o que poderia ser a arte do movimento: uma metáfora do amor, puro exercício intransitivo do corpo, ou mesmo uma posse completa de si mesmo.

Gautier, Mallarmé e Valéry foram os primeiros pensadores a tomar a dança como objeto de reflexão. Cada um com a sua forma de olhar e analisar foi capaz de começar a criar um movimento de textos de dança no mundo, que aos poucos foi ganhando mais força e sendo consolidado.

Somente muitos anos depois, entre as décadas de 1930 e 1940, que surgiram outros nomes, como o de John Martin e Louis Horst, e nesse mesmo período o de Edwin Denby, um dos primeiros artistas a sugerir critérios de análise para os textos de dança.

Denby acreditava que o crítico deveria traduzir em palavras o que o bailarino diz com o corpo e como aquilo havia sido importante, além de se apoiar em critérios baseados na descrição, interpretação e valorização de um trabalho apresentado. Posteriormente, a crítica americana Sally Banes introduziu um novo critério à lista do crítico: o contexto, para dizer se o trabalho analisado se localiza em algum período histórico e também se tem base ou estrutura fundamentada.

Esse movimento das críticas de dança demorou um pouco a chegar ao Brasil. Em terras tupiniquins foi somente depois da criação do Balé do 4º Centenário, que nasceu nos moldes dos Balés Russos para integrar as comemorações dos 400 anos de São Paulo em 1954, que a crítica de dança passou a ter espaço nos jornais, principalmente no *Jornal da Tarde* e no *O Estado de S. Paulo*, que possuíam um

crítico de dança cada. Daí a *Folha de S. Paulo* também contratou um especialista e aos poucos esses profissionais foram se firmando nos jornais impressos.

Com a criação dos cadernos culturais, como por exemplo a *Ilustrada*, que surgiu em 1958 na *Folha de S. Paulo*, e o *Caderno 2*, no *O Estado de S. Paulo*, que foi criado praticamente 20 anos depois, em 1986, as críticas de dança começaram a ter maior visibilidade e passaram a ser publicadas com mais frequência, tendo em vista que o número de companhias e grupos de dança no país também começou a crescer.

Hoje, mais de meio século depois, as críticas de dança publicadas nos cadernos culturais de jornais impressos se configuram (e reconfiguram) de diversas formas. Como são esses textos? Quais os critérios adotados pelos críticos? Como esses textos revelam a obra?

Responder estas e outras questões é um dos principais objetivos desta pesquisa, que tem como *corpus* as críticas de dança produzidas em torno da Companhia 1 do Balé da Cidade de São Paulo (BCSP), corpo estável do Theatro Municipal de São Paulo (TMSP), publicadas em dois dos maiores jornais impressos de circulação nacional, a *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, entre 2001 e 2006, período em que a Companhia foi dirigida pela bailarina Mônica Mion.

Pretende-se não somente analisar os espetáculos citados nos textos críticos, mas cruzar informações, assinalar semelhanças e diferenças, ressaltar alcance, estilo, formação especializada e também como os textos dialogam entre si. Trata-se também de analisar como eles se inserem na crítica contemporânea, na qual também é possível refletir sobre o papel da crítica de dança produzida no jornalismo brasileiro, tendo como metodologia os critérios de Denby e também o de Sally Banes.

A dissertação está dividida em três partes distintas. A primeira dedica-se a refletir sobre a crítica de modo geral, mobilizando conceitos adotados por diversos estudiosos – que constituem a base teórica da pesquisa –; a pontuar a trajetória dos cadernos culturais, por meio dos quais a crítica de dança se insere no jornalismo impresso, tanto da *Folha de S. Paulo*, quanto de *O Estado de S. Paulo*, além de trazer à cena parte do nascedouro da crítica de dança e seus desdobramentos até a contemporaneidade.

O segundo capítulo, que tem uma abordagem descritiva, visa a apresentar de forma sucinta a história e a trajetória do Balé da Cidade de São Paulo, tendo como meta revelar as coreografias que já foram apresentadas pela Companhia 1 ao longo de seus 39 anos de existência. Nesta parte da pesquisa mostramos que 17 textos críticos foram publicados pelos jornais em questão, sobre o BCSP, durante o período analisado, sendo que 11 figuraram na *Folha de S. Paulo* e foram assinados por Ana Francisca Ponzio e Inês Bogéa e os outros seis textos, em *O Estado de S. Paulo*, por Helena Katz.

A análise deste material, que pode ser encontrado na íntegra nos anexos desta dissertação, é a tônica do terceiro e último capítulo. Em suas páginas talvez seja possível traçar o perfil das críticas de dança selecionadas, tentar entender a força de seus textos, conhecer onde se encontram e se distanciam, quais suas principais diferenças e a forma de fazer crítica desses profissionais da imprensa.

A visão editorial de cada jornal também pode ser conhecida. Além de semelhanças e diferenças, hiatos e assiduidade, nota-se que muitas vezes as publicações vão além da vontade do crítico e ficam na dependência do editor, isto é, das demais notícias do dia, que acabam se tornando mais importantes do que a análise de um espetáculo de dança.



CAPÍTULO I

A crítica

1.1 Reflexões sobre a crítica

Ao propor uma reflexão sobre a crítica, torna-se necessária uma indagação de suas várias acepções, tendo em vista que o termo apresenta divergências entre autores.

Para Jacques Leenhardt, por exemplo, a crítica assume o papel mediador entre a obra e o leitor a fim de formá-lo e informá-lo. Segundo ele, a mediação entre a obra e o leitor faz da crítica uma atividade da ordem da comunicação, que se inscreve dentro do que ele chama “de dimensão comunicativa do ato crítico”. (LEENHARDT APUD GUARDINI, 2000, p.13)

Para o autor, se o crítico é um leitor que compartilha com os outros leitores um sistema coletivo de valores e normas, cabendo-lhe, no entanto, a tarefa de formular perguntas e propor respostas, a leitura pode e deve ser entendida aqui no seu amplo sentido de decifração, interpretação, o que vale, não só para a literatura, mas para todas as outras artes. E objetivando aproximar literatura e leitor, artes visuais e espectador, o autor busca contestar a antinomia construída pelo pensamento ocidental entre discurso e imagem, entre pensamento como domínio do lógico e o arte com domínio do sensível, propondo o campo da literatura e a da arte como o espaço de convergência e convívio da razão e da sensibilidade.

E para dar ênfase a esta posição, é possível recorrer aos ready-mades do pintor e escultor francês Marcel Duchamps (1887-1968), que ao apresentar objetos industriais como objetos de arte, encarava-a, “na era da reprodutibilidade técnica” - para usar a expressão do filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) - como um “empreendimento crítico a respeito daquilo que se estabelecerá sempre e espontaneamente como figura normativa do belo”. (LEENHARDT APUD GUARDINI, 2000, p.15)

A arte, desta forma, deixa de ser somente um objeto de olhar e vê devolvido seu estatuto no campo da reflexão de pensamento. Cabe-lhe perturbar, interrogar, interrogar-se, propor enigmas, fazer pensar com os olhos. Tarefa similar cabe à crítica, que se configura assim, como o lugar em que também devem convergir sensibilidade e pensamento.

Leenhardt afirma que a crítica é uma atividade parasita e que deve partir da evolução das próprias artes, da atitude de artistas ou daquilo que se pode chamar de sua consciência como artista e, por fim, da evolução do público de arte, porém, diz que:

É preciso esperar Baudelaire para que a crítica de arte coloque claramente o seu papel como mediação entre um público, qualificado na época de burguês, em princípio capaz de reações sensíveis, mas insuficientemente livres para deixar que elas expressem por si mesmas, e os artistas, que afirmam cada vez mais a irreprimível transcendência de sua subjetividade. (2000, p.21).

De fato, com Baudelaire se estabelecem as categorias fundadoras da prática da crítica no domínio da arte. O crítico a reformula, por sua vez, numa linguagem que apresenta diferentes estados. Aprender a ler um texto informativo desenvolve apenas uma das potencialidades da linguagem e da leitura. A escrita é, por natureza, ao mesmo tempo descritiva, poética e metafísica; em outras palavras, ela descreve um objeto referencial, evoca as sensações provocadas por esse objeto em uma sensibilidade e submete esse objeto em um conceito, trazendo à tona a sua validade universal, seu sentido.

Mas foi Baudelaire quem instaurou uma questão mais do que pertinente nesta relação de reflexão entre o objeto e a análise: para que serve a crítica? É a esta precisa questão, que formula no ensaio *Para Que Serve a Crítica*, publicado em 1869, que me refiro. Baudelaire concluiu que o artista censura a crítica, antes de

tudo, por considerá-la incapaz de ensinar qualquer coisa ao burguês, - que não desejar pintar, nem versejar - ou a arte -, já que é de suas entranhas que nasceu a crítica. E, no entanto, quantos artistas contemporâneos devem tão-somente a ela sua mísera reputação. Talvez seja essa a verdadeira objeção a lhe ser feita.

O poeta acreditava que a melhor crítica era a divertida, a poética, não uma crítica fria, algébrica, que, a pretexto de para tudo explicar, não expressa nem ódio nem amor e se despoja voluntariamente de toda espécie e personalidade, mas - como um belo quadro é a natureza refletida por um artista - aquela que seja esse quadro revestido por um espírito inteligente e sensível; porém, este gênero de crítica está destinado às coletâneas de poesia e aos leitores poéticos. Quanto à crítica propriamente dita, esperava que os filósofos compreendessem que:

Para ser correta, ou seja, para ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política – isto é, concebida de um ponto de vista exclusivo, mas que descortina o máximo de horizontes. (BAUDELAIRE, 1998, p.22)

Mas a crítica tal como se entende hoje é uma prática datada. Ela nasce para dar conta de obras de arte que não se encaixavam mais no antigo modelo hierático, que perderam seu porto seguro das manifestações divinas, a partir de meados do século XVIII, e não mais reproduzem a moral religiosa.

A partir desse ponto da história da arte, a comunicação entre as obras e o público passa a não ser mais ditada por representações divinas e a vivência da arte torna-se, desde então, uma experiência absolutamente nova em toda a história da arte – a da ausência de fundamento. Entenda-se bem, na arte anterior, a da imitação, realmente existia um fundamento; por exemplo: a presentificação de Cristo, em tudo anterior e por isso fundante das próprias bases da comunicação. A chamada “crise da Metafísica”, como a chama Gerd Bornheim, “levou a este ponto

absolutamente crucial: ela tornou inviável a vivência concreta do fundamento”. (BORNHEIM, 2000, p.40)

Aqui neste ponto as críticas de dança deixam de ser somente o objeto de olhar. Elas configuram-se como o espaço onde se pode e deve (re)educar o olhar, exercitar a curiosidade e interrogar os sentidos.

Como afirma Bento Prado Júnior em *A Sereia Desmistificada*, a crítica é, portanto, uma denúncia: o caráter fictício do enigma aparece na sua resolução. A simples existência da crítica denuncia os limites e modela as fronteiras da obra, aponta em seu tecido algo que ela própria não é capaz de dizer, porém, “a crítica não é repetição, mas multiplicação de conhecimento, síntese nova da imaginação do entendimento”. (PRADO, 2000, p.22)

A crítica é produção, não o registro de um dado até então ignorado, mas a reestruturação das categorias correntes que foram fulminadas pelo curto-circuito da experiência da leitura. Uma estranha dialética passa a fazer com que o livro e o mundo se comuniquem, compreendendo o livro dentro do horizonte do mundo, mas iluminando o mundo nas filigranas do texto. “Entre a crítica que o livro faz ao mundo e a crítica silenciosa que o mundo endereça ao livro, o crítico instaura sua própria crítica, como conhecimento tanto de um como de outro: o crítico habita o intervalo”. (PRADO, 2003, p.23)

A idéia de Prado encontra eco em Roberto Schwarz, quando ele aponta a crítica como um movimento contínuo, de ritmo próprio, que exerce um papel mediador entre o uso espontâneo da fala e o estudo científico da língua. Para Schwarz, o que a obra não diz, a crítica deve dizer. “O que a obra não diz é signo de sua impotência, da cegueira e da finitude de sua sabedoria, e aponta para onipotência da razão crítica, capaz de dizer tudo”. (SCHWARZ, 2001, p.62)

A etimologia da palavra crítica é ressaltada por Arthur Nestrovski em seu *Notas Musicais* da seguinte forma: “Crítica vem do grego, *krinein*, que quer dizer “quebrar”, “partir”. É a mesma palavra que está na raiz de “crise”. E a crítica, em alguma medida faz isso, quebra uma obra em pedaços, pondo em crise uma idéia do que se faz dela”. (2000, p.10)

Há outras possibilidades de entendimento do sentido da crítica a partir da etimologia. Citando Gerd Borheim em seu artigo “Crise da Idéia de Crise”, publicado em *A Crise da Razão*, Renato Janine observa a questão de forma diferente. Recorda que a palavra “crítica vem do grego ‘krino’, que quer dizer escolher. Crise, crítica e critério possuem a mesma etimologia, logo, a crítica presume uma escolha”.

Para Renato Janine, ninguém entenderá bem o que é criticar, na chave dos nossos dias, se continuar separando a crítica e a criação artística, se entender a primeira como mera parasita da segunda, se não perceber que, por um lado, criar artisticamente exige critérios e escolhas, e que, por outro lado, criticar não é apenas decifrar uma criação inconsciente.

Criticar não é aplicar mecanicamente um critério já pronto em uma obra ou ação. É entrar na crise, propor critérios que antes não existiam. É inventar o novo. E talvez aí esteja o forte e profundo sentido ético da arte: não mais ela exprimir uma moral pronta e prévia, a da religião, a de um mundo que transcenda o nosso, mas apontar um modo de agir aberto à experiência e à novidade. (RIBEIRO APUD BORNHEIM, 2000, p.38)

A identidade da história da arte e a crítica de arte foram teorizadas pela crítica de dança americana Arlene Croce da seguinte forma:

A crítica de arte parece enveredar-se em antinomias semelhantes a aquelas que Emanuel Kant já formulara. Por um lado a tese: uma obra de arte só pode ser compreendida e julgada se a reconduzirmos aos elementos que lhe deram origem, seguida pela conveniente demonstração de que, se assim não fizesse, a obra de arte passaria a ser algo isolado do complexo histórico que pertence e perderia o seu verdadeiro significado. (2006, p. 72)

A esta tese contrapõe-se, com igual energia, a antítese: uma obra de arte só pode ser compreendida e julgada por si mesma. Não fosse assim, a obra de arte não seria obra de arte, já que os seus elementos dispersos se agitam também nos espíritos dos não-artistas, e artista é apenas aquele que encontra uma nova forma, isto é, o novo conteúdo, que é, afinal, a alma da nova obra de arte.

Emanuel Kant emprestou à palavra crítica a acepção de um tribunal erigido pela razão, por si mesma e para si mesma, para julgar de suas pretensões quer na ordem do conhecimento teórico (*Crítica da Razão Pura*), quer na ordem do conhecimento prático (*Crítica da Razão Prática*); ou na terceira crítica (*Crítica da Faculdade de Julgar*), essa singular à esfera dos juízos reflexivos.

Essa crítica, segundo Benedito Nunes, começou a fazer sua história entre nós no final do século XIX, com a chamada Geração de 70, para a qual não há crítica sem uma perspectiva filosófica. A compreensão literária, ato do sujeito, implica em uma forma singular de conhecimento, logicamente escudado e constituído pelo método próprio que se está utilizando.

Para Nunes, um mesmo trabalho pode ter várias interpretações. Para ele “múltiplas leituras podem significar mais de uma via de acesso à mesma obra, com seus próprios modos de discernimento, pondo em ação variada gama de métodos analíticos e de procedimentos explicativos ou compreensivos”. (NUNES, 2000, p.62)

Na França, denomina-se “crítico de arte” aquele que escreve nos jornais sobre a atualidade das exposições, e “historiador de arte” quem escreve sobre a arte antiga. A distinção é certamente problemática, porque joga com a idéia de que os críticos ignoram a história e os historiadores a atitude crítica. Jules Michelet observou que é costume atribuir à crítica o juízo de uma obra de arte. É sempre

questão de senso comum entender também que este testemunho tem a necessidade de julgar para compreender. (MICHELET APUD NUNES, 2000, p.64)

Por outro lado, como pode um crítico entender uma obra de arte sem enquadrá-la na atividade do seu autor, sem relacioná-la com as outras obras de tendências afins ou opostas, sem fazer, enfim, a sua história? Um crítico que julga uma obra de arte sem fazer a sua história julga sem compreender.

1.2 A questão da crítica cultural jornalística

Em 1949, Theodor Adorno já dizia em seu texto *Crítica Cultural e Sociedade*, que a sonoridade da expressão “crítica cultural” deveria incomodar aqueles que estavam acostumados a pensar com os ouvidos, pois sua impropriedade, no que diz respeito ao conteúdo, não decorre tanto da falta de respeito pelo que é criticado quanto do seu secreto reconhecimento do objeto de sua crítica, porque o crítico da cultura não está satisfeito com a cultura, e a ela confere seu mal-estar.

Mas, o que é cultura? Cabe aqui uma reflexão sobre o assunto. A lição etimológica assinala que o termo “cultura” tem base agrícola, a palavra recobre, originalmente, o cultivo da terra, o trabalho da lavoura. Neste sentido, cultivar não significa apenas o crescimento, mas também o cuidar deliberado.

Vendo as coisas do ângulo da Etnologia, Edward Burnett Tylor nos traz outros elementos para uma definição. Nessa ótica, a cultura seria:

O complexo que inclui conhecimento, crenças, arte, morais, leis, costumes e outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como

membro da sociedade. Portanto corresponde, neste último sentido, às formas de organização de um povo, seus costumes e tradições transmitidas de geração para geração que, a partir de uma vivência e tradição comum, se apresentam como a identidade desse povo. (TYLOR, 1982, p.5)

A consolidação e conceituação de cultura como elemento de conhecimento e prática das grandes artes, já que a meta era então a perfeição, e não meramente a compreensão e o objetivo, era então espiritual, e não material, deu-se no século XIX, sob a influência do desenvolvimento urbano, pois era vista como o treinamento da capacidade de discriminação e apreciação com base na responsividade ao que de melhor foi pensado e dito no mundo. Talvez, a cultura já tenha nascido com a crítica.

Tendo como modelo todos os teóricos aqui já apresentados, já é possível criar parâmetros para discorrermos sobre a crítica jornalística, a qual se debruça esta dissertação. Segundo Cees J. Van Rees, em *How a Literary Work Becomes a Masterpiece: on the Threefold Selection Practised by Literary Criticism*, podemos dividir a crítica em três espécies diferentes e complementares entre si: a crítica jornalística, ensaística e acadêmica. Para Rees, uma obra que não passa pelo crivo destes três níveis de crítica corre o risco de cair no esquecimento.

“Hierarquicamente, a crítica jornalística é a menos prestigiada e aquela que possui menos autoridade, ao passo que a crítica acadêmica tende a ser a mais legítima e aquela com maior estatuto social”. (REES, 1999, p.72) Para o autor, ora a primeira tende a ser repreendida pela segunda como superficial e como incapaz de prestar atenção suficiente às obras importantes. Dito de outro modo, a crítica acadêmica considera os seus critérios de seleção, interpretação e análise mais adequados dos que aqueles que aparecem nas críticas jornalísticas.

Todavia, de nenhum dos três níveis de crítica assinalados poderíamos dizer que possui, em relação aos outros, uma melhor capacidade seletiva. Todos se assentam em bases epistemológicas e metodológicas muito frágeis e se baseiam em premissas normativas e em juízos de valor sobre o que deve ser a boa literatura.

Como é óbvia, uma afirmação assente em juízos de valor não é testável empiricamente, não pode ser confirmada ou falsificada. Logo, não há razão para nenhuma delas se assumir como mais bem fundamentada, acertada ou objetiva. Assim se percebe que os desacordos entre discursos críticos raramente sejam eliminados através de uma discussão racional ancorada em argumentos empíricos. (REES, 1999, p.75)

Rees não pretendia dizer com isso, que a crítica procedesse de outra forma, apenas que talvez fosse útil não esquecer estes aspectos quando se fala de crítica e suas questões adjacentes. E que o reconhecimento da crítica jornalística - que acompanha, comenta e analisa a dança -, apesar de todos os diagnósticos pessimistas e de todos os discursos da crise, continua a ser fundamental na criação da identidade desta forma de pensamento.

O artigo “Crítica jornalística deve ser estridente e opinativa”, publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, em 1991, pelo articulista Nelson Ascher, aponta que a crítica veiculada pelo jornal é uma atividade com suas próprias regras e objetivos.

É um gênero, quase uma forma à parte. Pelo seu próprio tamanho, ela deve ser mais opinativa do que explicativa - o que não quer dizer que as opiniões que expressa não precisem ser, caso necessário, prontamente explicáveis. Por não ser veiculada a sós, mas embalsamada numa pilha de informações de toda ordem, ela não pode se dar ao luxo de ‘speak softly and carry a big stick’; não pode falar mansamente carregada de autoridade; ela é obrigada a gritar para chamar a atenção do leitor que se aproxima anestesiado de tanta informação. Não se trata de ser polêmica a toda hora, atacar é a maneira mais fácil e barata de chamar sobre si a atenção - qualquer principiante pode fazê-lo. (ASCHER, 1991, p.1)

Para Ascher, trata-se de fazer essas opiniões saltarem como um músculo ao contato da eletricidade, de não ter medo de cometer pequenas injustiças em prol de uma justiça mais relevante, pois em um país como o Brasil a crítica tem que ser didática, mas não para levar alguém pela mão até um livro ou afastar de um outro porque não há tempo, nem espaço para tais delicadezas.

O articulista ressalta que a propedêutica da crítica é a terapia de choque, e que seus inimigos principais são a letargia, a sonolência, a inércia intelectual e o *bom-mocismo*. Para esse tipo de crítica, nenhuma obra ganha respeitabilidade por antiguidade ou decurso de prazo, nem por qualquer tipo de autoridade de que esteja investido seu autor. Nenhuma obra, aliás, é respeitável ou merecedora de considerações atenuantes. Para ele, as obras são boas ou ruins, e mesmo quando ruins, elas o são de modos e em graus diferentes. “Um crítico que se preze, por obrigação de ofício, deve saber distinguir entre o ruim e o pior. Nivelar por baixo ou por cima não passa de preguiça e irresponsabilidade.” (ASCHER, 1991, p.1)

Quem encontra um outro olhar para se entender a questão é a crítica literária Maria Esther Maciel, em *Crítica Acadêmica x Crítica Jornalística: Afinidades e Dissonâncias*. Para a pesquisadora, basta um olhar cuidadoso sobre o problema para que se possa atentar para a falácia dessa dicotomia e para os equívocos de uma visão esquemática das coisas.

Segundo Maciel, o campo da crítica literária é vasto e complexo, o que demanda um enfoque mais matizado e dialógico de cada um de seus espaços de atuação. Isso se deve a que nem a crítica acadêmica se resume a um tratamento fechado, meramente técnico e teórico de obras e autores, nem a crítica jornalística se circunscreve apenas à esfera da contingência e da imediaticidade. “Em cada um desses espaços há linhas, diretivas e matizes diversos. E, entre eles existem, inclusive, os pontos de interseção.” (MACIEL, 2005, p.1)

Mesmo que, sob alguns aspectos, essas modalidades de crítica divirjam e se tensionem – já que cada uma tem especificidades de linguagem e de função –, elas não deixam também de se encontrar, contaminando-se reciprocamente. A crítica aponta que com relação à linguagem, percebe-se que muitos críticos de formação acadêmica já têm buscado se desviar dos jargões teóricos e do excesso de citações, sem com isso abdicarem do rigor e da consistência. Da mesma forma, não são poucos os jornalistas que hoje procuram se esquivar do mero release para assumir um trabalho crítico mais apurado e até mesmo autoral, que converte o ato de resenhar também em um exercício de reflexão e lucidez.

Isso não quer dizer que os acadêmicos ortodoxos e os jornalistas de superfície deixaram de existir ou que os traços inerentes a cada modalidade crítica tenham se dissipado. “Cada campo de atuação encerra, ao mesmo tempo, suas especificidades, sua diversidade e seus pontos de confluência com outros campos, e não deve ser tratado de maneira esquemática e dicotômica.” (MACIEL, 2005, p.1)

Cabe a crítica potencializar as linhas de força do texto, flagrar seus pontos de tensão e irradiação, iluminar suas zonas de sombra, buscar os sentidos explícitos e imprevistos que o constituem. Elegância, erudição, rigor, criatividade e responsabilidade ética são atributos importantes a toda crítica que se preze, seja ela acadêmica ou jornalística. E não seria impertinente reivindicar, ainda, para ambas, uma dose de paixão – isso que Octavio Paz chamou de ‘amor imoderado, passional, pela crítica e seus precisos mecanismos de desconstrução, mas também crítica enamorada de seu objeto, apaixonada por aquilo mesmo que nega’. (MACIEL, 2005, p.1)

Uma reflexão - mesmo que breve - sobre crítica jornalística, nos permite uma discussão sobre indústria cultural e, conseqüentemente, sobre estética. O conceito de indústria cultural foi originalmente formulado por Adorno e Horkheimer na década de 1930. Ambos viviam em um período em que a produção em grande escala, baseada na racionalização e na divisão técnica do trabalho, promovia a

desarticulação de formas progressas. Essa industrialização se introduzia também nas artes, tendo a invenção do fonógrafo e do cinematógrafo abalado, dois ramos específicos delas – o som e a imagem.

Segundo Paulo Puterman, em *Indústria Cultural: A Agonia de um Conceito*, o grande interesse de Adorno pela música tornava-o particularmente sensível a tudo o que se relacionava a ela, e a passagem da audição de uma execução musical por artistas para a audição da mesma música e dos mesmos artistas por meio de um artifício, o fonógrafo, chamava-lhe a atenção.

Foi, portanto, a utilização de meios mecânicos para multiplicar as possibilidades de audição de um concerto que lhe sugeriu a utilização do termo indústria cultural, que é tratado por Teixeira Coelho, em seu *Dicionário Crítico de Política Cultural*, como um termo usado em países de inspiração cultural europeia - visto que nos Estados Unidos prevalece o termo indústria de entretenimento - que é freqüentemente associado aos meios de comunicação de massa, da qual não é, porém, um exato sinônimo.

A indústria cultural nem sempre requer um meio de comunicação de massa, como a televisão ou o rádio. Há territórios no interior da indústria cultural, como o campo de produção erudita (exemplo: a literatura ensaística), que apesar de requererem a intermediação de um meio de comunicação de massa, não se caracteriza pela produção de bens culturais de massa. (...) A indústria cultural, cujo início simbólico é a invenção dos tipos móveis de imprensa por Gutemberg, no século XV, caracteriza-se como um fenômeno de industrialização tal como esta começou a desenvolver-se a partir do século XVIII. (COELHO, 1997, p. 321)

Os princípios da indústria cultural, na visão de Coelho, são os mesmos da produção econômica geral: uso crescente da máquina, submissão do ritmo humano ao ritmo da máquina, divisão do trabalho, alienação do trabalho. Sua matéria-prima, a cultura, não é mais vista com um instrumento de livre expressão e do

conhecimento, mas como produto permutável por dinheiro e consumível como qualquer outro produto.

Num primeiro momento dos estudos de comunicação, marcado pelas análises da Escola de Frankfurt, a indústria cultural sofreu cerrada carga da crítica universitária ou erudita, sendo menosprezada ou inteiramente marginalizada por sua alegada natureza de fenômeno de corrupção das estruturas culturais existentes. Entendia-se indústria cultural, nesse aspecto, como instrumento de tradução e desbastamento dos modos culturais eruditos, num processo cujo objetivo era alcançar um mercado passivo de consumidores ao qual não se oferecia nada além de um entretenimento facilmente digerível. Dizia-se que a expressão “cultura de massa”, usada para caracterizar a produção oriunda da indústria cultural, era inadequada por ser feita do território das massas por se apresentar antes como um modo de cultura para as massas.

Norberto Bobbio lista, entre os paradoxos da democracia, aquele que se constitui pela incompatibilidade entre democracia e indústria cultural. O pensador italiano registra que o uso feito da informação pela indústria cultural produz doutrinação, que tende a reduzir ou eliminar o sentido da responsabilidade individual, considerada fundamento da democracia. Nessa linha de argumentação, a indústria cultural é vista não como veículo de difusão da cultura, mas, pelo contrário, como modo de impedir o acesso à cultura por destruir formas culturais populares e filtrar a produção passível de entrar em seu mecanismo, impedindo a crítica aos modos culturais predominantes. “A indústria cultural é vista, assim, como fator de apatia e conformismo”. (BOBBIO APUD COELHO, 1997, p.322)

A idéia do pensador italiano encontra eco no pensamento de Puterman, que ainda integra ao conceito a noção de difusão da indústria no interior do domínio

das artes e a da criatividade, trazendo consigo conseqüências diversas, “das quais a principal foi o afastamento entre criadores, artistas e público, por meio de uma difusão fisicamente intransponível entre os dois primeiros e o público”. (PUTERMAN, 1994, p. 11).

O crítico Daniel Ribeiro da Silva também afirma em *Adorno e a Indústria Cultural*, que indústria cultural impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente. Para ele fica claro, portanto, a grande intenção da indústria Cultural em obscurecer a percepção de todas as pessoas, principalmente daquelas que são formadoras de opinião.

Na *Teoria Estética*, obra que Adorno tentará explanar seus pensamentos sobre a salvação do homem, dirá ele que não adianta combater o mal com o próprio mal. Segundo ele, a antítese mais viável da sociedade selvagem é a arte. A arte, para ele, é que liberta o homem das amarras dos sistemas e o coloca com um ser autônomo, e, portanto, um ser humano. Enquanto para a Indústria Cultural o homem é mero objeto de trabalho e consumo, na arte é um ser livre para pensar, sentir e agir. A arte é como se fosse algo perfeito diante da realidade imperfeita. (SILVA, 2000, p.1)

Por mencionarmos a estética, - termo derivado do grego “aisthesis”, que significa “sentir”, e cuja raiz grega “aisth”, do verbo “aisthanomai”, significa “sentir com os sentidos” - vale uma reflexão sobre seus desdobramentos. Suas questões relativas tiveram origem no mundo grego, no pensamento de Platão (428-348), no qual se encontra a primeira teoria da arte e do belo de que se tem notícia, e só depois, em 1735 que o termo apareceu no contexto filosófico.

Em *Estética – De Platão a Peirce*, de fato, Lucia Santaella nota que foi Platão quem levantou os problemas relativos à criação, para os quais foram dadas as mais diversas interpretações por meio do tempo e com os quais nos debruçamos até hoje. Entre os aspectos figuram a natureza da inspiração, a relação da criação com a emoção, o impacto e os efeitos da arte sobre o receptor e outros. Cientista,

matemático, lógico, filósofo e criador da moderna ciência semiótica, Peirce acreditava que a estética é uma disciplina filosófica e científica cujo conteúdo só pode se tornar compreensível quando examinado nas suas múltiplas relações existentes entre a estética e as demais disciplinas filosóficas, do mesmo modo que o diagrama filosófico peierceano como um todo só pode ser tornar compreensível nas relações que a filosofia estabelece com áreas científicas extrafilosóficas.

Com o passar do tempo, a estética filosófica cedeu terreno para as incontáveis teorias de arte que nasceram nos dois últimos séculos e que foram e continuam sendo desenvolvidas por estudiosos, muitas vezes poetas, como o caso dos românticos ingleses e alemães, e depois dos simbolistas franceses, muito especialmente Paul Valéry, situados mais fora do que dentro da filosofia. “Só recentemente, a partir dos anos de 1980, os debates sobre a pós-modernidade viriam recolocar as questões estéticas de volta ao centro das artes, cultura e filosofia”. (SANTAELLA, 1994, p.22)

Em seu ensaio sobre *A Origem da Obra de Arte*, publicado originalmente em 1950, Heidegger evidenciou que a arte é um meio privilegiado para o acontecimento da verdade. Talvez pudéssemos chamar a crítica de uma verdade reveladora, no jornal, ou em qualquer outro lugar. E foram nove anos antes da publicação deste ensaio que o grande movimento da crítica jornalística começou no Brasil.

Em 1941, ano em que ocorria a estréia de *Cidadão Kane*, de Orson Welles, e que Nelson Rodrigues estreava *Vestido de Noiva*, com a direção do polonês Ziembinski e atuação do grupo Os Comediantes, se instaurava no país a revista *Clima*, repleta de colaboradores oriundos da nova Faculdade de Filosofia,

Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP), que revolucionariam o real sentido da crítica.

Eles eram Antonio Candido, que viria a escrever sobre literatura; Paulo Emílio Salles Gomes, que se ocuparia de cinema, Décio de Almeida Prado, que passara dois meses na França e outra temporada nos Estados Unidos assistindo a novas montagens e se encarregaria de teatro; Lourival Gomes Machado, disposto a renovar o estudo da arte brasileira, e Ruy Coelho e Gilda de Mello e Souza, que assinavam como colaboradores.

É de Lourival o livro *Retrato da Arte Moderna no Brasil*, que marca um ponto importante de sua trajetória intelectual, no qual afirma a existência de uma arte moderna brasileira com características e perfis próprios, assentada em um chão intelectual e cultural propício à sua formação e sedimentação, em diálogo constante com a produção artística internacional. Ele era um dos mentores do grupo e da revista *Clima* e foi o primeiro a se tornar um crítico na grande imprensa, ao lado de Geraldo Ferraz, Sérgio Milliet e Luis Martins.

Aos poucos esses críticos foram se inserindo nos jornais da época, como a *Folha da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*.

Na ausência de publicações especializadas e de críticos também especializados, a crítica de arte no período era basicamente veiculada através da imprensa diária e, secundariamente, nas revistas culturais. O jornal era o órgão central pra os críticos divulgarem suas opiniões e análises sobre as artes plásticas. Os livros que editavam nessa área eram quase sempre coletâneas de artigos publicados primeiro na imprensa. Neste contexto de baixa institucionalização da atividade intelectual, no qual o diploma de advogado conferia como que um passaporte imediato para o exercício das várias atividades no campo cultural e jornalístico, não era necessário ainda deter um conhecimento amplo e simultaneamente específico para habilitar-se à crítica de arte. Este era adquirido no decorrer do itinerário dos críticos. (PONTES, 1998, p. 49)

É conhecida a alcunha de “chato boys” dada por Oswald de Andrade, que ironizava o ar grave dos novos intelectuais e se tornou inimigo deles, aos homens de *Clima*. Mas foi graças aos “chatos” que a década de 1950 assistiu ao surgimento de vários suplementos literários nos principais jornais brasileiros, resultado da modernização de muitos periódicos e da intensa produção intelectual do período, profundamente marcada pelo debate de idéias políticas, pelo anticomunismo, pela elaboração de projetos de desenvolvimento e pela ideologia do nacional-desenvolvimentismo, que não só permeou as décadas de 50 e 60, como chegou até os dias atuais.

Em 1956 nasceu o *Suplemento Literário* do Estado de S. Paulo, iniciativa de Antonio Candido, que apresentou o projeto a Julio de Mesquita Filho. Inovador para a época, o *Suplemento* apresentava críticas de teatro, música, cinema e literatura, publicava poemas, mas não comentava biografias. Os colaboradores recebiam seu pagamento na hora de entregar os textos - o valor era quatro vezes superior ao valor que o veículo de maior expressão da época, o *Jornal do Brasil*, oferecia. Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Sábato Magaldi, Wilson Martins, Lúcia Miguel Pereira, todos entregaram de bom grado suas reflexões a Prado, que era o diretor do suplemento.

Tão bem-sucedida foi a iniciativa que depois de dez anos ela era alvo de um grande ciúme interno no jornal. Prado não aceitava a pressão por mudanças no formato do caderno, até então eficaz, e o abandonou em 1967, um ano antes de deixar sua atividade como crítico no mesmo jornal, num episódio que envolveu a entrega do prêmio Saci à classe teatral.

Diretores, dramaturgos e atores não aceitavam que o Estado, que criara o prêmio, houvesse emitido uma nota pedindo o fim de excessos em determinados

produtos culturais. Prado, que jamais se identificara com a censura, viu-se na contingência de abandonar o lugar que o acolhera. De paixões múltiplas, o crítico passou a ensinar na universidade e a escrever livros. O teatro que Prado viu, nem sempre uma conjunção afortunada de letra, música, pintura e dança, foi esmiuçado em uma dezena de estudos publicados.

Apesar de todo esse movimento, importante para a criação de uma crítica brasileira em jornal, *O Estado de S. Paulo* só criou o seu caderno cultural diário - *Caderno 2* - em 1986. A *Folha de S. Paulo* antecipa-se neste processo: o caderno Ilustrada surge em 1958. No primeiro número da *Folha de S. Paulo* em 1921, os assuntos culturais cabiam em duas colunas de texto, que informavam o que se passava pelos cinemas, salões, circos e “theatros”.

Em 1977, frente à essa preocupação com as notícias culturais, a *Folha de S. Paulo* circulou a primeira edição de seu suplemento semanal, o *Folhetim*, criado pelo jornalista Tarso de Castro (1941-1991). O caderno, em formato tablóide, nasceu com uma atitude característica dos chamados órgãos alternativos e foi inicialmente marcado por humor e irreverência. O *Folhetim* era uma extensão para a grande imprensa de um jornalismo cultural de esquerda, não ortodoxo, e funcionava como uma espécie de revista da semana, sendo feito por jornalistas e cartunistas.

Ainda antes da chegada dos anos de 1980, o *Folhetim* iniciou uma aproximação com a universidade. As edições passam a discutir temas sociais e políticos, cuja matéria-prima vinha de debates organizados pelo suplemento no auditório do jornal, e tinham o objetivo de trazer à tona a capacidade crítica de pensamento, ou seja, trazer para o jornal a academia que fazia reflexões culturais e políticas importantes.

Como vimos, foi em 1958 que nasceu a *Ilustrada*. A iniciativa foi de José Nabantino Ramos, que passou a tratar a cultura como um mercado. O suplemento semanal se encarregaria de produzir reflexões sobre a indústria cultural, abrindo o espaço, que antes era usado só por jornalistas, para uma nova inteligência brasileira, também empenhada em debater o processo de redemocratização.

A *Ilustrada* atuaria na crítica de produtos específicos, atividade desenvolvida com base na idéia de que os objetos culturais, sejam eles livros, discos, espetáculos ou filmes, deveriam ser tratados também como produtos, obedecendo, portanto, às leis do mercado.

Quatro grupos participaram dessa renovação do jornalismo cultural do jornal, sendo dois deles compostos por jornalistas. Os primeiros vinham de experiências na imprensa estudantil e alternativa. Eles se integraram a uma equipe de jornalistas culturais como Paulo Francis, Sérgio Augusto e Ruy Castro. Completavam o quadro um grupo oriundo da universidade, sobretudo da USP, e o círculo dos concretistas, formado tanto por poetas como Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, como por uma geração mais jovem ligada a eles.

Três anos depois, em 1992, *Folhetim* foi substituído pelo caderno *Mais!*, que tinha como objetivo absorver o suplemento *Letras* e promover uma espécie de fusão entre o jornalismo que havia sido praticado pelo *Folhetim* e pela *Ilustrada*.

O crítico literário Arthur Nestrovski, em *Notas Musicais*, descreve o jornalismo cultural como uma aliança de palavras contraditórias. Nota aí que o jornalismo é relativo ao próprio dia e sua preocupação deve apreender-se com o que se passa na hora, na transformação do cotidiano; e cultural, por sua vez, é um conjunto de conhecimentos, tradições que se manifestam ao longo do tempo e passam a pertencer a um povo, a uma comunidade ou a um país. Para ele “o

jornalismo cultural, no caso a crítica, não está defendendo uma escolha; pois o que interessa é a natureza dessa escolha”. (NESTROVSKI, 2000, p.10)

Adorno assinala ainda que a crítica e a cultura estão entrelaçadas e a cultura só é verdadeira quando é crítica e o espírito que se esquece disso vinga-se de si mesmo nos críticos que ele próprio cria. A crítica é um elemento inalienável da cultura, repleta de contradições e, apesar de toda sua inverdade, ainda é tão verdadeira quanto não-verdadeira é a cultura. A crítica não é injusta quando destrói - esta ainda seria a sua melhor qualidade, - mas quando ao desobedecer, obedece.

A cumplicidade da crítica cultural com a cultura não reside na mera mentalidade do crítico. É ditada, sobretudo pela relação do crítico com aquilo de que trata. Ao fazer da cultura o seu objeto, o crítico torna a objetivá-la. O sentido próprio da cultura, entretanto, consiste na interrupção da objetivação. Tão logo a cultura se congela em bens culturais e na sua repugnante racionalização filosófica, os chamados valores culturais. (ADORNO, 2001, p.23)

Ao difundir esses valores, a crítica cultural deixa-se conduzir secretamente por um conceito de cultura, que, na era do capitalismo tardio, aspira a uma forma segura de propriedade para se apresentar como livre em relação ao sistema. Essa liberdade é entendida por Adorno como uma promessa ambígua da cultura enquanto a sua existência depender de uma realidade mistificada, ou seja, em última instância do poder de disposição sobre o trabalho dos outros.

Para ele, o que parece ser a decadência da cultura é o seu caminhar em direção a si mesma. A vida se transforma em ideologia da reificação, em máscara mortuária. É por isso que, na maioria das vezes, ela baseia-se em uma relação de troca, como uma falsa consciência das partes contrastantes uma a respeito da outra, como ideologia; que hoje na sociedade é vista enquanto aparência.

Na contemporaneidade, a crítica de arte e cultura veiculada pela mídia, principalmente impressa, tornou-se dominante. Ela repercute imediatamente - talvez

seja esse o seu problema: o “timing” da rapidez - o que está ocorrendo no mundo da cultura. Seu papel é mediar, cruzar fronteiras das várias formas de expressão, verificar relações entre elas, fazer intersecções de linguagens, porém, para analisar esta crítica de arte e cultura - em especial no jornalismo - é importante considerar qual é a sua natureza e também a quem ela se destina.

Para o crítico Marcelo Coelho, sempre que se fala em crítica e jornalismo cultural, abre-se uma verdadeira lista de reclamações. Em *Crítica Cultural: Teoria e Prática* escreveu:

Seu papel, em muitos casos, não está longe de ser confundido com o dos controladores de qualidade, no qual esse tipo de crítico coloca seu gosto pessoal como ponto de partida (e de chegada) e, para isso, avalia a arte à moda de uma medida científica, ou seja, trabalha com padrões rígidos aos quais todas as obras têm de obedecer, correndo o risco de serem censuradas. (COELHO, 2006, p.14)

Para Coelho, a crítica passa, hoje, por uma transformação. Assim como a literatura, as artes foram modificadas pelos movimentos de vanguarda nas primeiras décadas deste século. A quebra com as mímesis, com os valores e pressupostos do realismo, que revolucionaram as artes modernistas, está agora em curso (tardamente), no que diz respeito à crítica e a pós-crítica (pós-modernista e pós-estruturalista), que se constituem precisamente da aplicação dos mecanismos da arte modernista para o campo das representações críticas.

1.3 A dança e sua crítica

Surpreender a crítica de dança em seu nascedouro nos obriga a mencionar o poeta francês Théophile Gautier (1811-1872), um dos ativistas, que, em

seu tempo, era respeitado por contemporâneos como Flaubert, Sainte-Beuve e Baudelaire.

De fato, Gautier teve sua história muito ligada à dança, é dele o mais famoso libreto da história da dança, “Giselle”, que se consagrou como um balé de repertório da era romântica dançado ao som de músicas familiares pelo balé francês pela primeira vez em Paris em 1840. Até hoje “Giselle” tem execução mundial e é apresentado pelas maiores companhias de dança do mundo.

Gautier era “um poeta que defendia a causa pura da dança e o único que chegou a comentar sobre espetáculo de dança por mais de 30 anos” (LEVINSON APUD MARTIN, 1983, p.52). Era dono de um texto crítico que adjetivava os balés por apreço e que, na maioria das vezes, não propunha rupturas em relação ao trabalho do coreógrafo. Gautier comentava a superficialidade da coreografia e sua avaliação era feita por meio de metáforas que até permitiam deduzir algum tipo de informação sobre as qualidades expressivas, porém, sobre a coreografia poderia se aprender pouca coisa.

Certa vez, sobre a apresentação da bailarina Guy-Stéphan, escreveu:

Mme Guy-Stéphan exhibe um talento natural e um brilho extraordinário [...], chega a parecer um floco de neve com tanta leveza. Seus pés deslizam pelo chão sem barulho, como uma sombra ou uma sílfide. Os estudos lhe deram clareza, precisão e uma terminação de movimentos que é rara de se encontrar hoje em dia, onde a dança está negligenciada por determinadas atitudes. (GAUTIER APUD BANES, 1994, p.57)

Segundo a crítica de dança americana Sally Banes, na crítica de dança há um paralelo inaugural entre alguns amadores antropológicos do século XIX – escritores, artistas e aventureiros – que escreviam sobre seu encontro com culturas exóticas e os baletomanos críticos. De fato, Gautier e seus contemporâneos não apenas reportavam um mundo estranho de pernas despidas e vôos humanos para

seus leitores, “eles estavam próximos dos antropólogos ao escreverem sobre um gênero de balé estimado por ser exótico e, freqüentemente, localizado no oriente”. (BANES, 1994, p.57)

Banes aponta importantes diferenças entre os críticos de dança e os etnógrafos. As profissões dividem a tarefa de tradutores de experiência em linguagem e, enquanto para o crítico a experiência é ir ao teatro, para o etnógrafo a experiência se realiza no campo de trabalho, sendo que ambos dividem um domínio intelectual pela mesma tarefa: traduzir a experiência em linguagem.

Note-se que, embora avaliasse as bailarinas pela sua leveza e qualidade técnica, Gautier não chegou a publicar muitos textos, o que não o fez ser muito reconhecido. Depois dele, entre os anos de 1930 e 1940, apareceram nomes como John Martin, Louis Horst e Edwin Denby, este último tendo sido um dos primeiros a sugerir critérios de análise para os textos sobre a crítica de dança.

Parafraseando Goethe no teatro crítico, Denby escreveu que o interesse do crítico deve ser o de dizer em palavras o que o bailarino diz com o corpo, o que ele quis comunicar e como isso foi memorável. A citação pode parecer banal, hoje, a nossos ouvidos, mas na época em que foi proferida modificou a forma como a crítica era vista e escrita. Os critérios de Denby eram baseados na descrição, ou seja, o que o bailarino estava fazendo no palco; na interpretação, no que e de qual forma ele estava se comunicando; e na valorização, para dizer o quão importante era aquilo.

Banes inclui mais uma categoria na lista do crítico: o contexto, para dizer se aquele trabalho se localiza em alguma parte da história ou se tinha base e estrutura fundamentada. Para Banes, a avaliação é a atividade mais executada no dia-a-dia da crítica. Benjamin, principal representante da crítica da modernidade,

afirmava, no princípio do século, que a tarefa da crítica era de natureza filosófica, era pensar a história dos problemas.

Nem todos os críticos de dança seguiram a fórmula criada por Denby. Na década de 1960, muita coisa mudou. Os críticos e os etnógrafos passaram a usar certos conceitos antropológicos para trabalharem e modelos estruturados de linguagem, os quais eram marcados por uma linguagem que avaliava mais a diferença e o contraste do que a própria obra em si. Na dança essa abordagem cai sobre a filósofa Susan Sontag, que como defensora da crítica descritiva pretendia não interferir na realidade e respeitar a diversidade.

Os anos de 1970 e 1980, entretanto, foram marcados pelo reflexo estruturalista da década anterior, mas influenciados pela Fenomenologia e pela Desconstrução, criaram espécies de códigos culturais para a crítica. Enquanto a crítica passava por essas transformações, a dança estava sendo vista como arte e movimento, o balé clássico já soava popular por conta do trabalho de grandes figuras como Sergei Diaghilev (1872-1929), que dirigiu os Balés Russos no começo do século XX, Vaslav Nijinski (1889-1950), Michel Fokine (1880-1942), Léonide Massine (1895-1979), entre outros.

Vale aqui uma breve explanação sobre o Balés Russos, que embora não tenham sido criticados, foram importantes para que algumas transformações no campo da arte - e principalmente na dança - ocorressem. Os *Ballets Russes* foi uma companhia de balé emigrada da Rússia, com sede em Paris, cuja atividade manteve-se de 1909 a 1929.

O *Ballets Russes* começou em 1909 como um teatro de verão do ballet e ópera russos para se transformar em uma companhia de balé permanente em 1911. Sergei Diaghilev, apesar de nunca ter sido bailarino profissional, conseguiu convencer os melhores coreógrafos, dançarinos e *designers* da sua época a

trabalharem com ele. Ele contratou, entre outros, o compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971), o artista espanhol Pablo Picasso (1881-1973), o artista francês Henri Matisse (1869-1954) e o poeta e cineasta francês Jean Cocteau (1889-1963). Entre os dançarinos, contou com Anna Pavlova (1881-1931), Tamara Karsavina (1885-1978), George Balanchine (1904-1983) e Vaslav Nijinski. Assim, com colaboradores que compunham o melhor da época em suas respectivas atividades, a companhia *Ballets Russes* redefiniu a noção de balé durante seus 20 anos de atividade.

Um dos pontos-chave da história dos *Ballets* foi o espetáculo *Parade* (1917), proposta já multimídia que mobilizou os mais ilustres vanguardistas do período: coreografia de Léonide Massine, concepção original de Jean Cocteau, cenários de Picasso, música de Eric Satie (1866-1925) e libreto do poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918).

Parade, como sugere o nome, representava uma parada circense em que os artistas desfilavam e os mestres-de-cerimônias do circo se esforçavam para levar o público para dentro da arena; porém, os espectadores insistiam em permanecer do lado de fora. Sobre o balé, o historiador Nicolau Sevcenko escreveu:

O evento artístico mais profuso de significados em todo o período heróico da concepção da arte moderna foi a produção do balé multiartístico *Parade*. Ele foi um nítido divisor de águas entre os procedimentos estéticos diametralmente diversos dos dois períodos distintos, pré e pós Grande Guerra. Envolvendo e concentrando elementos distintivos das duas fases, ele, ademais, interagiria impetuosamente com o público, forçando a filtragem e a fulminação das tendências culturais dominantes anteriores à conflagração, para estabelecer a partir daí o primado de uma nova conjugação de valores e a atmosfera espiritual típica dos tempos turvados pela consciência da ruína de um mundo deixado à deriva. *Parade* não adquiriu sentidos notáveis, portanto, apenas por conta da sua prolixa composição artística. Foi a característica absolutamente peculiar do momento e local em que ele se apresentou ao público que lhe conferiu uma dimensão explosiva. Se de algum modo se pode dizer que o século XX histórico começou com a Grande Guerra, em termos estéticos, então, ele começou com *Parade*. (SEVCENKO, 2003, p.43)

Segundo o historiador, o balé revelou uma nova forma de olhar sobre as artes, abolia a linearidade; a junção e/ou recuperação de valores; valorizava a cultura negra com o seu *jazzdance*, o cosmopolitismo parisiense; além da cultura popular, com o circo, a música, e a *commedia del'arte*.

As características desta nova forma de concepção passaram a ser muito comuns na Europa, que algumas décadas antes do surgimento do *Parade*, mais precisamente em 1874, já estava ambientada à dança, pois o poeta e crítico literário francês Stéphane Mallarmé surpreendentemente lançou uma revista de moda chamada *La Dernière Mode*, na qual escrevia sobre dança e figurinos, chamando a atenção para a inflexão das roupas sobre o balé moderno. Ele era o único redator da publicação, que teve oito números.

“Quando a dança e principalmente o balé romântico, que estava em declínio, pareciam estar esquecidos por Gautier, a expressão filosófica e estética começou a aparecer nos textos e poemas simbolistas de Mallarmé”. (LEVINSON APUD MARTIN, 1983, p.52) O poeta refletiu longamente sobre a dança. Para ele, o movimento apresentava o estado ideal que se buscava na literatura, e a função teatral em seu imaginário não podia ser compreendida separadamente à da dança. Ele costumava dizer que existia uma maneira aérea de andar, que se chamava dança, e que o balé era a forma suprema de poesia teatral.

Mallarmé escreveu, em 1876, *L'Après-midi d'un Faune* (*A Tarde de um Fauno*), poema que enfoca ninfas, a natureza e imagens poéticas, que contribuiu não apenas para mudar a história, diretamente, da poesia e da música, mas também da dança. O convívio com seus versos e com o poeta levou o músico Claude Debussy (1862-1918) a compor *L'Après-midi d'un Faune*, que posteriormente influenciou Nijinsky a criar o balé homônimo, revolucionando definitivamente a dança, no começo do nosso século.

O balé tinha cenário e figurinos de Leon Bakst (1866-1924) e música de Stravinsky e, assim como *Parade*, foi de importância incontestável para o surgimento de uma nova era da arte do movimento. De fato, Nijinski - como Stravinsky na música, Picasso nas artes plásticas, e Mallarmé na literatura - rompeu com princípios que aprisionam o ato criador. Suas coreografias revelaram o inusitado e um novo rumo na construção técnica e cênica da dança.

Mallarmé era contemporâneo de Gautier e teve como um de seus mais importantes discípulos o francês Paul Valéry (1871-1945), que introduziu a dança em suas reflexões sobre a linguagem poética e chegou a publicar um livro em 1925, intitulado *A Alma e A Dança*, texto no qual se vale de uma personagem - a dançarina Athiktê - para forjar um diálogo entre Sócrates, Fedro e Erixímaco a respeito do que possa ser a dança: uma metáfora do amor, segundo Fedro, ou o puro exercício intransitivo do corpo, segundo Erixímaco, ou ainda uma terceira solução conciliatória baseada nas idéias de Sócrates.

Em um dos trechos, Sócrates diz:

Este corpo, em seus tumultos de vigor propõe-me um pensamento extremo: assim como queremos de nossa alma muitas coisas para as quais ela não é feita, e que exigimos que ela nos esclareça que profetize que adivinhe o futuro, implorando-lhe até que descubra o Deus, assim o corpo que está aqui quer atingir uma posse completa de si mesmo, e um ponto de glória sobrenatural. (SOCRATES APUD VALÉRY, 1996, p.37)

Porém o livro vai além e sugere um problema mais complexo, “o das relações entre o corpo e o espírito”, indagando “em que as condições do corpo interferem no funcionamento do espírito” e também “em que o espírito é apenas umas das conseqüências das disposições e das indisposições do corpo?” (COELHO, 1996, p.10). É no espaço entre o corpo e o espírito, entre o som e o

sentido, entre a sensualidade e a razão, entre a consciência e o transporte, que se movem seus diálogos.

Foi sob a influência desse movimento francês em que se inscrevem Gautier, Mallarmé e Valéry, os primeiros a tomar a dança como objeto de reflexão, que muitos grupos e companhias de dança brasileiras começaram a se firmar, e a dança enveredou por uma grande evolução, na qual o corpo era o principal instrumento de linguagem.

Essa transformação se tornava explícita na crítica contemporânea, e em particular naquelas endereçadas às obras marcadas por uma tensão entre a exposição e a investigação, que já era própria da crítica modernista e de vanguarda no início do século.

Quem inaugurou esse movimento em São Paulo, foi o Balé do 4º Centenário, que surgiu para integrar as comemorações dos 400 anos de São Paulo em 1954 e foi feito nos moldes dos Balés Russos de Diaghilev. Tudo foi feito em grande estilo, os tecidos para os figurinos foram importados da Itália, assim como os guardanapos que tinham o logotipo do balé, as costureiras e as meias-calças vieram diretamente dos Estados Unidos, e o diretor Aurélio Milloss¹ (1906-1988) já havia dançado nos Balés Russos, da Hungria. Os salários superavam os de muitos profissionais de outras áreas.

Os artistas que participaram da montagem eram nomes de peso, como Camargo Guarnieri, Di Cavalcanti (1897-1976), Candido Portinari (1903-1952), Lasar Segall (1891-1957), e outros. Integravam o corpo de baile os melhores bailarinos da época, como Edith Pudelho (1927-1984), Lia Marques, Addy Addor, Neyde Rossi e o

¹ Aurélio Milloss (1906-1988), húngaro, foi bailarino e coreógrafo. Na década de 30 foi bailarino Düsseldorf, na Alemanha. Trabalho em uma companhia de dança em Budapeste, e foi o responsável por reativar o balé na Itália. Depois de dirigir o Balé do 4º Centenário voltou para a Europa. Encerrou sua carreira em 1977.

argentino Ismael Guiser (1927), que atuava na Europa e chegou ao Brasil com o papel de solista.

Porém, o sonho de uma companhia profissional em São Paulo não durou muito. O Balé estreou em uma quadra de basquete do ginásio do Pacaembu porque o Theatro Municipal estava em reforma, e chegou a se apresentar no Rio de Janeiro com sucesso, porém, terminou no ano seguinte com os salários atrasados e os políticos achando aquilo uma ostentação.

No dia seguinte à morte de Getúlio Vargas (1883-1954), Milloss disse que tinha perdido as esperanças para o futuro da companhia, pois nem Jânio Quadros (1917-1992) a achava importante. A única solução seria que outra pessoa, como Assis Chateaubriand, empresário do meio de comunicação e um dos fundadores do Masp, investisse nela. Isso também não aconteceu, e então Milloss resolveu voltar para a Itália. (ROSSI APUD BENVENUTO, 2006, p.101)

Não se pode negar que a criação do Balé do 4º Centenário foi de fundamental importância para o crescimento da dança no Brasil. Após o término das atividades da companhia, muitos bailarinos foram fazer teatro, outros foram para televisão, alguns abriram suas próprias escolas. A partir de sua criação, apresentaram-se muitas companhias a um país que criava identidade nacional nessa área e que não estava acostumado a ver bailarinas nas pontas dos pés.

Por mais que o possamos ver, hoje, como uma espécie de réplica do que se fazia na França, o Balé do 4º Centenário pode ser considerado um episódio inaugural. Foi a partir desse momento que a dança passou a ocupar mais espaço nos jornais, particularmente no *Jornal da Tarde* e *O Estado de S. Paulo*, que apesar de pertencerem ao mesmo grupo editorial, possuíam um crítico de dança cada um.

Depois deles foi a vez da *Folha de S. Paulo* contratar seu crítico de dança e, assim, pouco a pouco foi se criando um movimento de crítica de dança nos

cadernos culturais de São Paulo. A crítica das artes do corpo, que tem por objeto a performance e a forma pela qual este corpo se diferencia - seja em seu comportamento ou produzindo fisicalidades ou corporeidades diferentes - começou a se fixar como um termômetro do que acontecia na contemporaneidade.

Mas vale deixar claro, que a crítica precisa ser a teoria para as artes de os corpos existirem e não pode ser tão ambiciosa a ponto de substituir uma obra. Assim, questiona-se: qual é a crítica de dança feita sobre o Balé da Cidade de São Paulo entre os anos de 2001 a 2006 na *Folha de S. Paulo* e em *O Estado de S. Paulo*?



CAPÍTULO 2

*O balé da cidade
de São Paulo:
descrição da trajetória*

2.1 História e Memória

O Balé da Cidade de São Paulo (BCSP) é um dos Corpos Estáveis do Theatro Municipal de São Paulo. Foi criado oficialmente no dia 7 de fevereiro de 1968 com o nome de Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo. Era uma companhia de dança clássica, dirigida por Johnny Franklin, que trouxe aos palcos coreografias consagradas, como: *Les Sylphides*, *Coppélia*, *Lago dos Cisnes*, *Giselle*, entre outras.

O Corpo de Baile Municipal já havia sido criado oficialmente pela Prefeitura do Estado de São Paulo quando o Theatro Municipal era dirigido pelo bailarino Vaslav Veltchek¹, em meados da década de 1940, mas somente em 1968 tornou-se oficial.

Segundo a bailarina Marília Franco², os primeiros profissionais que ingressaram neste corpo de baile foram formados pela Escola Municipal de Bailados. Conforme afirmou Rui Fontana Lopes, ex-diretor do teatro no período 1989-1992, na mesma publicação, as bailarinas também eram enviadas ao Municipal para suprir a necessidade dos elencos das óperas que eram executadas no local.

O BCSP nasceu executando trabalhos de balé de repertório, isto é, coreografias encenadas por grandes companhias de dança em todo mundo, pelo fato de o diretor da época, Johnny Franklin, acreditar que esses trabalhos serviam como base para uma estrutura sólida.

¹ Vaslav Veltchek (1896-1967) tcheco naturalizado brasileiro foi o fundador da Escola Municipal de Bailados de São Paulo, diretor do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio e fundador do Conjunto Coreográfico Brasileiro, primeiro projeto social do Brasil. Ensinando dança e música às crianças órfãs da União das Operárias de Jesus despertou a profunda admiração de brasileiros como Monteiro Lobato, Camargo Guarnieri, Paschoal Carlos Magno, entre inúmeros outros.

² O depoimento de Marília Franco foi extraído do livro *Corpo de Baile Municipal – Pesquisa 2*, de Lineu Dias.

Algumas pessoas me criticavam por eu remontar os clássicos, mas eu achava que os clássicos eram um ponto de partida, nós não podíamos começar um edifício de cima para baixo, e os clássicos são toda base da dança clássica. (FRANKLIN APUD DIAS, 1980, p.78)

Apesar das idéias de Franklin, ainda em 1968, a bailarina Lia Marques pensava que uma companhia de balé não poderia se prender a um único coreógrafo, porque ele se repete, e que seria ótimo se o balé tivesse contato com trabalhos mais contemporâneos. Parecia que ela estava prevendo que em 1974 o Corpo de Baile passaria por sua primeira grande mudança.

Até aquele momento o Balé já havia apresentado inúmeras coreografias. Entre as mais significativas, destacam-se: *Les Sylphides*, *Coppélia*, *Maracatu*, *Lago dos Cisnes*, *Divertimento*, *Noite de Walpurgis*, *Serenata*, *In Memoriam Carmina Burana*, *The Sleeping Beauty*, *La Valse*, *Giselle*, *Diagrama*, *O Elixir do Amor*, *Maestro de Capela*, *Il Guarany*, *Poesia dos Deuses*, *Adage*, *Uma das Quatro* e *Medéia*.

Ao ser convidado para dirigir a companhia com o objetivo de reestruturá-la, Antonio Carlos Cardoso (1939) incorporou ao repertório do BCSP obras contemporâneas, em sua maioria, espetáculos criados especialmente para o grupo. São dessa época e de autoria de Victor Navarro sucessos como *Vivaldi*, *Apocalipsis*, *Corações Futuristas* e *Danças Sacras e Profanas*.

Oscar Araiz também é um dos coreógrafos convidados, contribuiu com montagens como *Mulheres*, *Canções*, sua célebre *Cenas de Família*, além de criar *Prelúdios* originalmente para essa casa. O próprio Cardoso coreografou *Nosso Tempo*, *Sol do Meio Dia* e *Aquarela do Brasil*, e foi o maior responsável pela transformação da companhia, até então clássica, em uma companhia de dança contemporânea, característica que mantém até hoje.

Sete anos depois, de 1982 a 1986, já com o nome de Balé da Cidade de São Paulo a companhia passa por outra grande transformação. Klauss Vianna³ assume sua direção criando o grupo Experimental e traz nomes como Lia Robatto, que cria *Bolero*, e José Possi Neto, que dirige *A Dama das Camélias*. Os trabalhos contaram com a participação criativa dos bailarinos.

Segundo a crítica de dança Ana Franscisca Ponzio, no livro comemorativo dos 35 anos da Companhia, publicado em 2003, Vianna passou rapidamente pelo BCSP, mas “trouxo o diferencial que ele conseguiu introduzir na carreira dos bailarinos e dos atores, que tiveram a chance de aprimorar e assimilar suas idéias e ensinamentos.” (2003, p.70) Para Ana, Klauss intensificou a presença do BCSP nos palcos e em sua gestão foi freqüente a estréia de novos espetáculos, todos de grande sucesso.

Na gestão de Klauss, o BCSP executou *A Dama das Camélias; Cantata*, de Renato Magalhães; *Ópera – La Vida Breve*, de Paulo Martins; *Karadá* de Susana Yamauchi e João Maurício; *O. de A. do Brasil e Com-Passos*, de Mara Borba; *Cantares*, de Araiz; *Absurdos e Os Doze Trabalhos de Flérsules*, de Susana Yamauchi; *A Sagração da Primavera, Tango, Magnificat e Trindade*, de Arrieta; *No ar*, de Sônia Mota; *Microkosmos*, de Sérgio Funari e Wilson Aguiar.

Ainda na publicação de comemoração dos 35 anos do Balé, a crítica de dança de *O Estado de S. Paulo* Helena Katz diz que Klauss inaugurou outro tipo de legado, não o das suas próprias obras, e nem o da produção dos profissionais, pois respondeu ao questionamento sobre o papel de uma Companhia oficial em uma cidade como São Paulo simplesmente criando um outro grupo profissional debaixo

³ Klauss Vianna (1928- 1992) introduziu o conceito de movimento como ação cênica, justificando-o como parte da interpretação teatral, e com tal ímpeto que, por algum tempo, se reduziu o teatro ditadura da expressão corporal. Criador do método que leva seu nome, sua tese era a de que o movimento se associa à emoção e é justamente com o gesto dramático da dança que se compõe o gesto teatral.

de uma mesma rubrica. “Ele inaugurou um terceiro caminho que foi a criação de um grupo de dança experimental e escancarou uma questão central: propor um repertório voltado às questões da contemporaneidade”. (2003, p.110) Na segunda gestão de Ivonice Satie, esse repertório originaria a Companhia 2 do Balé da Cidade de São Paulo, dedicada aos bailarinos seniores.

Dentre todos os nomes que passaram pelo BCSP, Ivonice Satie - hoje à frente da Cia. Sociedade Masculina, em São Paulo - foi quem contribuiu por mais tempo para a trajetória da companhia. Diretora desde 1993, já tendo sido bailarina desde os tempos do Corpo de Baile, e mais tarde ensaiadora e diretora assistente, Ivonice foi a responsável pela estréia internacional do grupo, quando levou o Balé a participar, pela primeira vez, da Bienal de Dança de Lyon, em 1996. São de sua autoria os balés como *Shogum*, *Paulicéia Desvairada*, *Mozarteando* e *Carnaval dos Animais*.

Sob sua direção vieram ao Brasil, como coreógrafos convidados, o português Vasco Wellenkamp, que criou *Sinfonia de Réquiem*, e *De Repente Não Mais que De Repente* (em homenagem a Tom Jobim), Gagik Ismalian, que montou *Máscara do Tempo*; Germaine Acogny, que coreógrafou *Z*, e ainda, o israelense Ohad Naharin, que remontou *Axioma 7*, sendo que essas duas últimas e *Réquiem* são as obras mais solicitadas e aplaudidas no exterior.

De 1997 ao início de 1999, a companhia ficou sob direção de José Possi Neto, que manteve as turnês internacionais definidas por Ivonice e incentivou o surgimento de coreógrafos entre os próprios bailarinos do Balé da Cidade. É desse período a grande produção *O Baile na Roça*.

Em 1999, Ivonice reassumiu a direção do BCSP e trouxe a coreógrafa Ana Maria Mondini para remontar umas das coreografias de maior sucesso de crítica e público no país: *Forró For All*. E com a preocupação de privilegiar a maturidade

profissional dos intérpretes, Ivonice criou nesse mesmo ano a Companhia 2, um grupo formado por oito dos seus mais experientes bailarinos, que também começaram a preparar seus próprios trabalhos. No espetáculo de estréia chamado *1,2,3,4*, cinco talentosos coreógrafos foram convidados a criar suas obras. “A Companhia 2 prolonga o tempo de palco dos bailarinos”, apontou a jornalista Norma Couri.

Em uma de suas crônicas, *Os Dançarinos*, Cecília Meirelles retratava a tirania do tempo:

“Compreendemos o livro sem ver o poeta e a sua estátua sem o escultor; compreendemos até... a voz do músico sem o artista, mas não podemos imaginar a dança sem o dançarino, porque eles são uma coisa só... existe dança? Ou existe dançarino? ... É uma arte especial, e triste.... Os dançarinos devem sentir passar o tempo com certa angústia: porque o tempo em vão, inexoravelmente, pequenos segredos que eles mesmo não sabem em que células residem... Tristes são os limites de sua glória... e assim a dança é um teatro silencioso e secreto”. (MEIRELLES APUD COURI, 2003, p.110)

Numa iniciativa inédita na história da companhia, buscando a troca de experiências e o aperfeiçoamento de seu elenco, o Balé da Cidade de São Paulo se apresentou na 1ª Mostra de São Paulo de Dança, no início do ano de 2000. No encontro, o público de São Paulo conheceu as mais variadas expressões da dança contemporânea brasileira por meio do trabalho de oito companhias de dança do país. Além de um total de nove espetáculos, a mostra ofereceu a exibição de vídeos com debates sobre os trabalhos das companhias participantes, cursos especiais e *master classes*.

Henrique Rodovalho, jovem nome de destaque da dança contemporânea, já tendo criado *Inacesso* na estréia da Cia. 2, é convidado a criar o modernista e instigante *In Pulso*, espetáculo estreado no Theatro Municipal com a Orquestra Experimental de Repertório (OER).

Buscando ampliar cada vez mais o público e as oportunidades para o grupo paulista, Ivonice Satie fecha parceria com o Banco Chase Manhattan e possibilita ao Balé da Cidade turnês em Goiânia, Campo Grande e Belo Horizonte. O patrocínio prevê a remontagem de clássicos como *Paixão*, de Deborah Colker; *Trindade*, de Luis Arrieta, e *Shogun*, da própria Ivonice.

Enquanto a Companhia 2 faz uma belíssima temporada no Centro Cultural São Paulo com o espetáculo *No Porão*, criação especial de Arrieta, a Cia. 1 se apresenta em três dias para um público de 4.500 pessoas em Baden-Baden, na Alemanha, com muito sucesso. Trabalhando com as Leis de Incentivo à Cultura, o Balé da Cidade convida o iraniano Gagik Ismalian para começar a criar, em dezembro de 2001, o próximo trabalho do Balé: *Dualidade@BR*.

Foi nesse mesmo ano, em 2001, que a atual diretora da Cia., a bailarina Mônica Mion, assumiu a direção da Companhia no lugar de Ivonice Satie. Formada na Escola Municipal de Bailados de São Paulo, com aperfeiçoamento no Centre de Danse International Rosella Hightower, em Cannes, na França, Mônica iniciou sua carreira profissional no Balé Stagium (1974-1976), com o qual dançou em todo Brasil, Estados Unidos, além de ter participado dos Festivais Cervantino (Guanajuato, México) e de Inverno (Paris, França).

No BCSP, além de bailarina solista, atuou durante nove anos como assistente de coreografia e ensaiadora, quando mereceu a confiança, entre outros, dos coreógrafos Acogny, Araiz, Arrieta, Ismalian, João Maurício, Naharin, Pederneiras, Yamauchi, Wellenkamp e, outros. Recebeu prêmio de melhor bailarina pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 1979, pelo conjunto de trabalho e menção honrosa do Governador do Estado em 1978 e como integrante do elenco de *Cenas de Família*, de Oscar Araiz.

Tendo pertencido à Companhia por 25 anos, o objetivo de Mônica como diretora era o de levá-la até os bairros e promover *workshops*. Depois de uma carreira totalmente dedicada ao balé, iniciada em 1976, quando o grupo ainda se chamava Corpo de Baile Municipal e atuava sob a direção de Antonio Carlos Cardoso, Mônica estabeleceu uma relação simbiótica com a companhia, junto à qual já se havia tornado uma figura representativa.

A partir de 2001 – data de que esta pesquisa parte – sob direção de Mônica Mion, foram produzidos diversos trabalhos. Alguns deles não foram mencionados pelas críticas do *Estado de S. Paulo* e da *Folha de S. Paulo*. Logo, cabe aqui a relação dos trabalhos produzidos pelas companhias até o ano de 2006 para que se tenha um registro completo das obras, sendo que no site oficial do Balé da Cidade de São Paulo (www.baledacidade.com.br) esta lista não está atualizada.

Sandro Borelli assina duas primeiras produções de 2001, *Concepção Vesânica*, e *Lac*. Neste ano também figuram *Interlúcio*, de Jorge Garcia; *Dualidade@Br*, de Gagik Ismalian; *Divinéia*, de Jorge Garcia; e *Como Se Não Coubesse No Peito*, de Denise Namra e Michael Bugdahn. No ano seguinte foi a vez de *Deserto dos Anjos*, de Claudia Palma; *Res Ipsa*, de Rami Levi; *Substância Básica*, de Armando Aurich; *Sarah*, de Fernando Martins; *Um Passo Acima*; e *Swansong*, de Raymundo Costa.

O ano de 2003 é marcado por *Desatino Norte*, *Desatino Sul*, de Jorge Garcia. *Zona Mina-da!*, de Mauro Bigonzetti; *Édipo Rei*, de Mara Borba; *Perpetuum*, *Black Milk/Queens*, de Ohad Naharin; e *2 Faces, 3 Caras*, de Navarro. Em 2004 figuram *Magnificat*, de Arrieta; *Lei do Nada*, de Gabriel Castilho; *Liqueurs de Chair*, de Angelin Preljocaj; *Bossa*, de Rodovalho; *Resenhas do Improviso*, de Luiz Fernando Bongiovani, e *Solo em Questão*, de vários coreógrafos.

Frágil e A Linha Curva, de Itzik Galili; *Adeus Deus*, de Borelli; *Todos os 12*, de vários coreógrafos; e *Andersen Sweet Suíte*, de Jorge Garcia, Claudia Palma e Lilia Shaw, são coreografias interpretadas e criadas em 2005. No ano passado - última data a que esta pesquisa se fixa - foi marcado por *Fragmentos Mozartianos*, de Fabio Mazzoni; *Constanze*, de Mário Nascimento; e *R.G*, de Jorge Garcia.

O BCSP se apresenta mais de cem vezes durante o ano, e ao longo de seus mais de 39 anos de existência já recebeu mais de 40 prêmios, entre melhores coreografias, bailarinos, conjunto e prêmios especiais.

2.2 Focos da crítica

Como já assinalado, esta pesquisa se debruça sobre os textos de dois grandes jornais paulistas de circulação nacional: *Folha de S.Paulo* e *Estado de S. Paulo*, durante o período de 2001-2006, que publicaram críticas sobre o Balé da Cidade de São Paulo. Com o objetivo de descrever não somente os trabalhos analisados, mas cruzar informações, tecer semelhanças e diferenças na produção textual, abordagem e alcance, estilo, formação especializada e como um texto age sobre o outro, cabe aqui saber quais são estes trabalhos, que foram somente citados ou analisados pelas produções críticas.

Em 2001, as montagens da Cia. 1 do Balé da Cidade de São Paulo foram o foco jornalístico tanto da *Folha de S. Paulo* (FSP) quanto de *O Estado de S. Paulo* (OESP). A primeira aparição aconteceu no dia 18 de abril, na FSP, na crítica *Balé da Cidade interpreta brasileiros*, da crítica Ana Francisca Ponzio, que escreveu sobre *Concepção Vesânica*, *Lac* e *Quase Dois*. Seis dias depois, a crítica de OESP Helena

Katz escreveu sobre as peças em *Balé da Cidade abre espaço para a diversidade*. E a Companhia voltou a ser alvo da crítica no texto *Balé da Cidade lembra Zumbi*, de Ana Francisca Ponzio (FSP) em 16 de novembro, no qual ela apontou sua visão de *Z* e *Máscaras do Tempo*.

Concepção Vesânica, assinada pelo renomado Sandro Borelli, foi uma coreografia para poucos intérpretes - Dilênia Reis, Flávio Lima, Gleidson Vigne, Kênia Genaro, Melissa Soares, Osmar Zampieri, Paulo Goulart Filho e Raymundo Costa - e visava a explicar a riqueza gestual dos corpos em estado de delírio e, a partir daí, compreender a relação que se estabelece entre esse corpo e suas desorganizações articulares e musculares. Neste universo insano, as noções do tempo e de espaço se apresentaram alteradas e, portanto, o real e o não real se podem confundir a ponto de desencadear um outro olhar instaurado num elemento fascinante, que na concepção do coreógrafo é tida como o saber.

Lac, de Borelli, é um *pas de deux* de inspiração clássica que mostra o comportamento entre dois animais durante o acasalamento, que também faz parte do repertório. *Quase Dois*, de Claudia Palma, que fala sobre a necessidade do novo, de caminhos de encontros e desencontros; *Máscaras do Tempo*, de Gagik Ismailian, nasce da idéia de caos e ruínas e *Z*, de Germaine Acogny, com música de Gilberto Gil e percussão e voz de Carlinhos Brown, trata do tema da liberdade.

Em 2002 o BCSP protagonizou seis trabalhos. Deste número, quatro foram noticiados pela crítica especializada, sendo que todos figuraram em somente duas críticas da *Folha de S. Paulo*, assinadas pela crítica de dança Inês Bogéa. Em 18 maio, Inês escreveu *O Balé da Cidade de São Paulo traz a consciência do tempo*, texto em que faz referência às montagens *Dualidade@BR* e *Prelúnio*; e em 6 de julho criticou *Res Ipsa* em *As imagens ainda em busca de si*.

Dualidade @BR, de Gagik Ismailian, mesclava fados cantados por Amália Rodrigues com músicas de Wim Merttens, Henry Tourgue e do grupo inglês Delirium, e a coreografia tinha como objetivo revelar a ansiedade e ao mesmo tempo a melancolia em uma relação amorosa. Rami Levi assina *Res Ipsa*, e Susana Yamauchi e João Maurício, *Prelúnio*, esta última composta de nove pinturas, cada qual com sua própria dramaturgia e intensidade, colocadas num relacionamento em que elas se fundem dentro do contexto musical e esboçam a imagem do homem moderno que é confrontado com o passado, o indesejável e o inevitável, que não se permite ser pressionado pelas convenções morais e sociais.

Trabalhos fortes e poucos recepcionados pela crítica marcam a trajetória do BCSP em 2003. O primeiro deles é *Black Milk / Queens*, de Ohad Naharin, cuja versão integral de *Queens Of Golub* foi criada para o Nederlands Dans Theater em 1989 e a primeira versão de *Black Milk* (originalmente para mulheres) foi criada para a Kibbutz Contemporary Dance Company em 1985.

As mulheres solitárias de *Queens (Rainhas)*, de Ohad Naharin, nunca se tocam. Elas são criaturas terrenas primordiais, parte humanas, parte animais. Estas amazonas se acocoram, lamentam e contorcem seus corpos com insones suspiros. Membros distorcidos, arcos precariamente empoleirados, as costas de uma mulher chorando, pigmentos de emoção. Naharin cria vinhetas de uma forte comunidade de mulheres feitas da terra, lutando por identidade individual assim como coletiva.

Criado para o Le Ballet Du Grand Théâtre De Genève, em janeiro 1992, *Perpetuum*, também de Naharin, foi incorporada ao BCSP em 2003, assim como *Axioma 7*, que usa a música de Bach para se estruturar. O título do trabalho *Axioma 7* vem do vocábulo matemático. Um axioma é um princípio auto-evidente, não-demonstrável, mas admitido por todos, formando um sistema. É um conjunto de

deduções e demonstrações. No trabalho coreográfico há uma beleza matemática na construção dos movimentos e na lógica das suas ligações.

De Mauro Bigonzetti, *Zona Mina-da* também apareceu na crítica de dança impressa em 2003, assim como *Desatino do Norte, Desatino do Sul*, de Garcia, que desvenda uma forte identificação com o Brasil e com a sociedade, de valores preciosos e reconhecidos internacionalmente.

A primeira crítica de que se teve notícia foi novamente da FSP. Em *Balé da Cidade reforça a multiplicidade dos sentidos*, publicada em 8 de abril, Inês Bogéa aborda *Desatino Norte Desatino do Sul e Zona Mina-da*.

A positividade dos trabalhos do israelense Ohad Naharin aparece em *Companhia apresenta no Municipal coreografias do israelense Ohad Naharin*, também de Inês Bogéa, na FSP no dia 28 de julho. Porém, dois dias depois, a crítica Helena Katz (OESP) desconstrói a obra e afirma que a companhia erra em investir tão pesadamente em coreografias do israelense. O texto *A Incômoda subserviência do Balé da Cidade* foi publicado em 30 de julho, dois dias depois da FSP apontar o trabalho como ótimo.

No ano seguinte, em 2004, *Bossa*, de Henrique Rodovalho, misturou elementos da bossa nova com samba e música eletrônica. Em *Bossa*, cada bailarino se apresenta na sua maneira particular, personagens em movimento e de onde várias situações se desenvolvem. Estranhas, sérias, normais, absurdas ou até engraçadas, estas mesmas situações sempre acontecem com aquela música agradável, ora de fundo como um som ambiente, ora inteiramente presente e aproveitada. No mesmo ano, de Oscar Araiz, *Adagietto*, criada para o Ballet Del Teatro San Martin em 1971, também foi um dos destaques.

Porém, a revelação veio por meio de *Licores da Carne*, de Angelin Preljocaj. Coreografia na qual o corpo, lugar privilegiado dos fantasmas, possui em

si todos os signos, esbanja uma infinidade de sentidos, deixa-se traduzir em vários níveis, ou ainda, como uma boneca “gigogne” que esconde um sentido dentro de outro. O objetivo seria retirar do corpo um contentamento sensual e erótico a ponto de levá-lo aos limites do desequilíbrio dos sentidos.

Esta transformação, verdadeira reação química (no sentido da destilação, da maceração), evocou no coreógrafo uma sensação suave, uma vez que perto deste instante de fragilidade extrema, a exaltação do corpo chega ao seu apogeu, tudo oscila em direção ao inevitável, à destruição da alma, onde a morte se manifesta e a carne começa a segregar delicadamente esta substância açucarada e inebriante que pode gotejar sobre a pele como o suor, o esperma, as lágrimas e o sangue.

Em 2004, o OESP não publicou nenhuma crítica sobre os trabalhos do BCSP. Em contraponto, Inês Bogéa, da FSP, dedicou ao tema nada menos que três textos. O primeiro em 18 de abril, *Preljocaj tematiza o erótico e o transcendental*; o segundo, que nos chama atenção por ser a única crítica internacional a que pode referir-se esta dissertação, publicado em 10 de maio, *Balé da Cidade de SP marca seu espaço internacional* – já que para tal ocasião a referida crítica de dança foi convidada pelo BCSP a viajar para a Alemanha – e em 27 de julho, *Com o Balé da Cidade, a bossa nova se transforma em outra bossa*.

Em 2005, a crítica do OESP Helena Katz volta a se pronunciar e assina, em 4 de outubro, o texto intitulado *Balé da Cidade aposta três vezes – e ganha*. Na crítica, faz referência à *Bossa*, de Henrique Rodovalho, que não havia escrito em 2004, *Divinéia e Adeus Deus*. Meses antes, em 26 de julho, Inês Bogéa escreveu pela FSP *Balé da Cidade encanta no início, mas cai no lugar-comum*; texto sobre *Linha Curva*, coreografia de 2005.

Adeus Deus, de Sandro Borelli, é baseada em um discurso poético que mobiliza os elementos da dança e do teatro como gesto para se alimentar de questões que envolvem o suicídio. No caminho proposto pelo coreógrafo o que se apresenta é o encarceramento do indivíduo em seu próprio desapego à existência. Segundo Borelli, *Adeus Deus* é o último gesto que se prepara no silêncio do coração e da história, corpo que procura no outro, sincronias possíveis para um ponto final. É, sobretudo, um manifesto para o mundo, uma morte pulsante, límpida e desejada no íntimo. De Itzik Galili, *A Linha Curva* e *Frágil* foram criadas em 1997 para a Galili Dance e incorporadas ao repertório do BCSP em 2005.

Em 2006, *Constanze*, de Mário Nascimento, uma leitura da *Sinfonia 41* de Mozart, com sua força e nuance melódica, remeteu os bailarinos ao universo feminino. *Constanze* é uma homenagem a Mozart e às mulheres que o acompanharam, mãe, mulher, irmã e amantes que influenciaram sua trajetória, servindo de apoio nos momentos mais difíceis como elo e equilíbrio entre o gênio e o ser humano.

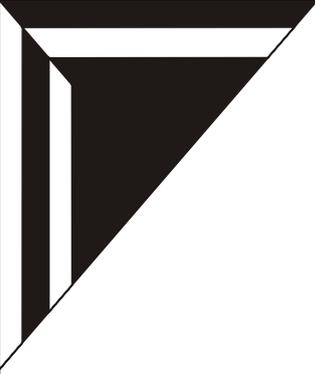
A presença de três homens na obra coreográfica representa a loucura, o gênio e o ser humano. O trabalho foi alvo de críticas tanto na FSP, no texto *Nascimento cria trama de gestos em constanze* (5 de abril), quanto no OESP, dois dias depois em *Constanze merece ser celebrada*. A crítica do OESP Helena Katz ainda escreveu sobre o balé mais duas vezes, em 28 de julho, sobre *Onde Está o Norte?*, e em 15 de setembro, em *R.G tem a força de um manifesto que leva à reflexão*, sobre obra de Jorge Garcia.

Onde Está o Norte?, de Nascimento, é uma criação que não surge na cabeça do coreógrafo para depois ser aplicada ao corpo de baile, como se faz tradicionalmente, mas, sim, de um reconhecimento entre as partes, condensado em aulas práticas e ensaios. É um processo que permitiu inclusive pequenos improvisos

individuais dentro da apresentação final, tão adequados aos códigos que determinam o andamento do balé que não podem ser reconhecidos a olho nu.

Já *R.G.*, de Jorge Garcia, é uma homenagem ao centenário do compositor Radámes Gnattali. O espetáculo de dança integrou os eventos comemorativos dos 95 anos do Theatro Municipal de São Paulo e contou com a participação da Orquestra Sinfônica Municipal, sob a regência do maestro Paulo Nogueira. Garcia, que foi integrante do Balé da Cidade e desenvolveu para a companhia os trabalhos *Divinéia* e *Interlúdio*, apresenta em *R.G.* uma interação entre movimentos cotidianos e gestos de músicos participantes de uma orquestra.

Entre os anos de 2001 a 2006 foram publicadas 17 críticas sobre o BCSP, sendo que 11 figuraram na FSP e as outras seis no OESP. As críticas estão disponibilizadas em anexo para consulta.



CAPÍTULO 3

*Reflexões sobre uma
crítica de dança*

3.1 O texto como forma de (in)comunicação

O filósofo britânico Graham McFee, autor de *Understanding Dance*, acredita que a crítica de dança em jornais vai muito além do texto que ali está impresso. Para ele todas as formas de movimento mobilizadas em uma coreografia já foram vistas em outros palcos e até mesmo em movimentos cotidianos, porém, a dança é um tipo de movimento especial, “que ultrapassa os limites da visão e da expressão, também caminhando pela vertente da informação”. (MCFEE, 1992, p.51)

Segundo o filósofo, quando se lê uma crítica de dança em jornal, muitos podem se perguntar: “Quem liga para isso?”. Em *Understanding Dance* a resposta aponta que, “desde que a discussão da importância da crítica no jornal deixe claro quem é este jornal, e desde que a crítica de dança cumpra a função de informar, todos devem ligar para isso.” (MCFEE, 1992, p.51). E ele ainda completa, “Por que não falar de um tipo específico de dança?”. Para o filósofo isso não é um problema de classificação ou ação, é mais do que isso. McFee trata o jornal como uma continuação da performance no palco e se o indivíduo pensar a dança como uma forma de arte será possível criar conceitos para avaliá-la. O único problema é escolher quais são esses conceitos e também decidir quais serão colocados em jogo em uma determinada coreografia. O filósofo ressalta que a dança não é uma mera opinião e que não pode ser tida como melhor ou pior em relação a outro trabalho coreográfico. “É possível ter pontos de vista distintos, porém, temos que trazer à tona outros significados e argumentos para aquela dança. E no caso do crítico, transformá-la em arte também no papel”. (MCFEE, 1992, p.52)

O movimento da crítica de dança em jornais vem crescendo consideravelmente e há, hoje, críticos de dança nos principais jornais do país. Helena Katz, no *O Estado de S. Paulo* e Inês Bogéa, na *Folha de S. Paulo*, revelam

uma produção ativa em São Paulo, e Roberto Pereira, no *Jornal do Brasil*, e Silvia Soter, em *O Globo*, fazem este papel no Rio de Janeiro.

São poucos os Estados que apresentam um movimento de inserções críticas em jornais impressos, além de São Paulo e Rio de Janeiro. Mencione-se o jornal *A Notícia*, de Joinville, que no mês de julho, durante o Festival de Dança de Joinville, publica o AN Festival, um tablóide diário de oito páginas com enfoque exclusivo ao evento e uma crítica diária.

Entre 2001-2006, período a que se atém esta pesquisa, foram publicadas 17 críticas sobre o Balé da Cidade de São Paulo nos principais jornais do país. A *Folha de S. Paulo* foi responsável por 11 delas e *O Estado de S. Paulo* por seis. Óbvio dizer que cada crítico tem seu modo particular de olhar e muitas vezes de recepcionar a obra. Destaque-se o texto *Balé da Cidade interpreta brasileiros*, publicada em 18 de abril de 2001 na *Folha de S. Paulo*, pela crítica Ana Francisca Ponzio, nestes trechos:

No ensaio aberto realizado semana passada, ficou evidente que a coesão de Lac ainda não foi alcançada em *Concepção Vesânica*, a segunda obra de Borelli incluída no programa. Produto de uma pesquisa sobre a insanidade que ele vem desenvolvendo como bolsista da Fundação Vitae, ainda é um work in progress, que também se ressentido do curto período em que foi produzida. (...) Os ensaios de apenas um mês refletem-se também nas criações de Jorge Garcia que, com mais tempo, poderia igualmente aprimorar suas propostas. Além de Interlúdio, um divertimento protagonizado por mulheres ao som de Mozart e Verdi, Garcia confirma seu talento em Divinéia, dançado por rapazes.

Sabe-se que, apesar de o Balé da Cidade de São Paulo trabalhar com bailarinos profissionais, assistir a ensaios abertos nem sempre é representativo do que acontece com um corpo de baile em uma estréia. A crítica aponta que a coesão de Lac ainda não foi alcançada em *Concepção Vesânica*, a segunda obra de Borelli incluída no programa, mas vale questionar aqui que tipo de coesão se fala e, como afirma McFee, não se pode comparar trabalhos como melhores ou piores. O uso

desse argumento tem relação com a fluência e confluência de movimentos do corpo de baile ou simplesmente não fecha a idéia de um pensamento que foi estabelecido pelo coreógrafo?

Outro trecho da mesma crítica chama atenção:

Com uma trilha sonora que reúne músicas da banda Cordel do Fogo Encantado, de Pernambuco, de Finley Quayle, Chico Science e do DJ Dolores, Divinéia dá continuidade à carreira de Garcia como coreógrafo que, paralelamente à atuação no BCSP, dirige o grupo Tults - Teatro Coreográfico, em parceria com o bailarino Marcelo Bucoff, do grupo Cisne Negro.

Nota-se que a crítica acreditou que seria importante contextualizar o leitor no momento em que inseriu um novo personagem no texto. No exemplo acima fica explícita a trilha sonora do trabalho e também como Garcia pode ser versátil à frente de uma companhia de teatro coreográfico e como bailarino de uma companhia de dança contemporânea, como o BCSP. E apesar da diretora Mônica Mion ter dito em entrevista à Helena Katz, no jornal *O Estado de S. Paulo* em 8 de março de 2001 - em matéria que anunciava que a bailarina era a nova diretora da companhia - que pensava em privilegiar os coreógrafos brasileiros, Ana Ponzio em crítica publicada na *Folha de S. Paulo* antecipava o que realmente aconteceria com o BCSP tempos depois:

Em sua nova fase, o Balé da Cidade de São Paulo pretende contar com a assessoria artística de Iracity Cardoso, ex-integrante da companhia, que atualmente dirige em Portugal o Ballet Gulbenkian. Há mais de 20 anos trabalhando na Europa, Iracity deverá articular intercâmbios do BCSP com coreógrafos estrangeiros.

De fato, o BCSP se constituiu como um balé brasileiro que executava um idioma estrangeiro no corpo.

Se na primeira crítica publicada em 2001 Ana Francisca Ponzio se deteve a elogiar as coreografias “um pouco mal ensaiadas” de Borelli e Garcia, Helena

Katz, em *Balé da Cidade abre espaço para a diversidade*, publicada em 24 de março de 2001, em OESP, enfoca o trabalho de Claudia Palma, também bailarina e coreógrafa do BCSP, que foi apenas citada por Ana Ponzio. Helena observa que “Claudia Palma e Jorge Garcia vêm demonstrando capacidade para transformar seqüências de idéias em composição de dança” e que:

Claudia Palma, bailarina especial, daquelas que quando surgem em cena carregam luz própria, parece intrigada com os mistérios da dramaturgia do coro que dança. Quase Dois, que nasceu e foi incorporado ao repertório oficial na gestão anterior, de Ivonice Satie, mostra um entendimento convencional do uso do espaço cênico, da trilha sonora e da narrativa. Mas há algo lá, na clareza e na fluência da construção, que sugere que ela pode mais.

Para McFee, o que talvez faça alguns críticos pensarem e/ou valorizarem formas e atuações diferentes esteja no seu modo de olhar e reconhecer a transformação dos movimentos em questão, não somente pelo lado da técnica, mas também pelo contexto. Na crítica da *Folha de S. Paulo* não se sabe qual é o mote da concepção de Claudia Palma e, embora o *Estado de S. Paulo* fizesse essa explicação de forma clara e objetiva, não se pôde medir em qual crítica os leitores se basearam para tentar ao mesmo um entendimento superficial das obras. “Talvez a maior diferença entre duas visões seja como elas explicam e o que interessa mais aos críticos. Mas aqui se instaura uma questão, será que isso interessa ao público?”. (MCFEE, 1992, p.52).

Avaliemos esses exemplos por outro viés. As críticas publicadas deixam evidente o talento dos coreógrafos, que são ou foram bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo. Porém, como é essa dança? Como são esses movimentos? Eles se assemelham a alguma estética ou corrente coreográfica? E o figurino, como ele compõe a cena? A iluminação favorece o espetáculo? De fato, o leitor de ambos os jornais fica sem saber.

O mesmo vale para o texto que revela a estréia do programa do BCSP, em comemoração ao Dia da Consciência Negra, 20 de novembro. Na ocasião foram apresentadas *Z*, da franco-senegalesa Germaine Acogny, e *Máscaras do Tempo*, do iraniano Gagik Ismailian. Ana Ponzio já havia alertado os leitores de sua crítica em março, na *Folha de S. Paulo*, sobre esse possível intercâmbio com coreógrafos estrangeiros a partir da consultoria de Iracity Cardoso, embora o objetivo de Mônica Mion fosse trabalhar com brasileiros.

E foi ela, Ana Ponzio, a primeira a escrever sobre essas novas montagens em *Balé da Cidade lembra Zumbi*, em 16 de novembro de 2001, na *Folha de S. Paulo*. Para esta análise é importante conhecer o texto, pequeno por sinal, na íntegra:

Para comemorar a Semana da Consciência Negra, o Balé da Cidade de São Paulo (BCSP) apresenta de hoje, dia 16, a domingo, dia 18, no Teatro Municipal, as coreografias *Z*, da franco-senegalesa Germaine Acogny, e *Máscaras do Tempo*, do iraniano Gagik Ismailian. Em 1995, quando Acogny foi convidada pelo BCSP para criar *Z*, comemoravam-se os 300 anos de morte do líder negro Zumbi dos Palmares. Acogny, que desfruta de grande prestígio na Europa e África, fez de Zumbi um ser universal. Na época em que *Z* estreou, ela declarou: 'Zumbi simboliza a liberdade que está em cada um de nós, um desejo eterno que em *Z* será celebrado pela dança e a música.' Essencialmente percussiva, a música do espetáculo foi composta por Gilberto Gil. Apesar de sua fragilidade coreográfica, *Z* tornou-se o maior sucesso do BCSP em suas temporadas internacionais. Já a coreografia *Máscaras do Tempo*, embora não fale de segregação racial, foi inspirada em um tema do momento: a crueldade gerada pela guerra. Concebida por Ismailian em 1996, depois de uma visita à Croácia, mostra personagens que se movem como se estivessem em zonas de risco.

Como o jornal *O Estado de S. Paulo* disse pouco sobre o trabalho não se pode traçar comparações entre as versões críticas. Mas pode-se questionar qual o tipo de fragilidade coreográfica que a crítica se refere, partindo do pressuposto que "Z tornou-se o maior sucesso do BCSP em suas temporadas internacionais".

Subentende-se que no Brasil a coreografia não foi tão bem recebida pelo público e crítica?

Além da música de Gil, a composição conta com voz de Carlinhos Brown. Como o BCSP interpretou esses trabalhos? A maneira como a coreógrafa franco-senegalesa transita pela música brasileira e como os bailarinos recebem essa forma de movimento também não é tematizada. Sem contar que os aspectos críticos, aqueles apontados por Denby, que esta dissertação se apóia e são baseados na descrição, ou seja, o que o bailarino estava fazendo no palco; na interpretação, no quê e de qual forma ele estava se comunicando; e na valorização, para dizer o quão importante era aquilo, na década de 30, não são por nenhuma vez abordados. O contexto dos trabalhos e como eles se inserem na contemporaneidade, importantes pontos de análise de espetáculos enfocados pela crítica de dança americana Sally Banes, não se desprendem da superficialidade.

Talvez possamos arriscar que essas críticas são uma forma de incomunicação intercultural, ou seja, o desconhecimento do outro apesar da convivência.

3.2 Silêncio revelado

O ano de 2002 é marcado somente por duas críticas, *O Balé da Cidade de São Paulo traz a consciência do tempo* e *As imagens ainda em busca de si*, ambas publicadas pela *Folha de S. Paulo* e assinadas pela crítica de dança e ex-bailarina do Grupo Corpo, Inês Bogéa, respectivamente em 18 de maio e 6 de junho.

O jornal *O Estado de S. Paulo* não publicou nada sobre a companhia, que apresentou diversos e importantes trabalhos.

O texto de Inês, que também escreve sobre a Companhia 2 do BCSP na mesma crítica, publicada em maio, aponta o final da primeira temporada de 2002 do BCSP. Ela escreve:

Já a Cia. 1 apresenta coreografias de gestos dinâmicos e virtuosos. Em *Dualidade@br*, os movimentos são vigorosos, com muitos giros, quedas e equilíbrios; e a companhia está coesa e precisa. Amor/paixão, diferença/identidade: os perigos de sempre, e a dança, que chega a ser muito forte, nem sempre escapa da dramatização exagerada. *Plenilúnio* (nome nobre da lua cheia) põe em cena uma gangue da cidade, em nove quadros. Na coreografia de Yamauchi e João Maurício, os bailarinos cruzam o palco em infinitas caminhadas; e é em meio a elas que os quadros se dão.

No período de críticas analisadas, este é o primeiro momento em que se tem uma descrição maior do balé em cena, que revela um pouco a tensão dos gestos, assim como suas qualidades e excessos. Embora o mesmo não aconteça com a crítica de *Plenilúnio*, é possível saber do que a obra se trata numa análise temática ou conteúdista, mas não interpretar e entender o seu movimento, em plano formal.

As imagens ainda em busca de si, publicada em julho, mantém o estilo da crítica da *Folha de S. Paulo*, que escreveu sobre *Res Ipsa* (aquilo que fala por si mesmo), coreografia assinada pelo israelense Rami Levi. O trabalho aborda temas como autoconhecimento, crença, sacrifício, superação e transcendência.

A coreografia é uma colagem de gestos e estilos, de um arabesque a uma ponte de ginástica e às artes marciais. Falta concentração nos movimentos? Talvez. E a dança, que procura usar o espaço como território de intercâmbio, verdadeiro campo de respostas para as inquietações vividas a cada instante, acaba se perdendo nas repetições e sobreposições. (BOGÉA, 2002)

Aqui, o texto faz referência à ginástica e também às artes marciais, mas e o *arabesque*? Somente estudiosos da dança, e, sobretudo pessoas ligadas à arte do movimento, sabem que “arabesque”, que em francês significa “arabesco”, faz

referência às poses básicas do balé, que tira o seu nome de uma forma de ornamento mourisco. Na dança, *arabesque* é uma posição do corpo, apoiado em uma só perna, que pode estar na vertical ou flexionada, com a outra perna estendida para trás e em ângulo reto.

Em *Cultural Criticism*, o crítico Arthur Asa Berger aponta que “um dos maiores problemas da crítica cultural é que o seu vocabulário, de análise e interpretação, está ficando muito técnico e muitas vezes, opaco”. (BERGER, 1995, p.3)

Ainda no mesmo texto, a crítica descreve o espaço de forma contextualizada e situa o leitor no espaço musical em que a obra se insere:

(...) O espetáculo começa na penumbra, com os corpos oscilando, pendulares. Lentamente buscam equilíbrio e vão descobrindo pequenos movimentos que quase não saem do lugar, mas aos poucos mudam o desenho da cena. (...) A música vai de trechos de músicas anônimas do século 11, passando pelo barroco de Bach e o rococó de Saint Germain, até o contemporâneo Arvo Pärt. Pode tanto estar diretamente ligada aos movimentos como ser papel de parede. Exemplo: a "redenção", ao final do balé: homens e mulheres caminham lentamente, em desequilíbrio (como no início), em direção a um fundo infinito, esfumaçado; em meio a eles, um "corpo quebrado" se move sobre os joelhos, simulando um paraplégico que consegue façanhas e se junta aos outros no fim. A dança aqui se transforma em símbolo de modo incômodo. (BOGÉA, 2002)

Além de dizer que *Res Ipsa* peca pelo excesso e chega a ser *kitsch*, a crítica encontra espaço para falar de forma rápida sobre *Interlúdio* e *Divinéia*, trabalhos do ano de 2001, (que foram analisados por Ana Francisca Ponzio), e ressalta que o Balé da Cidade tem buscado diversidade de autores e estilos. “Em tese, a proposta é muito boa. Na prática, nem sempre dá certo. A urgência e quantidade de montagens talvez sejam parte do problema. Cabe a eles descobrirem uma solução”. (BOGÉA, 2002)

A crítica de OESP Helena Katz¹ afirma que no ano de 2002, quando completava 25 anos de carreira como crítica de dança – note-se que no mesmo ano, Inês Bogéa começava a assinar como crítica de dança na FSP – resolveu se afastar do jornalismo impresso para dar lugar aos novos. Tal opção justifica seu silêncio perante as críticas de dança publicadas sobre a Companhia durante este ano. “Eu me afastei e depois percebi que o espaço diminuiu e que não estavam mais publicando críticas de dança, então, no ano seguinte, resolvi voltar”, justifica. “Sei que daqui um tempo não teremos mais espaço na mídia tradicional, justamente porque ela se confunde com entretenimento e cultura, entretenimento e jornalismo”.

3.3 Antagonismos sobre Naharin

O coreógrafo israelense Ohad Naharin foi chamado de “Deus da coreografia” pela crítica de dança americana Deborah Jowitz, no jornal *The Village Voice*, e pelo crítico Richard Phillip, na revista nova-iorquina *Dance Magazine*, e foi considerado um “profissional que apresenta senso de estilo e um coreógrafo capaz de dar aos olhos da platéia brilho e prazer”. Foram os seus trabalhos, como denominou Inês Bogéa, o “ponto alto” das comemorações dos 35 anos de existência do Balé da Cidade de São Paulo no Brasil, em 2003.

Os direitos a todas as obras do coreógrafo foram adquiridos pela Prefeitura de São Paulo, por meio do Theatro Municipal, para uso exclusivo. O BCSP é a única companhia de dança latino-americana a possuir tais direitos.

¹ Em entrevista no dia 29 de junho à Marcela Benvegnu e Rodrigo Fontanari no Espaço Lugar, em São Paulo.

Durante o ano de 2003 foram publicadas três críticas sobre a companhia, sendo duas pela *Folha de S. Paulo* e uma pelo *O Estado de S. Paulo*. Em um período em que o Balé, um órgão estável do Municipal de São Paulo completa 35 anos, esperava-se que um volume maior de textos fosse publicado, tendo em vista que a *Folha de S. Paulo* publicou quatro críticas sobre os eventos de dança do Centro Cultural São Paulo em contraponto a três, de *O Estado de S. Paulo*, sobre a mesma temática.

Companhia apresenta no Municipal coreografias do israelense Ohad Naharin, publicada pela *Folha de S. Paulo* em 28 de julho de 2003, e *A incômoda subserviência do Balé da Cidade*, publicada pelo *O Estado de S. Paulo* em 30 de julho de 2003, são as que mais chamam atenção pelo fato de serem completamente antagônicas e focarem os quatro trabalhos coreográficos de Naharin - *Axioma 7*, *Queens*, *Black Milk* e *Perpetum* – apresentados pelo BCSP no Theatro Municipal.

A FSP publicou um texto pequeno, de 315 palavras, contra as 572 da OESP. A falta de espaço da FSP, assumida no trecho, “antes que acabe o espaço: só se pode aplaudir o elenco do balé”, torna a crítica superficial, embora o texto cite os pontos de análise, os quais já foram diversas vezes explicitados nessa dissertação, que Denby e Sontag apontam para uma análise crítica.

Inês Bogéa escreve que “são muitos elementos em jogo, luz, cenário, figurino, dança, música, harmonizados cada vez de um jeito, explorando nuances de contradição”. Quais são essas nuances e onde elas se contradizem, não é possível dizer ou descobrir, assim como esses elementos dialogam em cena. Adjetivos como “dança de exuberante energia”, “sucessão de poemas do um contra o todo”, “ritual oblíquo”, “comédia de valsas” tornam o texto menos legível. Mas, ele ainda fala da e sobre a dança.

Assim como afirma Susan Sontag em *Against Interpretation: And Other Essays*, por vezes a crítica envereda pelo caminho obsessivo da tradução, que nem sempre pode dar certo. “Aplicada à arte, essa tradução significa colher um conjunto de elementos da obra no seu todo e conseqüentemente se torna sinônima de tradução”. (SONTAG, 2001, p. 92)

A crítica de OESP tem uma tônica diferente. O texto deixa de falar de seu tema principal: a dança, para criar uma contestação política e separa a crítica da criação.

Talvez valha a pena começar pelo “by” estampado na capa do programa preparado pelo Balé da Cidade de São Paulo para comemorar a aquisição de três coreografias de Ohad Naharin. Agora Queens, Black Milk e Perpetum se somam ao Axioma 7, que a companhia dança desde 1996, perfazendo um espetáculo de noite inteira. Sendo o Balé da Cidade de São Paulo, uma companhia oficial, isto é, uma companhia mantida pelo orçamento da Prefeitura, antes mesmo de se avaliar o mérito de cada uma dessas quatro obras, cabe uma discussão de outra natureza, política. O emprego desse “by” aponta para uma questão cultural, que se liga que a declaração de que a lama necessária para Black Milk foi importada do Mar Morto. Fica difícil não desviar os olhos da vergonha. Valor simbólico à parte, mas importar lama incomoda ainda mais que o “by”, ambos expõem uma subserviência constrangedora, mas a lama se traduz em um mau uso de recursos públicos. O que teria levado à direção do Balé da Cidade a optar por investir tão pesadamente em Naharin, comprando mais três coreografias suas? O desejo de se tornar um produto extremamente competitivo por possuir uma soirée Naharin, afinal um coreógrafo de prestígio? Do ponto de vista custo/benefício seria isso o mais indicado para participar dos seus 35 anos? (KATZ, OESP)

Ascher disse anteriormente que a crítica não precisa ser polêmica a todo o momento, e que “atacar é a maneira mais fácil e barata de chamar sobre si a atenção - qualquer principiante pode fazê-lo”. Maciel afirma que cabe à crítica potencializar as linhas de força do texto, flagrar seus pontos de tensão e irradiação, iluminar suas zonas de sombra, buscar os sentidos explícitos e imprevistos que o

constituem. Elegância, erudição, rigor, criatividade e responsabilidade ética são atributos importantes a toda crítica que se preze.

O único trecho destinado à análise das coreografias publicado pelo OESP, é:

Quanto ao programa propriamente dito carrega os altos e baixos que distinguem as obras de Naharin, que parecem sempre querer “mostrar algum movimento diferente”. Há pouca sofisticação sintática e muito investimento em prolixidades semânticas. Perpetuum, toda via, fica fora disso. Afinal, uma vez ou outra, todos nos equivocamos ou erramos feio, seja Naharin ou não.

A citação parece ser de um “controlador de qualidade”, termo usado pelo crítico Marcelo Coelho em referência ao crítico que apresenta seu gosto pessoal como ponto de partida (e de chegada) para analisar uma obra.

Se Denby, que parece até ser antigo e estar longe dos pensadores contemporâneos, partia do princípio de que a crítica deveria dizer em palavras o que o bailarino realizou com o corpo no palco e como foi esta performance, como ela foi interpretada e até mesmo como foi capaz de se comunicar com o público, cabe aqui uma paráfrase a Baudelaire: para que serve esta crítica?

Para evidenciar uma denúncia ou para apontar qual a função da coreografia e como ela se desenvolve em cena? De fato, o texto não deixa de ser crítico e, como afirma Bento Prado Júnior em *A Sereia Desmistificada*, a crítica é uma denúncia, porém, mascara qualquer relação com a movimentação e seu entendimento como obra. Qual o lugar da dança?

Ainda em 2003 e antes da publicação das críticas que enfocam os antagonismos de Naharin, a FSP publicou *Balé da Cidade reforça a multiplicidade de sentidos*. Assinada por Inês Bogéa, o texto traz à tona sua visão sob dois trabalhos, *Desatino do Norte*, *Desatino do Sul*, de Jorge Garcia – bailarino do BCSP – e *Zona Mina-da*, do italiano Mauro Bigonzeti – diretor do Ardeballetto. A crítica faz

jus aos apontamentos da filósofa Susan Sontag, que como defensora da crítica descritiva respeita a diversidade e não interfere na realidade da obra.

Influências de outros coreógrafos às vezes emprestam vigor à dança, mas em outros pontos parecem dispensáveis; no limite, tornam-se gratuitas, como na cena das laranjas (inspirada em Pina Bausch). É na busca de uma linguagem própria que Garcia reinventa de verdade o palco, com novas maneiras de ocupação. Numa grande tela ao fundo são projetadas cenas humanas, traços abstratos e "fantasmas" dos corpos que dançam. Ecoam a música, do DJ Dolores e da Orchestra Santa Massa, que mixa elementos sonoros variados, em tensão com a cena. Talvez a variedade de materiais explique certa tendência a alongar o tempo de duração da obra, que corre o risco de se tornar repetitiva e vai perdendo sutilezas da construção. Mas não há dúvida de que em "Desatino..." Garcia e o Balé da Cidade dão um passo adiante nas suas trajetórias. (BOGÉA, FSP)

3.4 A crítica dentro da crítica

A produção do Balé da Cidade de São Paulo em 2004 se resume à *Liqueurs de Chair (Licores da Carne)*, trabalho do francês Angelin Preljocaj, que dirige sua própria companhia - o Ballet Preljocaj - desde 1984 e já coreografou para o Ballet da Ópera Nacional de Paris, New York City Ballet, Ballet da Ópera de Lyon, London Contemporary Dance, Ballet de Munique, Ballet Gulbenkian, entre outros.

Liqueurs de Chair foi a tônica da primeira crítica publicada pela FSP em 2004, ano em que o jornal veiculou três textos sobre o BCSP e o OESP não publicou nenhuma crítica a respeito da companhia.

Em *Preljocaj tematiza o erótico e o transcendental*, de 18 de abril, Inês Bogéa transita de forma clara e apurada por conceitos que permitem ao leitor referências críticas do espetáculo analisado. Os movimentos são vistos como “gestos que cortam o espaço, ora com precisão angulosa, ora com suavidade”; é

possível saber quantos bailarinos se está em cena e em que contexto coreográfico se inserem, - “Nove bailarinos e um músico dançam cercados por paredes blindadas”. A iluminação “difusa”, a movimentação na qual “o pé dos homens vira o chão das moças” e a música “em parte ao vivo” compõe uma crítica com ritmo próprio, mesmo com os “pequenos desencontros” do elenco.

O exemplo se apóia no argumento de McFee em *Understanding Dance*:

O que tem que ser enfatizado é que a crítica precisa da ação descritiva apoiada em um contexto dependente para ser capaz de traduzir o que o movimento faz no corpo. Assim é possível diferenciar a dança da ginástica, porque ela vem à cena com certo significado, que os diferencia pela técnica. É preciso entender e saber que o movimento pode e deve ser explicado. O contexto determina ação do movimento. E o particular se torna plural. (McFEE, 1992, p.58)

A crítica de 18 de abril é capaz de ir além do trabalho desenvolvido pelo BCSP para traduzir em palavras a apresentação da companhia de Preljocaj, na semana anterior, em São Paulo, com *Near Life Experience*. Segundo Inês Bogéa, “uma obra que representa uma grande virada no trabalho do coreógrafo”.

O mesmo contexto pode ser encontrado em *Com o Balé da Cidade, a bossa nova se transforma em outra bossa*, de 27 de julho. O leitor consegue visualizar a cena inicial da coreografia, embora as ironias não tenham cor:

"Eu quis amar, mas tive medo. Eu quis salvar meu coração." Dançando invisivelmente no espaço do teatro, os versos de "Água de Beber" (Tom Jobim/Vinicius de Moraes) abrem sozinhos a nova coreografia de Henrique Rodovalho para o Balé da Cidade, inspirada na (e intitulada) "Bossa". Já definem as alegrias e tristezas que estão pela frente, e abrem "todas as portas" para as ironias azuis desse balé, que estreou anteontem no Municipal, num programa que inclui boas remontagens de "Lac", "Adagietto" e "Máscaras do Tempo". Movimentos tortuosos, assimétricos, alternando momentos de serenidade com outros cheios de acentos, quando um corpo passa pelo outro quase sem se tocar. Fica no ar o risco de uma revelação que não se dá. Quase uma alegoria sentimental da bossa nova como projeto brasileiro, um ideal interrompido de civilidade.

Interessante apontar um trecho em que Inês Bogéa evoca um crítico sem nome, talvez imaginário, para apontar um problema coreográfico na montagem de “Bossa”.

Um crítico mais duro dirá que o sentido maior do conjunto escapa à peça: a dramaturgia tem suas fraquezas, especialmente nas tiradas visuais e sonoras. A bossa nova é uma outra bossa, mas sempre corre o perigo de se diminuir em acrílico, o que é parte da ironia de Rodovalho, decerto, mas talvez nem sempre vença seu próprio humor”. (BOGÉA, FSP)

Tanto em *Liqueurs de Chair* e *Bossa*, o conceito emitido pela crítica da FSP foi o de Bom. Vale dizer aqui que a FSP se utiliza dos conceitos – Excelente, Ótimo, Bom, Regular e Ruim – ao final de seus textos críticos. Antes, essa valoração era feita por meio de estrelas.

Tal conceito não aparece na crítica *Balé da Cidade de SP marca seu espaço internacional*, publicada pela FSP em 10 de maio de 2004. No lugar das datas do espetáculo e dos conceitos, uma nova informação. “Inês Bogéa viajou a convite do Balé da Cidade”. Isso porque o texto faz referência às apresentações da companhia no Movimentos Internationales TanzFestival, que aconteceu em Wolfsburg, na Alemanha.

Na apresentação, um misto de trabalhos antigos, *Máscaras do Tempo*, do iraniano Gagik Ismailian; *Adagietto*, do argentino Oscar Araiz; *Z*, da senegalesa Germaine Acogny; e *Lac*, único trabalho assinado por um brasileiro e ex-bailarino da companhia, Sandro Borelli, que o BCSP levou para sua apresentação no exterior.

Sobre *Adagietto*, coreografia de 1990 e originalmente criada em 1971 para o Ballet Del Teatro San Martin, a FSP ainda não tinha publicado nada. O texto aponta que sob a *Quinta Sinfonia*, de Mahler, Luciana Porta e Milton Kennedy foram capazes de revelar a dança neoclássica e linhas de corpo alongadas. Sobre os movimentos de *Z*, a crítica é tachativa “movimentos ondulatórios de tronco e da

bacia não vão muito além de sedução para turista; e os chicotes e penitências, ao fundo, não passam de macumba para europeu”.

Sobre *Lac*, coreografia que inaugura a carreira independente de Borelli, Ana Ponzio, em 2001, já tinha deixado clara a excelência técnica de Gustavo Lopes e Andréa Tomioka, que procuraram subverter o romantismo da obra histórica à qual faz alusão e mostrar o acasalamento de um homem e de uma mulher movidos puramente pelo instinto. A crítica analisou o trabalho da seguinte forma:

Já "Lac", um duo com música de Tchaikovski (o "Adágio" do segundo ato do "Lago dos Cisnes"), nos leva para o campo da irreverência, da inventividade e do humor. Em cena, o encontro de duas criaturas para o acasalamento, até que no final o macho é morto. No início, Andréa Tomioka está sozinha, com a luz como parceiro, desvendando sombras e nuances. Até que entra Gustavo Lopes. Dos corpos quase nus (calcinha e cueca), com venda (ou bico) na boca, Sandro Borelli retira então movimentos e sensações que nos dirigem ao centro das coisas: prazeres e desprazeres, fisicalidade e emoção, intensificadas na lente de cada momento. Os gestos são por vezes sinuosos e malemolentes, por outras cortados e acentuados, um corpo passa pelo outro e deixa no espaço o rastro da sua existência. Se cada acento causa uma ruptura com a linguagem tradicional dessa dança tão conhecida, a variedade das reinvenções ficará também para sempre na memória desse novo movimento dos cisnes.

Somente duas críticas de dança sobre o BCSP foram publicadas em 2005, sendo uma pela FSP e outra pelo OESP. Apesar de apresentarem tamanhos de texto semelhantes – 619 palavras no OESP contra 541 na FSP – as críticas não abordam o mesmo programa. A FSP antecipa-se em *Balé da Cidade encanta no início, mas cai no lugar-comum*, em 26 de julho com a nova produção da companhia, a coreografia *A Linha Curva*, do israelense Itzik Galili, que três meses depois é mencionada no OESP, em *Balé da Cidade aposta e ganha – três vezes*, em 4 de outubro.

Em ambos os textos se percebe, desta vez, um encontro. Inês Bogéa dedica poucas linhas à coreografia e aponta que na soma das partes o programa

daquela noite se ressentiu de um imprevisto de contraste, pois nas duas primeiras peças apresentadas naquela noite – *Frágil*, também de Galili, e *Dualidade@br*, de Ismailian – o amor é visto de forma intensa e por muitos ângulos, e em *A Linha Curva*, “todas as diagonais, linhas, vértices e furações não parecem suficientes para sair do lugar-comum, numa curva que, afinal, só faz ratificar os nossos labirintos”.

(BOGÉA, FSP)

No OESP, a crítica Helena Katz também revela este incômodo.

(...) torna-se ainda mais evidente que há algo de muito urgente a ser aprendido com o equívoco perpetrado por Itzik Galili em julho com a mesma companhia. Em *A Linha Curva*, uma co-produção do Teatro Municipal com o Festival de Dança da Holanda, parece que temos um grupo que aceita se travestir dos clichês que os colonizadores elegem como nosso passaporte, assim pleiteando um visto de entrada sem data para a viagem de volta.

Mesmo com esses ecos, diríamos que o leitor não consegue perceber como é a coreografia e como ela se insere dentro de um contexto. “O que é que há a fazer?”, questiona o escritor Antônio Pinto Ribeiro em seu *Corpo a Corpo – Possibilidades e limites da crítica*. Ribeiro aponta que a urgência da contemporaneidade advém da tarefa da crítica que “agora” é a de educar o público e torná-lo capaz de apreciar a dança.

“Dito de outro modo à função do crítico desta crítica é, pelo seu lado fazer compreender, ou seja, explicar a atividade de um sujeito X a um público Y, que tudo ignora sobre essa atividade, fazer apreciar a Y o comportamento de X. Em suma, deve-se revelar ao público a lógica da situação”. (RIBEIRO, 1997, p. 125)

O autor acredita que a falta de certos critérios aos textos críticos advém de uma falsa escolha de abordagem, dos erros de avaliação, ou mesmo do excesso de interpretação. Para ele é preciso que o crítico tenha em mente que o seu leitor não assistiu às coreografias ou ao espetáculo e “o que é mais limitativo nessas críticas

(...) é que a ausência de uma metodologia de análise formal e a reclamação de uma terminologia própria, sem a qual qualquer discurso é vago demais para ser produtivo”. (RIBEIRO, 1997, p. 125)

Quando podemos determinar o porquê da seqüência de um movimento em relação ao outro, encontramos um campo informativo sobre a própria dança, que esclarece a seleção e a combinação destes movimentos impostas pelo coreógrafo. Talvez seja possível caracterizar esta reflexão como uma operação de sintaxe, pois ela oferece à dança uma coesão interna, que poderá complementar as ressonâncias que vêm da representação que do mundo que o coreógrafo quis imprimir no movimento.

3.5 Onde está o norte?

Para Randy Martin, em *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, “existem muitos modos, maneiras, jeitos e fins de se escrever sobre dança, porém, o principal requisito é ter consciência crítica e saber que os movimentos são capazes de ir além de seus próprios diagnósticos”. Para ele, escrever sobre dança exige rapidez e deve permitir que o crítico seja capaz de promover uma ruptura na obra em questão e, sobretudo, falar como ela é, caso contrário não está se fazendo crítica.

No ano de 2006, duas críticas sobre “Constanze”, coreografia de Mário Nascimento que celebra os 250 anos do nascimento de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), foram publicadas. A *Folha de S. Paulo* se antecipa mais uma vez na cobertura crítica e publica *Nascimento cria trama de gestos em Constanze*, no dia 5

de abril, e *O Estado de S. Paulo* publica *Constanze merece ser celebrada* dois dias depois, mas novamente elas não encontram um ponto de ressonância.

Inês Bogéa (FSP) se apóia no esclarecimento musical para fundamentar seu texto e a partir dele passa a descrever a movimentação, como no trecho:

"Constanze" tem uma introdução coreográfica e musical, uma livre adaptação, em registro grandiloqüente e sentimental, do "Lacrimosa", um dos movimentos do "Réquiem" de Mozart, feita por Fábio Cardia. Em seguida, vem a "Sinfonia nº 41 (Júpiter)" inteira. O coreógrafo se vale do contraponto mozartiano e cria uma trama de gestos e intensidades nos corpos femininos que ocupam a cena (...) Os contrastes de dinâmica do início, por exemplo, são marcados por grupos que respondem à composição musical. E os contrapontos em expansão no segundo grupo ganham reverberação nos corpos e nos acentos de cada dançarina.

Helena Katz pelo OESP também opta pelo mesmo procedimento, porém com um argumento diferente:

Começamos pela relação música-dança. Tocar para uma companhia de dança/dançar com orquestra ao vivo pede por um expertise bem mais complexo do que simplesmente reunir dois corpos estáveis no mesmo espaço, para que cada um realize o que sabe fazer sem o outro. Será louvável, caso não se configure como um arroubo administrativo, e sim como um projeto de gestão.

E enquanto Inês aponta alguns aspectos como a "moldura é problemática, pois não acrescenta muito à peça", a luz que é simples e "não chega a construir sentidos próprios", os figurinos que "desfavorecem os corpos das dançarinas" e o todo da coreografia que se resume a um estranhamento entre vontade e ordem, entre a força da personalidade e a resistência das coisas dramatizando no trabalho de cada intérprete, a crítica de dança de OESP não encontra quaisquer problemas.

Quanto à Constanze, representa um avanço e tanto na trajetória do Balé da Cidade. Em primeiro lugar, por ser a primeira das duas coreografias que Mário Nascimento está criando nesse semestre para a companhia (a próxima, *Onde Está o Norte?*, estréia em junho). Essa nova proposta da direção merece ser celebrada, pois o fato de um mesmo coreógrafo poder permanecer tantos meses ensaiando com o elenco rompe com o mecanismo nefasto da

coreografia-delivery que vinha se transformando em hábito (aquele onde o coreógrafo estrangeiro chega, fica uns poucos dias, monta a sua obra, e volta depois, na época da estréia, para limpar a obra). (...) Em Constanze, cada uma das 13 bailarinas, a seu modo, zela para que sua movimentação não continue servindo a velhos hábitos. Já se nota, na dança que estão mostrando, a presença de um certo frescor no modo de articular e desarticular. O movimento escorre, tropeça, soluça, desvia, desloca, volta pro eixo e o abandona. O corpo desenha esquinas e curvas, praças e becos.

Inês Bogéa não publicou pela FSP mais nenhuma crítica ao longo do ano de 2006 que tivesse como objeto o Balé da Cidade de São Paulo. A esperada coreografia, já anunciada na crítica do mês de abril pelo OESP, *Onde Está o Norte?*, também de Nascimento e outro trabalho *R.G*, de Jorge Garcia, só foram o “norte” em OESP.

Os “bons traços” de *Constanze*, parecem se refletir em *Onde Está o Norte?*, na visão de Helena Katz. Para ela “é como se Mário Nascimento tivesse escrito um ensaio maduro, onde apresenta argumentos consistentes – um tipo de texto ao qual só se chega depois de vários outros, em muitos anos de percurso”.

Vale dizer que esses anos de fato existem. Mário Nascimento iniciou seus estudos em 1978, com alguns dos mais proeminentes nomes da dança - Lenie Dale, Tony Abbot, Fred Benjamin, Redhá Bentefour - e entre 1995 e 1996 foi assistente de direção e coreógrafo do Cisne Negro Cia. de Dança, em que compôs duas obras, *Sete por 7* e *Maracatu de Chico Rei*. Foi professor convidado pelo centro coreográfico da comunidade franco-belga para ministrar aulas na Cia. Charleroi Dance de Bruxelas, e entre seus prêmios recebeu o APCA, em 1999, pelos trabalhos *Arerê* (qualidade artística) e *Escapada* (melhor coreógrafo). Atualmente exerce o cargo de professor adjunto do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado; é professor da Cia. de dança de Minas Gerais, Grupo Camaleão e Cia. Meia Ponta e professor convidado do Balé da Cidade de São Paulo e Cia. de Dança Caxias do Sul.

Recorrendo novamente a Sontag: “é preciso notar no texto a importância da obra dentro do seu próprio contexto e por ela ser capaz de entender e enxergar como os movimentos foram executados. A crítica deve revelar a obra” (SONTAG, 2001, p. 129). A maneira que a crítica de OESP opta por revelar sua apreciação pela coreografia pode ser conhecida e talvez entendida no trecho:

É visível que os 29 bailarinos da Cia. 1 começaram a conquistar outro entendimento sobre o que seja virtuosismo e competência em dança. O tipo de material trazido parece ter desmontado um pouco a tendência à pasteurização que grassava, e o saldo é entusiasmante. O fato de não haver soterrado as singularidades debaixo de um mesmo polimento, fazendo arejar o que habitualmente se entende como limpeza da coreografia, abriu um novo terreno. Evidentemente, esse tipo de proposta leva tempo para se naturalizar nos corpos de todos, mas o saldo atual já é promissor.

E parece que o deslize dos figurinos criados por Nascimento em parceria com a equipe do BCSP apontado por Inês Bogéa, em *Constanze*, é encontrado por Helena Katz em *Onde Está o Norte?* “Tivessem os figurinos conseguido evitar pequenos deslizamentos de um ou outro modelito, e teriam podido colaborar mais ainda na construção dessa multidão”.

A última coreografia de 2006 foi *R.G.*, e na crítica *R.G tem a força de um manifesto que leva à reflexão* não se sabe onde está o norte da movimentação coreográfica. O único momento em que se tem uma descrição maior da dança em cena é no trecho:

Jorge Garcia parece haver optado por escancarar o que se passava: colocou bailarinos funcionando a partir de informações vindas não prioritariamente da música, mas sim dos músicos (seus gestos, seus instrumentos). Estão todos em cena, músicos e bailarinos, vizinhos no mesmo espaço, mas sem aprofundar que tipo de coabitação seria desejável - o que permite a hipótese de que seria justamente essa a intenção, a de expor a artificialidade do tipo de demanda que os reuniu. Parece faltar ar (espaço?) para que a instigante gestualidade que Jorge Garcia vem construindo pudesse anunciar com mais clareza a desglamourização dos fetiches que parece tê-lo movido nessa experiência. Com ela, dialoga com o entendimento de dança que Mário Nascimento trouxe para a companhia.

Sobre *Perpetuum*, trabalho que Ohad Naharin, que também fazia parte do programa da noite, nada se sabe sobre a luz, movimentação, figurino, temática ou função. Sabe-se que é “uma criação antiga (janeiro de 1992) de Ohad Naharin para o Lê Ballet du Grand Théâtre de Genève que foi comprada pela companhia em 2003”. Nota-se aí outro coreógrafo estrangeiro trabalhando com os intérpretes do BCSP.

Sabe-se que a coreografia “tem nove cenas pontuadas de um gramofone velho” e “que o trabalho serve com um exemplo do tipo de dança do qual *R.G* justamente parece querer se livrar: uma dança feita dos clichês que consolidam o entendimento mais difundido do que seja assistir a bons bailarinos dançando”.

Na visão de McFee a crítica precisa apresentar julgamentos necessários e não arbitrários para se legitimar. “Por isso insisto que a crítica deve ser como a notícia. Ela deve informar e não criar outro mundo imaginário. Suas partes devem ser formadas de argumentos e objeções para sim indicar um caminho certo”. (1992, p.146). Parafraseando Nascimento, talvez as críticas devessem se prender mais a certos critérios para poder apontar o norte (ou o sul) de cada trabalho. Assim, o espaço da crítica se torna cada vez mais um espaço de argumentação, porque a validade dos seus argumentos é temporal e passível de ser alterada conforme vão ou não falindo as provas que sustentam as primeiras decisões.

3.6 Coreografia de críticos e editores

Escrever não é significar o corpo. As tentativas de escrita serão sempre tentativas de duplicação do processo como o corpo diz sem se significar. Toda a

possibilidade da escrita da crítica é, portanto, sobre o que fica como rasto do espaço e no tempo, ou seja, no que fica visível da fisicalidade e da corporeidade, porque o corpo continuará fechado a um código transparente, a uma tradução para uma linguagem verbal. Ao relatar um acontecimento, o discurso crítico introduz no mundo algo que não existia, fazendo com que este relato entre num sistema primeiramente simbólico e depois comercial.

O espaço para a crítica de dança no jornalismo impresso é uma grande discussão, tanto de críticos, quanto de editores. Questiona-se muito o movimento de outras artes, sobretudo, o cinema e a literatura, que em alguns jornais chegam a ter cadernos ou páginas inteiras destinadas ao assunto e têm críticos específicos para o fim. E na dança? Quem são essas pessoas e qual a importância da crítica de dança nos jornais analisados?

Inês Bogéa, é bailarina pela Royal Academy of Dancing, foi bailarina do Grupo Corpo, de Belo Horizonte por 12 anos e é formada em filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente conclui seu doutorado em artes cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Helena Katz, crítica de OESP, também fez filosofia e é doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Sua trajetória como crítica é bem maior, atua no ramo desde 1977 e já passou pelos jornais *Folha de S.Paulo* e *Jornal da Tarde*.²

O percurso de Inês na *FSP* começou quando ela ainda era bailarina do Grupo Corpo em 2001 e só fazia textos críticos sobre companhias internacionais. Assim que saiu da companhia recebeu o convite do editor da *Ilustrada* da época,

² As críticas da *FSP* e *OESP* foram entrevistadas pessoalmente no dia 29 de junho de 2007 e os editores dos jornais *FSP* e *OESP* foram procurados três vezes, tanto por telefone e e-mail, porém não responderam às solicitações da pesquisa. O contato com o crítico do *Jornal do Brasil* e a crítica do jornal *O Globo* foram feitos pessoalmente no 25º Festival de Dança de Joinville, e as respostas foram formalizadas via e-mail.

Wilson de Sá, para ser colaboradora do jornal; cargo que Katz também ocupa no OESP, embora já tenha sido contratada como fixa.

A relação entre crítico e editor é interessante. Helena apresenta suas sugestões e o editor Dib Carneiro, do Caderno 2, também solicita alguns espetáculos. Na FSP, Inês envia semanalmente ao editor Marcos Augusto Gonçalves - que chefiou o suplemento dominical *Folhetim* quando foi editor do caderno Ilustrada (1984-1987) - uma lista de espetáculos de dança que estão em cartaz no país e se ele achar que algum espetáculo é interessante solicita a crítica. Ela explica que se o balé não está mais em cartaz, a crítica é automaticamente descartada, e que para analisar companhias internacionais que vêm se apresentar em São Paulo é obrigada a ir para outras cidades, como o Rio de Janeiro, para assistir às estréias.

Quanto ao espaço, os jornais adotam políticas editoriais diferentes, segundo as críticas. Na FSP os textos já chegaram a medir 40 centímetros - o que equivale 3.200 toques em um texto de Word - mas hoje diminuíram. Inês só fica sabendo do espaço que será destinado ao seu texto na véspera de enviá-lo à redação. A crítica chama atenção para o espaço que a dança tem na FSP e acredita que ele ainda não seja o que a arte mereça. Ela sugere a inserção de críticas e análises de livros de dança em cadernos literários e a participação de novos críticos, que imprimam à dança novas formas de olhar no mesmo veículo.

No OESP, a política preza mais pela liberdade de expressão e reflexão crítica, o que parece combinar com tamanho dos textos, que podem chegar até 60 centímetros dependendo da montagem e relevância. Helena diz que pode escrever o quanto for necessário e que em 30 anos suas críticas nunca sofreram cortes consideráveis. Segundo ela, o OESP não fica preso ao espetáculo que permanece em cartaz, e o jornal acredita na crítica como um instrumento de reflexão.

A frequência de publicações é irregular nos dois veículos. Ambas as críticas apontam que chegaram a publicar uma crítica por semana e até ficar meses sem escrever alguma coisa. Elas são as únicas responsáveis por assinar textos críticos nestes veículos. Outros repórteres escrevem matérias sobre dança.

Sobre os critérios de análise, elas têm opiniões diferentes: Helena, que nunca quis ser bailarina e sim cantora lírica, acredita que sua função como crítica é a de entender a pergunta que o trabalho lhe faz e estudar qual é essa pergunta para o leitor. Já Inês se apega aos critérios que aqui já foram expostos diversas vezes, como o contexto coreográfico, a descrição das cenas e do movimento, sua inserção, com o que o trabalho é capaz de dialogar, quais os princípios internos da coreografia, os coreógrafos e a interpretação. Para ela, crítica não pode ser opinião e deve ser “quebra”.

Inês e Helena acreditam que se o jornal não é capaz de propiciar a criação de mecanismos para que as críticas tenham um movimento constante em suas páginas, é preciso criar meios alternativos de difusão dessa informação, como a criação de sites, blogs, publicação de artigos e livros.

No Rio de Janeiro, que também apresenta uma produção de críticas considerável, o panorama não é muito diferente do que se tem em São Paulo. Silvia Soter, crítica de *O Globo*, graduada em artes pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e em dança pela Universidade de Paris 8 com mestrado em teatro pela Universidade do Rio de Janeiro, já foi bailarina e assina como crítica desde 1999. Seu vínculo com o jornal é o de colaboradora.

O crítico do *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, Roberto Pereira também é contratado como colaborador. Ex-bailarino clássico é bacharel em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, mestre em filosofia pela Universidade de Viena e doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade

Católica de São Paulo. Assim como Silvia, assina como crítico de dança desde 1999.

No *Jornal do Brasil* tanto o crítico como o editor (Mário Marques) sugerem textos, porém, na maioria das vezes é Pereira quem dá a sugestão. Em caso de não haver espaço para a publicação, as críticas são cortadas ou editadas. Para Pereira a crítica poderia ser mais valorizada tendo mais espaço, “mas a situação atual é melhor do que nada”.

As críticas publicadas em *O Globo* são todas solicitadas pelo editor (Artur Xexéo) e nunca foram descartadas por falta de espaço. Os textos, segundo Silvia, uma análise do espetáculo assistido traduzida de forma clara para o público leigo e, sobretudo, respeitosa, têm média de 3.500 toques e são publicados com foto, porém não há regularidade.

Houve um ano em que ela escreveu apenas seis textos e em outros uma crítica por mês. Para Silvia, a visão editorial de *O Globo* perante as críticas é que ela é apenas uma prestação de serviço ao leitor e, assim como na FSP, só deve ser feita quando puder ser publicada durante a temporada. Em sua visão, as companhias estrangeiras têm uma maior valorização de espaço se comparadas com grupos brasileiros menos conhecidos. Uma realidade que não condiz com a qualidade da dança brasileira.

Mesmo com todos esses problemas aqui apontados, é de se reconhecer que são essas as vozes responsáveis por registrar parte da história da dança dos palcos. É do ato de assistir aos espetáculos e registrá-los na memória de seu corpo, que irão nascer os textos dos críticos.

Em cada corpo uma sensação, diferentes critérios e formas de olhar, que também podem ser chamadas de *afterimages*. A crítica americana Arlene Croce, grande colaboradora da revista *The New Yorker*, do jornal americano *The New York*

Times, definiu no prefácio de *Afterimages* que a expressão é “a impressão retida pela retina dos olhos, ou por qualquer outro órgão do sentido, de uma vívida sensação, após uma causa externa ter sido removida”. Ela diz que uma *afterimage* é o que nos é deixado quando uma performance chega ao fim, que a dança não deixa nada mais atrás – nem gravação, nem texto – e então a *afterimage* transforma-se na matéria da crítica de dança. O crítico de dança tenta treinar a memória como os outros órgãos dos sentidos; ele tenta fazer a *afterimage*, que aparece em sua escrita casar com a performance. Mas freqüentemente não se casa porque os sentidos estão assimilando impressões e não gravando fatos. “Quando um crítico revisita o teatro, ele sabe que as coisas provavelmente parecerão diferentes, na forma e na seqüência, do modo como pareceram antes. Isso acontece sempre e sempre.” (CROCE, 1977).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, vimos que a crítica é um tema controverso, são muitas as suas acepções e muitas as figuras que representam o ofício.

Vimos também que foi na década de 1970 que a crítica de dança se firmou no Brasil, sob os auspícios de Acácio Vallin, que escreveu de 1976 a 1985 para o jornal *O Estado de S. Paulo*. Nesse mesmo momento, Helena Katz já escrevia para o *Jornal da Tarde*, e nos anos de 1980 passou a assinar textos para a *Folha de S. Paulo*.

Infelizmente, desde os anos de 1970, as coisas não avançaram muito deste patamar inicial. A periodicidade das críticas de dança nos jornais, tendo como objeto a *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo* - veículos analisados nesta dissertação - nunca pareceu existir. A dança parece não encontrar um lugar de destino nas páginas desses matutinos, como se pôde constatar no corpo deste trabalho - tendo em vista que durante os anos de 2003 e 2004, o jornal *O Estado de S. Paulo*, por exemplo, não publicou nenhuma crítica sobre o Balé da Cidade de São Paulo - diferente de outros segmentos artísticos, como as artes plásticas, a música e a literatura.

Também não é possível denunciar e reconhecer toda a abrangência da dança pela cobertura crítica dos jornais analisados. As publicações não são capazes de discutir a própria crítica e, muitas vezes, a crítica de dança não fala de e, sobretudo, da dança.

Mesmo que se atribua esta lacuna aos editores de cultura, que por alguns momentos não cedem espaço às críticas de dança, muitas vezes por um espetáculo já ter saído de cartaz ou mesmo por relevar outros assuntos como mais importantes,

a problemática também se instaura no conteúdo do texto publicado, que por vezes não fala de e da dança.

Talvez seja importante pontuar aqui que um crítico de dança deva no mínimo dominar toda a história da dança, para assim poder fazer idas e vindas históricas e conceituais. Conhecer sobre o que se fala – e se possível experimentar o movimento - é a mais óbvia e lógica das recomendações. Depois da teoria que absorve o corpo, é preciso treinar o olhar.

O crítico deve ver de tudo, e esse tudo, vai além da própria dança. Engloba as artes cênicas - pois como assistir aos espetáculos de dança-teatro da coreógrafa Pina Baush sem entender sua linha de pesquisa -; as artes plásticas - cenários assinados por grandes artistas que fazem relação direta com o movimento - ; a moda - e que diga Mallarmé com suas críticas aos figurinos de balé moderno -; a música, diálogo essencial entre movimento e partitura; a literatura – o próprio tema e contexto coreográfico.

É preciso falar de dentro da dança. É preciso conhecimento de causa.

Em 1699, muito antes de Gautier começar a escrever sobre dança e se começar a pensar o que e como deveria ser a crítica de dança, o coreógrafo e bailarino francês Raoul-Auger Feuillet (1660-1710) criou a palavra “coreografia”. Para ele, coreografar era a arte de escrever por meio de figuras em movimento, tomadas como se fossem caracteres. Com o tempo, o termo passou a ser compreendido como uma composição, uma transformação das organizações motrizes latentes de tempo e espaço contidas nelas mesmas e do jogo de troca entre esta polifonia interior e os objetos espaço-temporais dados. Foi assim que a coreografia passou a ser *lida* como uma partitura móvel e íntima, cujos influxos internos passariam a pertencer a nosso imaginário espacial, moldando as relações que temos com os objetivos externos.

Arriscamos, então, concluir dizendo que se é verdade que a coreografia é a arte de escrever a dança por meio de figuras-caracteres em movimento, como formulou lindamente em 1699 o coreógrafo e bailarino francês Raoul-Auger Feuillet (1660-1710), a crítica de dança é talvez a arte de escrever as figuras em movimento por meio de caracteres estáticos. E que a palavra escrita, assim como o tempo e o movimento executado, é irreversível, daí sua importância.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Prismas*. São Paulo: Ática, 2001.
- BARTHES, Roland. *Essais Critiques*. France: Éditions du Seuil, 1954.
- BANES, Sally. *Writing in the Age of Postmodernism Art*. Middletown: Wesleyan University Press, 1992.
- _____. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Middletown: Houghton Mifflin Company, 1979.
- _____. *On Your Fingertips: Writing Dance Criticism*. Hannover: Wesleyan University Press, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Paz e Terra, 1997.
- BENVEGNU, Marcela. *Um marco na história da dança paulista*. In: *Na Dança*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- BERGER, Arthur Asa. *Cultural Criticism*. London: Sage Publications, 1933
- BOGÉA, Inês (org.). *Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____; LUISI, Emídio (foto). *Kazuo Ohno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- CAMINADA, Eliana. *História da Dança*. São Paulo: Editora Sprint, 1999.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.
- COURI, Norma. *Dançar São Paulo*. In: *Balé da Cidade de São Paulo – 35 anos*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 2003.
- CROCE, Arlene. *Afterimages*. New York: Alfred A. Knopf, 1977.
- _____. “American Movie Critics: An Anthology From the Silents Until Now”. New York: Penguin Books., 2006.
- DIAS, Lineu. *Corpo de Baile Municipal – Pesquisa 2*. São Paulo: Departamento de Informação do Centro Cultural São Paulo, 1980.
- GREINER, Christine. *Dança Brasileira: A geografia, o ensino e os corpos*. In: *Mercosul Cultural – Encontros com a Crítica*. São Paulo: Editora da Prefeitura do Município de São Paulo, 1996.
- LIONELLO, Venturi. *História da Crítica de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1970.

- JUNIOR, Bento Prado. *A Sereia Desmistificada*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- Maciel Maria Esther. *Crítica Acadêmica x Crítica Jornalística: Afinidades e Dissonâncias*. Suplemento Pensar, Belo Horizonte: Estado de Minas, 2005.
- MARTIN, John. *Dance as a Means of Communication*. In: *What is Dance?*. New York: Oxford University Press, 1983.
- MARTIN, Randy. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. England: Duke University Press, 1998.
- MARTINS, Maria Helena (org). *Rumos da Crítica*. São Paulo: Editora Senac: Itaú Cultural, 2000.
- MCFEE, Graham. *Understanding Dance*. New York: Routledge, 1992.
- MICHEL, Marcelle; GINOT, Isabelle. *La Danse au XX Siècle*. Bordas: Évreux, 1995.
- NAVAS, Cássia. *Imagens da dança em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1987.
- NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Em branco e preto – Artes brasileiras na Folha*. São Paulo: PubliFolha, 2005.
- _____. *Notas musicais – Do Barroco ao Jazz*. São Paulo: PubliFolha, 2003.
- PAVLOVA, Adriana; PEREIRA, Roberto. *Coreografia de uma década*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto, 2003.
- PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos – Os críticos do Grupo Clima em São Paulo – 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PUTERMAN, Paulo. *Indústria Cultural: A Agonia de um Conceito*, São Paulo: Perspectiva, 1994.
- REES, Cees J. Van. *How a Literary Work Becomes a Masterpiece: on the Threefold Selection Practised by Literary Criticism*. England: Purdue University Press, 1999.
- RIBEIRO, Antonio Pinto. *Corpo a Corpo – Possibilidades e Limites da Crítica*. Lisboa: Editora Cosmos, 1997.
- SANTAELLA, Lúcia. *Produção de linguagem e ideologia*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996
- _____. *Estética: De Platão a Pierce*. São Paulo: Editora Experimento, 1994.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos Frementes anos 20*. São Paulo: Editora Schwartz, 2003.

SONTAG, Susan. *Questão de Ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras: 2005.

_____. *Against Interpretation: And Other Essays*. Nova York: Picador, 2001.

TYLOR, Edward Burnett. *The Origins of Culture*. England: England Books, 1982.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança*. São Paulo: Imago, 1998.

_____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *Philosophy of the Dance*. In: *What is Dance?*. New York: Oxford University Press, 1983.

WISNIK, José Miguel. *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

JORNAIS

ASCHER, Nelson. *Crítica jornalística deve ser estridente e opinativa*. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 1991.

BOGÉA, Inês. *O Balé da Cidade de São Paulo traz a consciência do tempo*. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 18 de maio de 2002.

_____. *As imagens ainda em busca de si*. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 6 de julho de 2002.

_____. *Balé da Cidade reforça a multiplicidade dos sentidos*. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 8 de abril de 2003.

_____. *Companhia apresenta no Municipal coreografias do Israelense Ohad Nahari*. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 28 de julho de 2003.

_____. *Preljocaj tematiza o erótico e o transcendental*. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 18 de abril de 2004.

_____. *Balé da Cidade de SP marca seu espaço internacional*. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10 de maio de 2004.

_____. *Com o Balé da Cidade, a bossa nova se transforma em outra bossa*. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 27 de julho de 2004.

_____. *Balé da Cidade encanta no início, mas cai no lugar-comum. Folha de S. Paulo.* São Paulo, 26 de julho de 2005.

_____. *Nascimento cria trama de gestos em Constanze. Folha de S. Paulo.* São Paulo, 5 de abril de 2006.

KATZ, Helena. *Balé da Cidade abre espaço para a diversidade. O Estado de S. Paulo.* São Paulo, 24 de março de 2001.

_____. *A incômoda subserviência do Balé da Cidade. O Estado de S. Paulo.* São Paulo, 30 de julho de 2003.

_____. *Balé da Cidade aposta três vezes – e ganha. O Estado de S. Paulo.* São Paulo, 4 de outubro de 2005.

_____. *Constanze merece ser celebrada. O Estado de S. Paulo.* São Paulo, 7 de abril de 2006.

_____. *Onde Está o Norte?. O Estado de S. Paulo.* São Paulo, 28 de julho de 2006.

_____. *R.G tem a força de um manifesto que leva à reflexão. O Estado de S. Paulo.* São Paulo, 15 de setembro de 2006.

PONZIO, Ana Francisca. *Balé da Cidade interpreta brasileiros. Folha de S. Paulo.* São Paulo, 18 de abril de 2001.

_____. *Balé da Cidade lembra Zumbi. Folha de S. Paulo.* São Paulo, 16 de novembro de 2001.

CRÍTICAS PUBLICADAS NOS JORNAIS ANALISADOS:

ANO	DATA	JORNAL	CRÍTICA	TÍTULO
2001	18/04	FSP	Ana Ponzio	<i>Balé da Cidade interpreta brasileiros</i>
2001	24/04	OESP	Helena Katz	<i>Balé da Cidade abre espaço para a diversidade</i>
2001	16/11	FSP	Ana Ponzio	<i>Balé da Cidade lembra Zumbi</i>
2002	18/05	FSP	Inês Bogéa	<i>O Balé da Cidade de São Paulo traz a consciência do tempo</i>
2002	06/07	FSP	Inês Bogéa	<i>As imagens ainda em busca de si</i>
2003	08/04	FSP	Inês Bogéa	<i>Balé da Cidade reforça a multiplicidade dos sentidos</i>
2003	28/07	FSP	Inês Bogéa	<i>Companhia apresenta no Municipal coreografias do Israelense Ohad Naharin</i>
2003	30/07	OESP	Helena Katz	<i>A incômoda subserviência do Balé da Cidade</i>
2004	18/04	FSP	Inês Bogéa	<i>Preljocaj tematiza o erótico e o transcendental</i>
2004	10/05	FSP	Inês Bogéa	<i>Balé da Cidade de SP marca seu espaço internacional</i>
2004	27/07	FSP	Inês Bogéa	<i>Com o Balé da Cidade, a bossa nova se transforma em outra bossa</i>
2005	26/07	FSP	Inês Bogéa	<i>Balé da Cidade encanta no início, mas cai no lugar-comum</i>
2005	04/10	OESP	Helena Katz	<i>Balé da Cidade aposta três vezes – e ganha.</i>
2006	05/04	FSP	Inês Bogéa	<i>Nascimento cria trama de gestos em Constanze</i>
2006	07/04	OESP	Helena Katz	<i>Constanze merece ser celebrada</i>
2006	28/07	OESP	Helena Katz	<i>Onde Está o Norte?</i>
2006	15/09	OESP	Helena Katz	<i>R.G tem a força de um manifesto que leva à reflexão</i>

Total de críticas publicadas: 17

Críticas publicadas pela FSP: 11

Críticas publicadas pelo OESP: 6

2001

FOLHA DE SÃO PAULO
Balé da Cidade interpreta brasileiros
18 de abril de 2001
ANA FRANCISCA PONZIO

Coreógrafos brasileiros que dançam ou já dançaram no Balé da Cidade de São Paulo (BCSP) dão o tom do programa que marca o início da gestão de Mônica Mion como nova diretora artística da companhia. De hoje até domingo, no Teatro Municipal, o elenco paulista interpreta criações de Sandro Borelli e Jorge Garcia, produzidas especialmente para a atual temporada, além de um dueto de Cláudia Palma, "Quase Dois", que pertencia ao repertório anterior.

De Sandro Borelli, o novo programa inclui "Lac", um "pas-de-deux" de oito minutos que, em 1992, inaugurou a carreira independente do coreógrafo, quando ele deixou de ser bailarino do BCSP.

Na atual remontagem, "Lac" conta com a excelência técnica de Gustavo Lopes e Andréa Tomioka. Procurando subverter o romantismo da obra histórica à qual faz alusão _"O Lago dos Cisnes"_, o dueto de Borelli mostra o acasalamento de um homem e de uma mulher, movidos puramente pelo instinto.

No ensaio aberto realizado semana passada, ficou evidente que a coesão de "Lac" ainda não foi alcançada em "Concepção Vesânica", a segunda obra de Borelli incluída no programa. Produto de uma pesquisa sobre a insanidade que ele vem desenvolvendo como bolsista da Fundação Vitae, ainda é um "work in progress", que também se ressentiu do curto período em que foi produzida.

Os ensaios de apenas um mês refletem-se também nas criações de Jorge Garcia que, com mais tempo, poderia igualmente aprimorar suas propostas. Além de

"Interlúdio", um divertimento protagonizado por mulheres ao som de Mozart e Verdi, Garcia confirma seu talento em "Divinéia", dançado por rapazes.

"Eu tinha acabado de ler 'Estação Carandiru', de Drauzio Varella, quando viajei com o Balé da Cidade para a Turquia, no começo deste ano. Naquele estranho país, me chamaram atenção os banhos turcos, nos quais homens dão banhos em homens, sem perder o machismo. Na ocasião, também acabei levando em conta as brincadeiras de lutas marciais entre os bailarinos do elenco. Tudo isso me rendeu idéias para desenvolver 'Divinéia!'."

Segundo o livro de Varella, Divinéia é o pátio onde os presos são revistados na Casa de Detenção de São Paulo. "Meu balé trata de uma prisão imaginária, onde homens convivem e dão asas a relações lúdicas", diz Garcia, que pertence ao elenco do BCSP.

Com uma trilha sonora que reúne músicas da banda Cordel do Fogo Encantado, de Pernambuco, de Finley Quaye, Chico Science e do DJ Dolores, "Divinéia" dá continuidade à carreira de Garcia como coreógrafo que, paralelamente à atuação no BCSP, dirige o grupo Tults _Teatro Coreográfico, em parceria com o bailarino Marcelo Bucoff, do grupo Cisne Negro.

Em sua nova fase, o Balé da Cidade de São Paulo pretende contar com a assessoria artística de Iracity Cardoso, ex-integrante da companhia, que atualmente dirige em Portugal o Ballet Gulbenkian. Há mais de 20 anos trabalhando na Europa, Iracity deverá articular intercâmbios do BCSP com coreógrafos estrangeiros.

ESTADO DE S. PAULO
Balé da Cidade abre espaço para a diversidade
24 de março de 2001
HELENA KATZ

O programa com o qual Mônica Mion inaugurou a sua direção do Balé da Cidade de São Paulo, companhia à qual está ligada há 25 anos, marca um momento importante porque pode ser tomado como um sintoma de uma situação que os anos transformaram em conjuntural. Ao reunir obras de seus bailarinos, como Claudia Palma e Jorge Garcia, ou reconduzir Sandro Borelli como criador ao seu elenco, aponta para uma necessidade, que, felizmente, parece ser também a sua preocupação: abrir espaço para talentos locais florescerem. Nada poderia ser mais auspicioso, quando se tem em mente o compromisso de que um diretor de companhia oficial deve manter com a sua cidade e o seu país. E mais: o programa revela também uma aposta na diversidade, dado fundamental para a saúde de um projeto artístico sem coreógrafo residente ou diretriz estética oficial.

Qualquer criação, mesmo de um profissional já estabelecido, carrega algo de imprevisível. Riscos são necessários, pois sem eles se caminha muito mais lentamente. E quando se persegue a emergência do novo ou a consolidação do recém-emergido, o que importa é jamais perder de vista a prioridade, ou seja, o imperativo de continuar apostando na surpresa, mesmo quando ela falha. Exatamente por isso, não interessa tanto a qualidade individual das quatro peças porque se sobrepõe a isso o fato de terem sido postas em cena.

Claudia Palma e Jorge Garcia vêm demonstrando capacidade para transformar seqüências de idéias em composição de dança. Têm caminhos distintos, o eu é ótimo, para assegurar a pluralidade, e o merecem apoio e suporte. E esse é o ponto central que se apresenta agora para uma nova gestão: formular novas

formas de estímulo a tais profissionais. Abrir espaço sem desenvolver estratégias dedicadas à formação nunca será suficiente.

Claudia Palma, bailarina especial, daquelas que quando surgem em cena carregam luz própria, parece intrigada com os mistérios da dramaturgia do coro que dança. *Quase Dois*, que nasceu e foi incorporado ao repertório oficial na gestão anterior, de Ivonice Satie, mostra um entendimento convencional do uso do espaço cênico, da trilha sonora e da narrativa. Mas há algo lá, na clareza e na fluência da construção, que sugere que ela pode mais.

O mesmo vale para Jorge Garcia, embora em circunstâncias diversas. Seu *Interlúdio* serve como oportunidade para o elenco trabalhar a comicidade, mas pede por um diretor mais experiente no assunto. Já *Divinéia* desenha um registro mais ambicioso, mas ainda precariamente resolvido. Essas coreografias expõem a necessidade de informação de se seus criadores para que eles não se tornem reféns precoces de si mesmos.

O mesmo se aplica Sandro Borelli, coreógrafo mais experiente e que revela o mesmo tipo de carência. *Lac e concepção Vesânica* expõem um criador já seguro do seu fazer, mas a quem continua faltando um repertório capaz de alimentar a sua prática crítica e reflexiva. Por isso, este programa se torna um sintoma de uma situação endêmica, e que diz respeito à urgência em se realizar atividades capazes de colaborar com o desenvolvimento dos nossos coreógrafos. Para uma direção que está começando, não poderia haver desafio mais estimulante.

FOLHA DE S. PAULO
Balé da Cidade lembra Zumbi
16 de novembro de 2001
ANA FRANCISCA PONZIO

Para comemorar a Semana da Consciência Negra, o Balé da Cidade de São Paulo (BCSP) apresenta de hoje, dia 16, a domingo, dia 18, no Teatro Municipal, as coreografias "Z", da franco-senegalesa Germaine Acogny, e "Máscaras do Tempo", do iraniano Gagik Ismailian.

Em 1995, quando Acogny foi convidada pelo BCSP para criar "Z", comemorava-se os 300 anos de morte do líder negro Zumbi dos Palmares. Acogny, que desfruta de grande prestígio na Europa e África, fez de Zumbi um ser universal.

Na época em que "Z" estreou, ela declarou: "Zumbi simboliza a liberdade que está em cada um de nós, um desejo eterno que em 'Z' será celebrado pela dança e a música". Essencialmente percussiva, a música do espetáculo foi composta por Gilberto Gil. Apesar de sua fragilidade coreográfica, "Z" tornou-se o maior sucesso do BCSP em suas temporadas internacionais.

Já a coreografia "Máscaras do Tempo", embora não fale de segregação racial, foi inspirada em um tema do momento: a crueldade gerada pela guerra. Concebida por Ismailian em 1996, depois de uma visita à Croácia, mostra personagens que se movem como se estivessem em zonas de risco.

2002

FOLHA DE S. PAULO

O Balé da Cidade de São Paulo traz a consciência do tempo

18 de maio de 2002

INÊS BOGÉA

Questionando certezas, experimentando confrontações, sustentando a tensão das forças da dança, o Balé da Cidade de São Paulo vem reinventando seu espaço na cidade. O repertório se renova e o Balé aposta em novos talentos. Exemplos: a Cia. 2 está em cartaz com "Deserto dos Anjos", da coreógrafa e bailarina Cláudia Palma, e a Cia. 1 encerrou uma temporada, com "Dualidade@br", de Gagik Ismailian, e "Plenilúnio", de Susana Yamauchi e João Maurício.

A pressão do presente _uma concentração de energia vinda do passado_ e a consciência de nossos próprios limites: é só isso o que nos cabe diante do tempo? "Deserto dos Anjos" tematiza a indiferença e o abandono sofrido pelos idosos na nossa sociedade, que só redobra o sofrimento pelas fragilidades físicas da idade.

O espetáculo começa enquanto o público se senta. No palco uma mulher gira lenta e constantemente. Aos poucos, outros bailarinos entram e formam um tecido humano; deitado no chão, ele começa a se mover, com peso. Quando os bailarinos se levantam, seu andar é arqueado, sua dança emperrada e angustiante.

O que era fluido, se tornou espesso; o que era maleável, endureceu e o que era pequeno se tornou mais frágil, diante da imensidão das paredes do cenário. Cláudia Palma encontra aqui uma forma de aproximar coisas e materiais aparentemente incongruentes, como é incongruente o mundo de onde eles vêm. Ao final, o "infinito", como ilusão de alívio. Os símbolos são pesados. E o espetáculo se equilibra numa linha tênue, com saldo positivo.

Já a Cia. 1 apresenta coreografias de gestos dinâmicos e virtuosos. Em "Dualidade@br" os movimentos são vigorosos, com muitos giros, quedas e equilíbrios; e a companhia está coesa e precisa. Amor/paixão, diferença/identidade: os perigos de sempre, e a dança, que chega a ser muito forte, nem sempre escapa da dramatização exagerada.

"Plenilúnio" (nome nobre da "lua cheia") põe em cena uma gangue da cidade, em nove quadros. Na coreografia de Yamauchi e João Maurício, os bailarinos cruzam o palco em infinitas caminhadas; e é em meio a elas que os quadros se dão.

É só isso o que nos cabe diante do tempo? A pergunta do início precisa ser ouvida de outro modo. É só isso mesmo o que nos cabe: a dança diante do tempo, quer dizer, a dança do seu tempo, que o Balé da Cidade vem inventando, aos poucos, para si.

Balé da Cidade, Cia. Avaliação: Bom / Balé da Cidade, Cia. 1 Avaliação: Bom / Onde: teatro São Pedro (r. Barra Funda, 171, região oeste, tel. 0/xx/11/3667-0499) - Quando: hoje, às 21h / Quanto: entrada franca (retirar o ingresso uma hora antes).

FOLHA DE S. PAULO
As imagens ainda em busca de si
06 de julho de 2002
INÉS BOGÉA

Autoconhecimento, crença, sacrifício, superação, transcendência: são temas do israelense Rami Levi em "Res Ipsa" (aquilo que fala por si mesmo), coreografia para o Balé da Cidade de São Paulo que estreou quinta-feira no Municipal.

Traduzidos para a dança, esses temas estimulam a exploração de possibilidades de movimento nos diversos apoios do corpo. Mas a busca segue sendo uma busca: não se livra de estereótipos e imagens de efeito, empregados sem qualquer auto-ironia.

A coreografia é uma colagem de gestos e estilos, de um "arabesque" a uma ponte de ginástica e às artes marciais. Falta concentração nos movimentos? Talvez. E a dança, que procura usar o espaço como território de intercâmbio, verdadeiro campo de respostas para as inquietações vividas a cada instante, acaba se perdendo nas repetições e sobreposições.

O espetáculo começa na penumbra, com os corpos oscilando, pendulares. Lentamente buscam equilíbrio e vão descobrindo pequenos movimentos que quase não saem do lugar, mas aos poucos mudam o desenho da cena. A série de solos masculinos a seguir toma os outros corpos no chão como cenário _e também uma fila de bailarinas, que saem no fundo do palco em perfil egípcio(!). Num outro momento, o palco é riscado por saltos, os corpos em fila cruzando o espaço, para compor desenhos repetidos de sobreposição.

A música vai de trechos de músicas anônimas do século 11 passando pelo barroco de Bach e o rococó de Saint Germain, até o contemporâneo Arvo Pärt.

Pode tanto estar diretamente ligada aos movimentos como ser papel de parede. Exemplo: a "redenção", ao final do balé: homens e mulheres caminham lentamente, em desequilíbrio (como no início), em direção a um fundo infinito, esfumado; em meio a eles, um "corpo quebrado" se move sobre os joelhos, simulando um paraplégico que consegue façanhas e se junta aos outros no fim. A dança aqui se transforma em símbolo de modo incômodo.

A "libertação interior" não se desfaz nunca das aspas, mas quer passar por emoção e verdade. Existe um nome para isso _quando o sentido de uma imagem fica muito em excesso da própria imagem: o nome é "kitsch".

O Balé da Cidade _que dançou também duas coreografias de Jorge Garcia, "Interlúdio" e "Divinéia", já apresentadas em 2001_ tem buscado diversidade de autores e estilos, privilegiando os brasileiros mas dando espaço a nomes de fora. Em tese, a proposta é muito boa. Na prática, nem sempre dá certo. A urgência e quantidade de montagens talvez sejam parte do problema. Cabe a eles descobrirem uma solução.

Res Ipsa Avaliação: Bom / Com: Balé da Cidade de São Paulo
Onde: Teatro Municipal (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 222-8698). Quando: hoje, às 21h, e amanhã, às 11h e às 17h . Quanto: de R\$ 5 a R\$ 10.

2003

FOLHA DE S. PAULO

Balé da Cidade reforça a multiplicidade dos sentidos

08 de abril de 2003

INÊS BOGÉA

Distinção, agilidade, relacionamento, repulsa, apreço: são marcas humanas e simbólicas nas coreografias que abrem a temporada do Balé da Cidade, comemorando seus 35 anos. "Desatino do Norte Desatino do Sul" é de um bailarino da casa (Jorge Garcia) e "Zona Mina-da" é do italiano Mauro Bigonzetti, que esteve recentemente por aqui, como diretor do Ardeballetto.

"Desatino..." tira sua força da soma das artes: dança, vídeo (cenário), música (ao vivo), luz e figurinos. A integração entre os elementos transforma a percepção, reforçando a multiplicidade dos sentidos. Aqui se vê uma notável evolução de Garcia, tanto na qualidade dos gestos como na construção cênica. Seus movimentos expõem o corpo e a qualidade da dança dos bailarinos.

Influências de outros coreógrafos, às vezes emprestam vigor à dança, mas em outros pontos parecem dispensáveis; no limite, tornam-se gratuitas, como na cena das laranjas (inspirada em Pina Bausch). É na busca de uma linguagem própria que Garcia reinventa de verdade o palco, com novas maneiras de ocupação.

Numa grande tela ao fundo são projetadas cenas humanas, traços abstratos e "fantasmas" dos corpos que dançam. Ecoam a música, do DJ Dolores e da Orchestra Santa Massa, que mixa elementos sonoros variados, em tensão com a cena. Talvez a variedade de materiais explique certa tendência a alongar o tempo de duração da obra, que corre o risco de se tornar repetitiva e vai perdendo sutilezas da

construção. Mas não há dúvida de que em "Desatino..." Garcia e o Balé da Cidade dão um passo adiante nas suas trajetórias.

Já em "Zona Mina-da", de Bigonzetti, a nostalgia de um passado recente, de "infinitas memórias e emoções", embaladas pela voz da cantora italiana Mina, acaba presa aos maneirismos. As palavras vêm ajudar os corpos: bailarinos sussurram juntos, em cena, a música "Banho de Lua", ou falam coisas como "Eu também quero", ou mesmo um palavrão em italiano. A movimentação de grupo não tem apuro muito maior do que essa antilírica simples; nos duos, a construção da dança é mais instigante, mas não o suficiente para sustentar a peça.

Com 35 anos de estrada, o Balé mantém seu lema da DiverCidade em Movimento. Ele se traduz numa aposta em nomes que se destacam no cenário nacional, num investimento cada vez maior na qualidade de formação dos elementos do grupo, e na busca de intercâmbio com a dança internacional. A noite de estréia, sábado passado, nos dá bons e maus motivos para comemorar essa trajetória, que segue sendo da maior importância para a dança do país.

Desatino do Norte Desatino do Sul e Zona Mina-da. / Avaliação: Regular
Onde: Teatro Municipal (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, região central, tel. 6846-6000) / Quando: amanhã, às 21h. Quanto: de R\$ 10 a R\$ 15.

FOLHA DE S. PAULO

Companhia apresenta no Municipal coreografias do israelense Ohad Naharin

28 de julho de 2003

INÊS BOGÉA

No ponto alto das comemorações de 35 anos, o Balé da Cidade de São Paulo apresenta coreografias do israelense Ohad Naharin. "Ponto alto" é pouco: a companhia vive uma experiência artística rara e chega ao ponto altíssimo de si.

Naharin é um mestre contemporâneo da paródia. Retira dos corpos sua beleza puramente plástica e faz cada passo ressoar de sentidos. São muitos elementos em jogo _luz, cenário, figurino, dança, música, harmonizados cada vez de um jeito, explorando nuances de contradição.

"Axioma 7", com música de Bach ("Concerto Brandemburguês nº 4"), é uma dança das cadeiras. Inicialmente em semicírculo, organizam a sequência de gestos e frases; o último lugar é liberado sucessivamente para um solista que vai ao centro. Ondas de braços, roupas que se vão jogando fora, dança exuberante de energia. Inversões de perspectiva até o final, fechando a sucessão de poemas do um contra o todo.

"Queens": oito mulheres, ao som de Arvo Part ("Fratres"). Solos que se apagam com a luz; incrível cena final, uma última figura caminhando para a sombra, depois que as outras se fundiram no fundo escuro. Em contraste, "Black Milk" traz cinco homens, numa dança de quedas e giros, movimentos fortes e sustentados, encenando um ritual oblíquo.

A noite se encerra com "Perpetuum". Cenografia e figurino têm papel crucial nessa comédia das valsas, composta num registro complexo, de quase "grotesquerie". Na vizinhança imaginativa de um cineasta como Peter Greenaway,

ou uma figurinista como Vivienne Westwood: fantasias, ironias, crueldades, felicidades.

Antes que acabe o espaço: só se pode aplaudir o elenco do balé. Como estão dançando bem! Resultado espetacular do trabalho direto com Naharin, e exemplo histórico do que a companhia, bem dirigida, é capaz de fazer.

Balé da Cidade de São Paulo / Avaliação: Ótimo / Onde: Teatro Municipal (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 222-8698) / Quando: até 31/7, às 21h. Quanto: de R\$ 10 a R\$ 15.

ESTADO DE S. PAULO
A incômoda subserviência do Balé da Cidade
30 de julho de 2003
HELENA KATZ

Talvez valha a pena começar pelo “by” estampado na capa do programa preparado pelo Balé da Cidade de São Paulo para comemorar a aquisição de três coreografias de Ohad Naharin. Agora *Queens*, *Black Milk* e *Perpetum* se somam ao *Axioma 7*, que a companhia dança desde 1996, perfazendo um espetáculo de noite inteira. Sendo o Balé da Cidade de São Paulo, uma companhia oficial, isto é, uma companhia mantida pelo orçamento da Prefeitura, antes mesmo de se avaliar o mérito de cada uma dessas quatro obras, cabe uma discussão de outra natureza, política.

O emprego desse “by” aponta para uma questão cultural, que se liga que a declaração de que a lama necessária para *Black Milk* foi importada do Mar Morto. Fica difícil não desviar os olhos da vergonha. Valor simbólico à parte, mas importar

lama incomoda ainda mais que o “by”, ambos expõem uma subserviência constrangedora, mas a lama se traduz em um mau uso de recursos públicos.

O que teria levado à direção do Balé da Cidade a optar por investir tão pesadamente em Naharin, comprando mais três coreografias suas? O desejo de se tornar um produto extremamente competitivo por possuir uma soirée Naharin, afinal um coreógrafo de prestígio? Do ponto de vista custo/benefício seria isso o mais indicado para participar dos seus 35 anos? Pois como toda escolha, também implica em certas conseqüências. Evidentemente “o gostinho de quero mais” apontado por Mônica Mion, a diretora artística do grupo, no texto em que explica, porque Naharin, é frágil como justificativa. Diferentemente do que comenta, deve-se sim saber a resposta, não basta “só usufruir”, modo muito vago de se tratar uma situação dessa importância.

Quem sabe, o BCSP, tenha finalmente escolhido uma linha de trabalho na qual investir o programa de Naharin represente a inauguração de uma estratégia nesse sentido? Se assim for, outras montagens darão continuidade ao tipo de dinâmica e prontidão desenvolvidas por esse coreógrafo israelense, possibilitando o refinamento do seu elenco, que finalmente terá a chance de amadurecer na construção de uma linguagem. Ninguém dança bem tudo, não há bailarino capaz dessa proeza. O corpo pede tempo e familiaridade para dar conta da tarefa de dançar com densidade artística. E basta uma rápida olhada na lista de obras do BCSP para identificar uma taxa de dispersão acima do desejável para uma companhia do seu porte e responsabilidade (ela é pública, não podemos esquecer).

Quanto ao programa propriamente dito carrega os altos e baixos que distinguem as obras de Naharin, que parecem sempre querer “mostrar algum movimento diferente”. Há pouca sofisticação sintática e muito investimento em

proximidades semânticas. *Perpetuum*, toda via, fica fora disso. Afinal, uma vez ou outra, todos nos equivocamos ou erramos feio, seja Naharin ou não.

Duro mesmo é tentar se livrar da sensação de quartinho de despejo. As coreografias compradas pelo BCSP têm mais de dez anos: *Black Milk* é de 1985, *Queens* de 1989, *Axioma 7* de 1991 e *Perpetuum* de 1992. Mas como foi impresso no programa, que “os direitos de apresentação pública de todas as obras de Naharin foram adquiridos pela Prefeitura de São Paulo, através do Theatro Municipal, para uso exclusivo, do BCSP”, talvez a melhor metáfora não seja a do quartinho de despejo e sim a de vitrine de grife importada.

Balé da Cidade. Hoje e amanhã, às 21 horas. Duração 2 horas. De R\$ 10,00 a R\$ 15,00. Teatro Municipal (praça Ramos de Azevedo, s/n. tel. 222-8698. Até 31/7.

2004

FOLHA DE S. PAULO
Preljocaj tematiza o erótico e o transcendental
18 de abril de 2004
INÊS BOGÉA

A matéria escavada em movimento propõe cadências, linhas, silêncios. São gestos que cortam o espaço, ora com precisão angulosa, ora com suavidade. Em "Liqueurs de Chair" ("Licores da Carne", 1988), que estreou quarta-feira passada com o Balé da Cidade, o coreógrafo francês Angelin Preljocaj trabalha as paixões, nos encontros de um corpo com outro corpos contra corpos decantando os "desequilíbrios dos sentidos".

Nove bailarinos e um músico dançam cercados por paredes "blindadas", com uma grande máquina erótica oitocentista ao fundo, numa iluminação difusa, em meio à fumaça. De início, duas mulheres ficam mordiscando um homem parado no centro do palco. Em seguida, vem gente que cruza o espaço, se joga, é puxada pela gola do sobretudo etc., num vaivém incessante. Duos tomam a cena, cada corpo tentando agarrar-se a si mesmo.

Num dos grandes momentos da noite, o pé dos homens vira o chão das moças; casais se entrelaçam sinuosamente, sem perder a dinâmica dos gestos. Insinua uma falta e num impulso buscam a entrega.

A dança se completa na parceria com música, em parte ao vivo (com o saxofonista Laurent Petitgand). O músico chega a dançar com uma bailarina, em cena de muita ironia e sensualidade.

Ironia e sexo, aliás, são que não falta, seja em versão natural, seja com auxílio da máquina libertina, em que uma mulher se masturba, enquanto quatro homens rolam no chão numa dança de dinâmica pesada.

O Balé da Cidade, em ótima forma, confere acentos próprios à coreografia. Cada gesto tem seu desenho justo, geométrico e preciso. Se, no conjunto, ainda se podem ver pequenos desencontros, é de se crer que a sincronia logo virá, pela qualidade individual dos gestos, com o ritmo tão bem incorporado. Nesta semana, pôde-se ver também a própria Companhia Preljocaj, no Sesc Vila Mariana, dançando a sua última criação: "Near Life Experience" ("Muito Perto da Vida", 2003). Obra que representa uma virada na carreira de Preljocaj, após um ano sabático e uma ida ao topo do Kilimanjaro, tematiza a suspensão dos sentidos no limite da vida: o êxtase ou deslumbramento, que se contrapõe aos temas mais familiares do coreógrafo, de índole crítica e comportamental.

Com música do duo francês Air (vanguarda pop eletrônica), o espetáculo explora gestos largos e suaves, bem diferentes dos movimentos acentuados de uma peça como "Licores..." O encadeamento de cada cena comprova a qualidade do coreógrafo, mas a peça como um todo corre o risco de apelos frágeis, de uma expressividade mensageira.

Seqüências de grandes "tableaux", de inspiração pictórica, sugerem algo como um Delacroix "new age". Mas o romantismo do pintor foi traduzido em registro alheio: imagem, aqui, rima sempre com mensagem.

O fio da vida (literalmente um fio) é vermelho; liga um corpo ao outro, traçando o ar e o chão. Duas bailarinas flutuam, tocando bolhas de vidro. No final, um homem-bebê, coberto de espuma branca, nasce de dentro de um grande novelo de lã.

Com a companhia em ponto de bala, e o coreógrafo jamais exibindo menos que uma compreensão original dos caminhos do palco, o espetáculo vale, no mínimo, como aposta; e, em muitos momentos, leva Preljocaj a invenções deslumbrantes, onde a dança se afirma para além de qualquer sentença de vida ou de morte.

Licores da Carne / Avaliação: Bom / Onde: Teatro Municipal (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel: 0/xx/11/223-3022) /Quando: hoje e 21/4, às 17h; 20/4, às 21h
Quanto: de R\$ 10 a R\$ 15.

FOLHA DE S. PAULO
Balé da Cidade de SP marca seu espaço internacional
10 de maio de 2004
INÊS BOGÉA

Na antiga fábrica de carros da Volkswagen, em Autostadt (cidade do carro), o movimento tomou conta de tudo. Torres de automóveis da própria Volkswagen, da Lamborghini, da Audi, da Bentley e da Skoda compõem um ambiente futurista. E no caminho para chegar às velhas torres da fábrica há uma tela, onde se vê dança todo o tempo.

Desde 2003, em Wolfsburg (a 100 km de Berlim), acontece o "Movimentos Internationales TanzFestival", que neste ano abriu a temporada, na última quinta, com o Balé da Cidade de São Paulo, e continua com a companhia americana Bill T. Jones/ Arnie Zane Dance Company, seguida da Cloud Gate Dance Theatre de Taiwan e do Tokyo Ballet.

Tudo é montado para o evento. Em meio à amplidão do espaço, com sua coleção de engrenagens, bobinas gigantescas, tubos etc., abre-se uma platéia para 900 espectadores. A diversidade de linguagens e estilos a que se propõe o festival serve ao objetivo explícito de fazer dele uma referência no cenário internacional.

Na quinta e na sexta, o Balé da Cidade apresentou "Máscaras do Tempo", do iraniano Gagik Ismailian, "LAC", do brasileiro Sandro Borelli, "Adagietto", do argentino Oscar Araiz, e "Z", da senegalesa Germaine Acogny. Ontem e sábado, dançou outro programa.

Os pontos inspirados da noite de quinta foram os duos. "Adagietto", com música da "Quinta Sinfonia" de Mahler, foi dançado por Luciana Porta e Milton Kennedy. Ali se viu o que é suavidade e leveza da dança neoclássica, privilegiando as linhas alongadas do corpo, a relação harmoniosa dos gestos com o espaço e a

dramaticidade oculta no encontro dos corpos, levados pela música. Nem todos os acentos da música coincidem com os da dança: por isso mesmo é que um reverbera no outro, acolhidos no tempo justo da coreografia.

Já "LAC", um duo com música de Tchaikovski (o "Adágio" do segundo ato do "Lago dos Cisnes"), nos leva para o campo da irreverência, da inventividade e do humor. Em cena, o encontro de duas criaturas para o acasalamento, até que no final o macho é morto. No início, Andréa Tomioka está sozinha, com a luz como parceiro, desvendando sombras e nuances. Até que entra Gustavo Lopes. Dos corpos quase nus (calcinha e cueca), com venda (ou bico) na boca, Sandro Borelli retira então movimentos e sensações que nos dirigem ao centro das coisas: prazeres e desprazeres, fisicalidade e emoção, intensificadas na lente de cada momento.

Os gestos são por vezes sinuosos e malemolentes, por outras cortados e acentuados _um corpo passa pelo outro e deixa no espaço o rastro da sua existência. Se cada acento causa uma ruptura com a linguagem tradicional dessa dança tão conhecida, a variedade das reinvenções ficará também para sempre na memória desse novo movimento dos cisnes.

Os encontros e desencontros em "Máscaras do Tempo" são de outra natureza. Nessa coreografia tecnicamente muito difícil (com giros seguidos, quedas e movimentos acentuados e angulosos), homens e mulheres se vêem diante do caos depois da guerra.

A própria dificuldade de ultrapassar os limites do corpo numa dança tão árdua já impõe um ritmo que faz alusão aos conflitos. Desespero e esperança, brutalidade e consolo marcam os gestos. A música do Dead Can Dance, com canto em aramaico, entrecortada pelo silêncio e pelo som dos corpos no espaço, cria uma ambiência de mantra, um lamento de dentro do qual emerge a força da dança. Sem

dramaticidade excessiva, sem apelos, Ismailian cria relações de grande tensão, para narrar o que está para além de todos os excessos.

Bem noutro plano fica "Z" (de Zumbi), uma coreografia no limite do simplório, tematizando a escravidão e a liberdade. Movimentos ondulatórios do tronco e da bacia não vão muito além de sedução para turista; e os chicotes e penitências, no fundo, não passam também de macumba para europeu.

A imprensa local mencionou com entusiasmo a energia dos corpos brasileiros e a capacidade técnica da companhia. Dançando para uma platéia lotada, com os ingressos esgotados em todas as noites e a presença de muitos jornalistas e vários programadores de outros festivais, o Balé da Cidade faz bonito e marca seu espaço no cenário internacional.

Inês Bogéa viajou a convite do Balé da Cidade.

FOLHA DE S. PAULO

Com o Balé da Cidade, a bossa nova se transforma em outra bossa

27 de julho de 2004

INÊS BOGÉA

"Eu quis amar mas tive medo. Eu quis salvar meu coração." Dançando invisivelmente no espaço do teatro, os versos de "Água de Beber" (Tom Jobim/Vinicius de Moraes) abrem sozinhos a nova coreografia de Henrique Rodovalho para o Balé da Cidade, inspirada na (e intitulada) "Bossa". Já definem as alegrias e tristezas que estão pela frente, e abrem "todas as portas" para as ironias azuis desse balé, que estreou anteontem no Municipal, num programa que inclui boas remontagens de "Lac", "Adagietto" e "Máscaras do Tempo".

Movimentos tortuosos, assimétricos, alternando momentos de serenidade com outros cheios de acentos, quando um corpo passa pelo outro quase sem se

tocar. Fica no ar o risco de uma revelação que não se dá. Quase uma alegoria sentimental da bossa nova como projeto brasileiro, um ideal interrompido de civilidade.

Na dança isso leva também às narrativas de um encontro que nunca acontece, nutrido pelas provocações e tentativas mútuas de novos relacionamentos. No fundo, vê-se o vídeo-cenário de uma sala de espera, outra imagem que, no contexto, não pode não ser lida como símbolo.

No desenvolvimento da peça os movimentos se desdobram criando estruturas novas e repetições com variantes. São solos, duos, trios. Tudo muito engenhoso e charmoso. Um crítico mais duro dirá que o sentido maior do conjunto escapa à peça: a dramaturgia tem suas fraquezas, especialmente nas tiradas visuais e sonoras. A bossa nova é uma outra bossa, mas sempre corre o perigo de se diminuir em acrílico, o que é parte da ironia de Rodovalho, decerto, mas talvez nem sempre vença seu próprio humor.

Um caso bem-sucedido é o duo de Luiza Meirelles e Yasser Diaz, ao som de "Só Danço Samba", ela num samba e ele num break, que deságua no samba na passagem de um pelo outro. Aqui está tudo em evidência: braços, pernas, corações, no ar picante e leve de uma intimidade nova, uma nova bossa.

"É, você que é feita de azul/ Me deixa morar neste azul", canta Elis acompanhada pelo piano de Tom Jobim, e nesses momentos não se sabe mais até que ponto a azulada acrílica sala de espera não serve, afinal, de cenário certo para as irresoluções brasileiras, cujo ponto de fuga será uma felicidade inusitada, joão gilbertiana, mas cujo ponto de chegada parece sempre triste, para não dizer comicamente além de onde se está. "Quem ouvir o hô-ba-la-lá..."

Balé da Cidade. Avaliação: Bom / Onde: Teatro Municipal (pça. Ramos de Azevedo, s/nº; tel. 223-3022). Quando: hoje, às 21h; amanhã, às 11h; 27/7, às 21h. Quanto: de R\$ 10 a R\$ 15.

2005

FOLHA DE S. PAULO

Balé da Cidade encanta no início, mas cai no lugar-comum

26 de julho de 2005

INÉS BOGÉA

No último fim de semana estreou a "A Linha Curva", uma co-produção do Teatro Municipal de São Paulo e do Festival de Dança da Holanda, criada especialmente para o Balé da Cidade pelo israelense Itzik Galili. O programa trazia ainda "Frágil", também de Galili, e "Dualidade@br", do iraniano (radicado em Portugal) Gagik Ismailian.

Em "Dualidade@br" (2001), um quarteto de homens vem da platéia para dar início a esta peça que apresenta solos, duos, trios e grupos para evocar encontros e desencontros humanos. Nos infinitos ciclos e travessias dos dançarinos na cena, proximidade e distância se confundem, com mil ambigüidades. Os fados cantados por Amália Rodrigues ajudam a compor o universo da paixão.

A dupla Robson Lourenço e Melissa Soares fez a estréia local de "Frágil", um duo criado para a Galili Dance em 1997. Sozinho na cena, Lourenço dança de costas e de lado para o público; Soares chega do fundo do palco, seus gestos surgindo por trás do corpo do outro. Os limites dos corpos se distinguem e se unem

num jogo de passagens que envolvem todo o espaço, explorando o avesso e o direito de cada um.

Os gestos ressoam no ar: como se o desaparecimento de um movimento deixasse emergir o gesto seguinte. Um jogo de entrega e resistência que a dupla executou com suavidade, num tempo suspenso, no limite do devaneio mesmo se em alguns pontos os movimentos ainda parecessem colocados demais. Assim como a dança, também a música, "Sub-Rosa", do minimalista inglês Gavin Bryars, é muito suave, com nuances que deixam emergir seu próprio passado.

Do universo das entregas amorosas ao mundo da sexualidade, Galili buscou um rumo abstrato para a coreografia, mas não conseguiu fugir dos clichês sobre a visão do Brasil no exterior.

Massas de corpos e cores dominam o palco, numa coreografia que se vale de deslocamentos e gestos repetidos para construir a cena. O espaço é demarcado pela luz, que ecoa nos figurinos _shorts coloridos e camisas pretas recortadas, com faixas de cor.

Na visão do coreógrafo, os contrastes brasileiros são representados por clichês de sensualidade nos movimentos e na televisiva dinâmica de grupo. Há um momento especial: após um grupo de homens avançar do lado direito do palco observado por uma mulher, ela começa a dançar e contagia aos poucos os movimentos de alguns deles. Aqui a dança cria uma intensidade de relação pouco presente em outros momentos.

A música foi criada por um grupo holandês de percussão, o Percossa, e bem executada ao vivo pelo conjunto Durum (berimbau, tambores etc.) Os bailarinos estão muito bem tecnicamente, tanto na dança mais ágil do início, com muitos giros, equilíbrios e saltos, quanto nas solturas do fim.

Na soma das partes, o programa se ressentir de um imprevisto contraste: se nas duas primeiras peças o amor é visto de forma intensa e por muitos ângulos, em "A Linha Curva" todas as diagonais, linhas, vértices e furacões não parecem suficientes para sair do lugar-comum, numa curva que, afinal, só faz retificar os nossos labirintos.

Balé da Cidade de São Paulo / Avaliação: Regular / Quando: de amanhã a sáb., às 21h; dom., às 17h. / Onde: Teatro Municipal (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, SP, tel. 0/xx/11/222-8698) / Quanto: de R\$ 10 a R\$ 14.

ESTADO S. PAULO
Balé da Cidade aposta três vezes – e ganha
04 de outubro de 2005
HELENA KATZ

Depois de assistir ao mais recente programa do Balé da Cidade de São Paulo, apresentado no Teatro Municipal de São Paulo e no Centro Cultural São Paulo, torna-se ainda mais evidente que há algo de muito urgente a ser aprendido com o equívoco perpetrado por Itzik Galili em julho com a mesma companhia. Em *A Linha Curva*, uma co-produção do Teatro Municipal com o Festival de Dança da Holanda, parece que temos um grupo que aceita se travestir dos clichês que os colonizadores elegem como nosso passaporte, assim pleiteando um visto de entrada sem data para a viagem de volta. E quando dançam Henrique Rodovalho (Bossa), Jorge Garcia (Divinéia) e Sandro Borelli (Adeus, Deus), se mostra como uma companhia que compreende que, no contexto brasileiro, o papel de uma companhia oficial é outro.

Evidentemente, não se trata de chauvinismo, pois a informação de qualidade é sempre bem-vinda, não importando o seu porto de origem. O que não se pode continuar a aceitar é a concordância com investimentos em uma imagem que carregue o 'típico' escolhido pelo estrangeiro para nos identificar. Nesse sentido, vale muito mais apostar em Henrique Rodovalho e errar, como é o caso de Bossa, uma obra também estruturada em clichês - no seu caso, em clichês do relacionamento amoroso. Aliás, sem o videocenário, a obra ganha um pouco mais de foco, embora a fragilidade trazida pela ausência de um urdimento coreográfico fique ainda mais exposta.

Com relação a *Divinéia*, a possibilidade de revê-la funciona como um primeiro atestado daquilo que se confirmaria depois, em outras criações de Jorge Garcia, como uma escrita coreográfica própria. O seu modo de usar outras matrizes de gesto, um olhar de bom observador para o cotidiano (a oportuna inclusão de Rosa Antuta na rabeça é só mais um detalhe desse traço), um estar-aí de uma inteireza rara - *Divinéia* revela todas essas qualidades. E o fato de o Balé da Cidade continuar a apresentá-la deve ser saudado também por nos lembrar que o lançamento de novos artistas faz parte de seu projeto. Um projeto no qual Adeus, Deus, de Sandro Borelli, torna ainda mais transparente a pertinência de um caminho sem as ciladas tipo Galili ou Germaine Acogny (Z).

Borelli oferece um modo instigante de coreografar dois corpos em cena. É um casal, mas nele não encontramos os traços habituais de uma relação a dois. Essa é a melhor surpresa, a que vai sendo lentamente construída pelas montagens dos dois corpos. É como se um corpo escorresse do outro e deixasse de ser um corpo com a sua identidade para que o vissemos somente como uma continuação de um corpo só. Um corpo-avesso-do-avesso-do-outro-corpo, mas sem delimitação de quem é quem.

Também não há comando, no sentido de uma relação em que um dos membros detém o controle e o outro, apenas o atende. Borelli mobiliza séries fascinantes de acionamentos, que poderiam nunca acabar. A habilidade com que explora as articulações as torna capazes de promover um desapego que vai crescer e se tornar cada vez mais presente em cada virada do incessante continuum de montagens sem desmontagens dos dois corpos em um. Uma espiral para dentro de si mesma, cada vez mais para dentro e, a cada nova vez, rarefazendo mais o ar à sua volta. Desapego na segura da dramaturgia, desapego de personagens, desapego do dentro e do fora, desapego no movimento de pegar. Tomar o ar ou doar o ar? Uma boca-caverna que é um estado, um modo de se apresentar ao mundo.

A densidade de Adeus, Deus pede por silêncio depois de ser vista. Mesmo sendo um dueto, não deve ser pensada no viés dos pas-de-deux tradicionalmente servidos como entreatos. Adeus, Deus tem fôlego para encerrar um programa.

2006

FOLHA DE S. PAULO

Nascimento cria trama de gestos em Constanze

5 de abril de 2006

INÊS BOGÉA

Na mesma noite, várias idades da dança: o Corpo de Baile Jovem da Escola Municipal de Bailados, o Balé da Cidade de São Paulo e a Cia. 2 do Balé da Cidade celebrando juntos os 250 anos do nascimento de Mozart (1756-91). De natureza distinta, as criações ocupavam todo o Municipal na sexta passada, quando se deu a estréia de "Constanze", coreografia de Mário Nascimento para o Balé da Cidade.

A Sinfônica Municipal tocou ao vivo na estréia também do regente José Maria Florêncio como titular da orquestra. "Constanze" tem uma introdução coreográfica e musical, uma livre adaptação, em registro grandiloqüente e sentimental, do "Lacrimosa", um dos movimentos do "Réquiem" de Mozart, feita por Fábio Cardia. Em seguida, vem a "Sinfonia nº 41 (Júpiter)" inteira.

O coreógrafo se vale do contraponto mozartiano e cria uma trama de gestos e intensidades nos corpos femininos que ocupam a cena (encenando Constanze, a mulher de Mozart, e todas as outras mulheres reais e imaginárias que encantaram sua vida). Os contrastes de dinâmica do início, por exemplo, são marcados por grupos que respondem à composição musical. E os contrapontos em expansão no segundo grupo ganham reverberação nos corpos e nos acentos de cada dançarina.

Outro exemplo: no "Andante", duas frases sobrepostas marcam a entrada dos duos e, ao final, uma recapitulação elabora o que foi visto. Os movimentos de Nascimento aqui estão mais alongados e fluidos do que de hábito. E a dança ganha dimensão narrativa, com a presença em cena de três homens que representam "a loucura, o gênio e o ser humano" _uma moldura dramática para o quadro das mulheres em movimento. A moldura é problemática, pois não acrescenta muito à peça, repisando imagens gastas, como o folhear das partituras que vão se espalhando pelo chão.

A luz é simples, cria intensidades, mas não chega a construir sentidos próprios. Já os figurinos desfavorecem os corpos das dançarinas, recortando e acentuando determinadas curvas, que se saturam na busca de sensualidade. Tudo somado, o que se ressalta em "Constanze" é um estranhamento entre vontade e ordem, entre a força da personalidade e a resistência das coisas, dramatizado no trabalho de cada intérprete.

Uma hora antes da programação da noite, a Cia. 2 começava as apresentações de "Fragmentos Mozartianos", dirigidas por Fábio Mazzoni. Os bailarinos e músicos apresentam-se pelos espaços da casa. Os fragmentos ainda estão em busca de sua inserção, presos à forma de que procuram se libertar. A dança "tradicional" aparece deslocada, querendo uma presença que a diferencie. Na seqüência, o Corpo de Baile Jovem apresentou uma coreografia neoclássica, "Anlage", de Flávio Lima. Os gestos procuravam seguir a melodia, mas não entravam quase nunca na riqueza da composição. A frontalidade dos movimentos e a simplicidade da composição coreográfica também não ajudaram o grupo. Mas ninguém discute que o exercício cênico é importante para que se apure a participação do Corpo de Baile na dança da cidade.

Constanze / Avaliação: Bom / Quando: de hoje ao dia 8, às 21h, e dia 9, às 17h. Onde: Teatro Municipal (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, centro, tel. 3222-8698)/ Quanto: de R\$ 10 a R\$ 15.

ESTADO S. PAULO
Constanze merece ser celebrada
07 de abril de 2006
HELENA KATZ

A estréia de *Constanze*, coreografada por Mario Nascimento para o Balé da Cidade de São Paulo, em cartaz no Teatro Municipal até domingo, aconteceu dentro de um tipo de programação que agregou a Cia. 2, espalhada por vários espaços do teatro, às 20 horas, em *Fragmentos Mozartianos*, com direção de Fábio Mazzoni; o Corpo de Baile Jovem, que abriu a noite na sala principal, dançando

Anlage, de Flávio Lima; e a Orquestra Sinfônica Municipal, em dia de estréia de seu novo regente, José Maria Florêncio.

Começamos pela relação música-dança. Tocar para uma companhia de dança/dançar com orquestra ao vivo pede por um expertise bem mais complexo do que simplesmente reunir dois corpos estáveis no mesmo espaço, para que cada um realize o que sabe fazer sem o outro. Será louvável, caso não se configure como um arroubo administrativo e sim, como um projeto de gestão.

Faz-se mesmo necessário inventar modos da Cia. 2 se relacionar com seus colegas de elenco do Balé da Cidade. Ter eleito a ocupação espacial do teatro como um parâmetro resultou em uma boa experiência. Todavia, o mesmo não vale para a acomodação que foi feita entre profissionais (as duas cias. do Balé da Cidade) e não-profissionais (os alunos da Escola Municipal de Bailados).

O Corpo de Baile Jovem pede por uma moldura adequada para que suas conquistas possam ser apreciadas – que não pode ser reduzida à coabitação no espaço dos profissionais. Como há grupos semelhantes espalhados por todo o País, a questão merece ser enfrentada por esse coletivo. Todos precisam de oportunidade para consolidar a sua dança, mas será preciso propor estratégias adequadas para a difusão desse tipo de trabalho – afinal, bem importante para o desenvolvimento da dança profissional.

Quanto à Constanze, representa um avanço e tanto na trajetória do Balé da Cidade. Em primeiro lugar, por ser a primeira das duas coreografias que Mário Nascimento está criando nesse semestre para a companhia (a próxima, Onde Está o Norte?, estréia em junho). Essa nova proposta da direção merece ser celebrada, pois o fato de um mesmo coreógrafo poder permanecer tantos meses ensaiando com o elenco rompe com o mecanismo nefasto da coreografia-delivery que vinha se transformando em hábito (aquele onde o coreógrafo estrangeiro chega, fica uns

poucos dias, monta a sua obra, e volta depois, na época da estréia, para limpar a obra).

A direção acerta também quando escolhe Mario Nascimento para propor esse outro modo da companhia funcionar. Não somente porque Nascimento é hoje, no Brasil, um dos profissionais mais talentosos, mas sobretudo porque a movimentação que vem construindo promove rearranjos muito bem-vindos no corpo do elenco do Balé da Cidade.

Em Constanze, cada uma das 13 bailarinas, a seu modo, zela para que sua movimentação não continue servindo a velhos hábitos. Já se nota, na dança que estão mostrando, a presença de um certo frescor no modo de articular e desarticular. O movimento escorre, tropeça, soluça, desvia, desloca, volta pro eixo e o abandona. O corpo desenha esquinas e curvas, praças e becos.

Como se trata de uma peça encomendada pela direção do Teatro Municipal para seu ano Mozart (1756-1791), Constanze, que usa a Sinfonia nº 41, antecedida por uma leitura da Lacrimosa (do Réquiem) por Fabio Cardia, funciona com um aperitivo para o que deve vir por aí com Onde Está o Norte?. A habilidade em começar a construir esse outro entendimento de dança, que o elenco, dedicado e competente, já consegue delinear, nesse caso funciona também como um bom avalista do atual projeto de Mônica Mion, a diretora do Balé da Cidade.

(Constanze e Anlage. Teatro Municipal. Pça. Ramos de Azevedo, 3222-8698. Hoje e amanhã, 21h; dom., 17h. R\$ 10 a R\$ 15

ESTADO S. PAULO
Onde Está o Norte?
28 de julho de 2006
HELENA KATZ

É como se Mário Nascimento tivesse escrito um ensaio maduro, onde apresenta argumentos consistentes - um tipo de texto ao qual só se chega depois de vários outros, em muitos anos de percurso. Onde Está o Norte? é a sua segunda criação para a Cia. 1 do Balé da Cidade de São Paulo (a primeira foi Constanze, estreada em abril). Nela, continua acompanhado pelo talentoso músico Fabio Cardia, parceiro de boa parte dessa trajetória, e responde duplamente ao que pergunta. Não somente deixa claro para onde direciona a sua capacidade coreográfica, como também indica uma metodologia de funcionamento para o próprio Balé da Cidade. Se o seu convívio mais prolongado com o elenco (4 meses) marcou uma diferença tão profunda como a do desempenho do elenco em Onde Está o Norte?, quem sabe convites futuros a outros coreógrafos possam seguir nessa mesma direção.

É visível que os 29 bailarinos da Cia. 1 começaram a conquistar outro entendimento sobre o que seja virtuosismo e competência em dança. O tipo de material trazido parece ter desmontado um pouco a tendência à pasteurização que grassava, e o saldo é entusiasmante. O fato de não haver soterrado as singularidades debaixo de um mesmo polimento, fazendo arejar o que habitualmente se entende como limpeza da coreografia, abriu um novo terreno. Evidentemente, esse tipo de proposta leva tempo para se naturalizar nos corpos de todos, mas o saldo atual já é promissor.

A obra começa com os bailarinos perambulando junto ao público que chega. Boa proposta, mas com desempenho irregular. Alguns conseguem a

naturalidade necessária para se misturar e surpreender, mas outros expõem aquela intensidade excessiva (e sempre denunciatória de mal preparo) nos olhares e posturas.

No palco cru, despido das proteções habituais da caixa preta do teatro italiano, os que circulavam pelo teatro vão ao encontro dos que lá estão. Instaura-se um jogo entre quem faz e quem observa que vai alinhavar a obra. Rapidamente se descobre um mecanismo que monta, desmonta e remonta as frases coreográficas. Corpos que se precisam para não cair e para fazer cair ou para levantar do chão; que se precisam para trombar, para um continuar o movimento do outro, para interrompê-lo, para dificultá-lo, para colaborar.

A principal marca de Onde Está o Norte? está na sua habilidade em tratar todos os conjuntos como multidão (no sentido de Toni Negri, o filósofo político italiano que escreveu Império e Multidão, entre outros livros) e não como massa. São conjuntos de singularidades reunidas, que não dependem de trechos coreográficos individuais para preservar-se. O mesmo vocabulário pode ser compartilhado pois, a cada vez que reaparece em um corpo, vai deixando claro que o que está em jogo é o fato de a arquitetura da composição estar sendo construída com o compartilhamento dos materiais coreográficos. É o vocabulário quem nos leva à arquitetura, é ele quem tece as direções e simultaneidades.

Tivessem os figurinos conseguido evitar os pequenos deslizos de um ou outro modelito, e teriam podido colaborar mais ainda na construção dessa multidão. Idem se a iluminação privilegiasse os momentos de indistinção entre palco e platéia.

O Balé da Cidade de São Paulo e Mário Nascimento perguntam Onde Está o Norte?, e, felizmente, já o encontraram.

Balé da Cidade de São Paulo. Teatro Municipal . Praça Ramos de Azevedo, s/n.º, Centro, tel. 3222-8698. Hoje e amanhã , às 21 h. R\$ 10 a R\$ 15

ESTADO S. PAULO

R.G tem a força de um manifesto que leva à reflexão

15 de setembro de 2006

HELENA KATZ

O maior mérito de R.G., a nova criação de Jorge Garcia para o Balé da Cidade de São Paulo, em cartaz até o próximo sábado, está na reflexão que propõe. A direção do Theatro Municipal encomendou à companhia uma obra para fazer parte das comemorações do centenário de nascimento do compositor Radamés Gnattali (1906-1988) e, para desempenhar a tarefa, a direção do BCSP convidou o talentoso Jorge Garcia, seu ex-bailarino que agora segue uma carreira independente (e que merece ser acompanhada) no grupo de dança que fundou.

Obras encomendadas são intervenções externas que se incrustam de fora para dentro no percurso artístico de uma companhia e, de modo geral, expõem algo além da sua coreografia. No ano passado, nasceu da mesma maneira a Constanze criada por Mario Nascimento/Fabio Cardia para a celebração de Mozart.

Jorge Garcia parece haver optado por escancarar o que se passava: colocou bailarinos funcionando a partir de informações vindas não prioritariamente da música, mas sim dos músicos (seus gestos, seus instrumentos). Estão todos em cena, músicos e bailarinos, vizinhos no mesmo espaço, mas sem aprofundar que tipo de coabitação seria desejável - o que permite a hipótese de que seria justamente essa a intenção, a de expor a artificialidade do tipo de demanda que os reuniu. Parece faltar ar (espaço?) para que a instigante gestualidade que Jorge

Garcia vem construindo pudesse anunciar com mais clareza a desglamourização dos fetiches que parece tê-lo movido nessa experiência. Com ela, dialoga com o entendimento de dança que Mário Nascimento trouxe para a companhia.

Nesse sentido, R.G. ganha a força de um manifesto. Depois do convite a Mário Nascimento, com o de Jorge Garcia, o Balé da Cidade delinea ainda mais um caminho artístico próprio para si - o que deve ser creditado à dupla que o dirige, Mônica Mion e sua assistente, Ana Teixeira. É justamente a coerência entre o tipo de escolha que vêm fazendo, nesses dois casos, e as atividades mais recentes da Cia. 2 (aquela formada pelos artistas seniors do elenco) que nos remete a uma questão crucial, mas ainda subterrânea ao que se vê em cena: qual o papel que uma companhia oficial de dança deve assumir em um Teatro Municipal nos tempos de hoje? Trata-se de uma discussão que deve ser aberta, e R.G. parece antecipá-la na forma de obra coreográfica - fazendo dessa proposição a sua maior qualidade.

O fato de R.G. estar no mesmo programa que Perpetuum também não pode ser ignorado. Esta criação antiga (janeiro de 1992) de Ohad Naharin para o Le Ballet du Grand Théâtre de Genève foi comprada pela companhia em 2003. Com música de Johann Strauss filho, tem nove seqüências pontuadas pela cena de um gramofone velho tocando a americana Florence Foster Jenkins cantando La Chauve Sourris.

Como parte do programa, Perpetuum serve como exemplo do tipo de dança do qual R.G. justamente parece querer se livrar: uma dança feita dos clichês que consolidam o entendimento mais difundido do que seja assistir a bons bailarinos dançando. Os bons bailarinos estão lá, sim, mas fazendo outro tipo de dança.

Balé da Cidade de São Paulo. Teatro Municipal. Praça Ramos de Azevedo, s/nº, 3222-8698. 6.^a e sáb., 21 h; dom., 17 h. R\$ 10 a R\$ 15. Até domingo.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)