

Artigo recebido em:
21.02.2019
Aprovado em:
30.03.2019

Construções críticas no jornalismo audiovisual especializado de *Starte*

Sofia Franco Guilherme

Sofia Franco Guilherme

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais na ECA-USP.

E-mail: sofiafrancog@gmail.com

Resumo

O trabalho investiga as possibilidades críticas na construção de reportagens do jornalismo cultural na televisão. Procuramos compreender de que maneira os programas especializados produzidos por emissoras temáticas, por trabalharem com assuntos ligados à arte e atenderem à demanda de um público específico, exploraram formas de construção audiovisual sofisticadas por meio da análise da Série *Corpos* exibida pelo *Starte*, na GloboNews, em abril de 2014.

Palavras-chave: Jornalismo. Televisão. Crítica de mídia.

Critical Constructions in *Starte's* specialized audiovisual journalism

Abstract

The paper investigates the critical possibilities in the construction of cultural journalism for television. Through the analysis of *Série Corpos* exhibited by *Starte*, on GloboNews, in April 2014, we try to understand how the specialized programs produced by thematic broadcasters, by working with subjects related to art and meeting the demand of a specific public, explored sophisticated forms of audiovisual construction.

Key words: Journalism. Television. Media criticism.

Mostrar o que é a dança contemporânea em um determinado momento e contexto sociocultural no Brasil, elaborando, por meio de narrativas audiovisuais, concepções desta arte é o objetivo anunciado pela Série *Corpos*, exibida no programa *Starte*, da emissora GloboNews. Esse esforço de contextualização das obras e de mediação com o público aponta para construções críticas no discurso audiovisual do jornalismo especializado em cultura que serão analisadas ao longo desse trabalho.

As reportagens que compõem a série não são apenas atuais ou instantâneas, elas têm características documentais, e são feitas para perdurar à passagem do tempo. Ao registrar o trabalho dos coreógrafos e companhias de dança contemporânea brasileira que atuam no campo artístico nacional, o jornalismo audiovisual especializado se torna uma fonte, um arquivo, para a história da dança.

Desta maneira, aproximam-se de outro gênero audiovisual: o documentário. Esta forma de produção, também, baseia-se no discurso referencial, ancorado no mundo histórico, porém, tem a tradição de explorar criativamente, na montagem, por exemplo, os temas abordados. Portanto, observamos no *Starte* a extensão de um dos princípios de filmes documentários ao telejornalismo: “A possibilidade de oferecer um ‘tratamento criativo’ aos elementos concretos que constituem sua narrativa, em vez de buscar oferecer evidências não mediadas da realidade” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 76).

Ambos, documentário e telejornalismo, e os produtos audiovisuais não-ficcionais de uma forma geral, não podem ser considerados objetivos, pois o olhar detrás da câmera não registra os objetos exatamente como eles se encontram no mundo histórico: “Para apreendê-lo com a ajuda desse instrumento tão especial ele deve fazer escolhas e essas escolhas jamais são inocentes, desprovidas de quaisquer intenções” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 78). Dessa forma, as produções audiovisuais “são construtos, artefatos fabricados pelas mãos e pelos olhos daqueles que empunharam o instrumento de registro chamado ‘câmera cinematográfica’ ou ‘videográfica’” (FREIRE; SOARES, 2013, p. 78).

As reportagens do *Starte* se aproximam ao estilo de documentário cujo fio condutor são as entrevistas, visto que as conversas da repórter com os coreógrafos são a base para a construção narrativa da série jornalística. A construção a partir de entrevistas é decorrente do reconhecimento de que os fatos não falam por si mesmos, e nem existe uma voz de autoridade única. No entanto, “muitas vezes os cineastas simplesmente decidem entrevistar personagens com os quais concordam” (NICHOLS, 2005, p. 61). Uma crítica possível a este estilo de documentário é o uso de entrevistas sem crítica ou contestação, o que tende a reforçar um ponto de vista, ao invés de problematizar e contrastar as perspectivas.

Quais são, então, as concepções de dança contemporânea que o programa constrói? Primeiramente, é uma forma de expressão artística através do movimento corporal, que busca a independência da técnica clássica e a libertação das convenções que existiam até o início do século XX. Essa maneira de fazer dança engloba diferentes estilos e linguagens bastante personalizados, ou seja, centrados na figura do diretor e coreógrafo de cada companhia.

Uma das características destacadas pelas reportagens que conectam todos esses estilos é a importância do corpo que interpreta as coreografias, que deve ser pensante e instigar reflexões a partir da performance. Além disso, elas expressam os dilemas humanos de seu tempo por meio do movimento, estabelecendo conexões com os contextos históricos em que estão inseridas. Outra particularidade da dança contemporânea é a sua capacidade de combinar diferentes escolas, técnicas e estéticas em suas obras. As demais concepções de dança apresentadas na série estão conectadas às especificidades do trabalho de cada companhia que protagoniza os episódios.

A escolha das companhias que protagonizam três dos quatro episódios da Série *Corpos* é uma via de mão dupla. Enquanto a sua centralidade nas reportagens confere legitimidade ao trabalho delas no mercado de dança no Brasil, a presença midiática

das mesmas, anterior à produção da série, pode ser considerada um fator para terem sido selecionadas pela equipe do *Starte*. Deborah Colker, Ivaldo Bertazzo e o Grupo Corpo –inclusive Stagium e Lennie Dale, que não têm um episódio solo, mas ganham destaque no primeiro – são figuras recorrentes na mídia, quando o assunto é dança brasileira. Inúmeras críticas de espetáculos em jornais impressos, aparições em programas de TV da própria Rede Globo e GloboNews, e até mesmo documentos sobre seus projetos foram veiculados ao longo de suas carreiras.

As companhias apresentadas na série possuem lugares estabilizados na história da dança no Brasil. Suas trajetórias profissionais têm décadas de continuidade e os espetáculos e projetos criativos nos quais trabalham têm reconhecimento internacional, além da aprovação de pesquisadores nacionais na área das artes e de críticos de dança renomados. Dessa forma, podemos apontar como essa produção de jornalismo audiovisual se alinha à crítica tradicional e não procura dar espaço a novos produtores de dança, sendo pouco inovadora no que diz respeito à seleção dos artistas, sem abalar o status quo do cenário contemporâneo desta arte.

O diferencial do programa está, então, na forma como aborda o processo criativo, especialmente, na montagem audiovisual sofisticada e no tempo dedicado à cada artista. Esses fatores permitem um grau de aprofundamento pouco comum na televisão, particularmente, no jornalismo cultural presente nesse meio. Essa abordagem criativa dos temas se faz possível e necessária por alguns fatores que dizem respeito ao próprio universo da série.

Primeiramente, a dança contemporânea não possui uma definição unívoca, nem mesmo na historiografia da dança. Ela é um conceito amplo e plural, dentro do qual convivem diversos estilos e linguagens de movimento que estão intrinsecamente ligadas aos seus criadores. Esta indefinição desafia a tendência estabilizadora do jornalismo, que se recobre de valores de objetividade, na maioria das vezes.

Por esse motivo, as reportagens estudadas buscaram nos hibridismos com outros gêneros e formatos televisivos modos de apresentar essa pluralidade da dança contemporânea, construindo concepções múltiplas ao longo dos quase 120 minutos totais da *Série Corpos*. Apesar da dança aparecer de modo disciplinado, filmada em circunstâncias controladas, há algo que escapa a esse controle que é próprio do jornalismo. As imagens ordenadas na edição de fragmentos de espetáculos e ensaios abrem brechas interpretativas. A mistura de material de arquivo de mídias audiovisuais, material fornecido pelos próprios grupos e material filmado pela equipe de produção do *Starte*, cria uma variação de ruídos que desalinha a formatação ordenada do jornalismo tradicional.

Um mérito da série é não achatá-las essas concepções, construídas na tensão entre o discurso verbal e o não-verbal, em sua conclusão. Ela mantém abertas as perspectivas diferentes dos coreógrafos entrevistados, que ora se encontram e ora se distanciam em seus processos criativos. Mas vale lembrar os limites dessa abertura, já que as o tema é apresentado por pontos de vista já estabelecidos e reconhecidos, sem espaço para o novo, sem mostrar, por exemplo, companhias que trabalham fora do circuito do Sudeste do Brasil (apenas a breve menção ao Quasar, de Goiânia), onde ainda se concentra o mercado cultural.

O segundo motivo que impulsiona a criatividade na produção das reportagens é que a dança, enquanto objeto tematizado, é extremamente visual. A montagem de imagens em movimento, própria da linguagem audiovisual, parece ser a forma mais apropriada para se traduzir a montagem coreográfica desta arte para a mídia televisiva. Imagens editadas ao ritmo de uma trilha sonora é um processo quase análogo àquele que combina movimentos corporais aos compassos de uma música.

Destacamos como as principais camadas do programa *Starte* analisado: a narração da jornalista Bianca Ramoneda, trilhas sonoras dos espetáculos das companhias, as entrevistas tanto como discursos verbais quanto como imagem e filmagens dos espetáculos e dos ensaios. As duas últimas apresentam relações diferentes entre câmera e movimentos corporais. A filmagem dos espetáculos vem

do arquivo das companhias ou da própria mídia televisiva, nela, a câmera se coloca como um “espectador privilegiado”. A gravação dos ensaios é feita pela equipe do *Starte*, produzida especificamente para a TV, e utiliza ângulos diferentes, com planos em close de detalhes dos corpos dos bailarinos e mais próximos da movimentação.

Esses modos de narrar contribuem para construção das concepções de dança contemporânea que a série jornalística pretende apresentar aos seus telespectadores, na medida em que constituem um repertório visual dessa forma de expressão artística. O conhecimento prévio de dança pode acrescentar elementos às imagens, pois o público já iniciado no universo da dança é capaz de relacioná-las a outras imagens que povoam sua memória de outros espetáculos assistidos ao vivo ou em produções audiovisuais.

GloboNews: uma emissora temática

A análise dos produtos audiovisuais exibidos na televisão deve levar em conta o contexto da emissão. Segundo Jost (2007), precisamos observar como o programa foi apresentado ao público, a qual gênero ele está associado e sua posição na grade de programação da emissora. O autor aponta como fatores que influenciam na análise de uma obra televisiva “a natureza do difusor (emissora geralista ou temática), a faixa horária (início ou fim da noite), a posição da emissora do panorama audiovisual (líder ou *outsider*)” (JOST, 2007, p. 145).

Para melhor compreendermos a Série *Corpos* como um produto audiovisual é preciso fazermos algumas colocações sobre a emissora onde ela foi produzida e exibida. A série de reportagens especial faz parte do programa *Starte* da GloboNews, exibido semanalmente às terças-feiras, no horário das 23h30.

O estudo da televisão tem particularidades que a diferenciam de outros produtos audiovisuais. A análise desta mídia está ligada a uma reflexão sobre a atividade do telespectador e se “essa atividade tem incidências em termos de linguagem ela provoca sobretudo consequências em termos de conteúdo de programas” (JOST, 2007, p. 49). É nesse ponto que a programação se torna um quesito importante a ser considerado, pois tem como objetivo conquistar a audiência de um receptor disperso, cuja atenção está, muitas vezes, dividida. Segundo Jost, é preciso adequar os tipos de emissões ao nível de atenção esperado de seu público, de acordo com a rotina social.

A escolha dos programas que ocuparão a grade de cada emissora e a posição em que cada um deles se situa não é motivada apenas pelo calendário social, mas também pela concorrência por público. Assim, a programação pode organizar “uma distribuição às vezes arbitrária de emissões em função do horário, distribuição essa cujo objetivo central é atrair mais telespectadores que os outros canais” (JOST, 2007, p. 50).

Além disso, programar não é uma atividade neutra. “A seleção como a sucessão e a aproximação de programas são criadores de sentido e contribuem para forjar a identidade da emissora” (JOST, 2007, p. 52). Uma emissora de TV é uma empresa e precisa estabelecer sua marca em concorrência com as demais emissoras, e estas esferas interferem sobre a programação, pois, por meio desse processo de seleção dos programas “a emissora afirma-se não só como responsável editorial, mas contribui para construir uma imagem de si própria como pessoa e como parceira do telespectador” (JOST, 2007, p. 53).

A GloboNews é uma emissora temática de jornalismo. Ou seja, sua programação está dedicada inteiramente a programas jornalísticos. Dominique Wolton (1996) define televisão fragmentada como “uma televisão, gratuita ou paga, concebida para um público específico”, que tem como uma de suas principais características “oferecer um número muito limitado de gêneros de programas” (WOLTON, 1996, p. 103). Logo, é nesta lógica que encontramos os canais temáticos.

A televisão fragmentada se opõe à televisão geralista, numa relação que o autor compara à “oposição entre programação e edição, ou, se preferirmos, entre o menu e o *à la carte*” (WOLTON, 1996, p. 100). Nesse sentido, a programação remete à grade de ofertas múltiplas arquitetadas nos canais geralistas para agradar diversos

públicos ao longo do dia. Já a edição remete a cada programa único que o espectador opta por assistir, sem se estabelecer ligação entre outros produtos, em que existe uma produção fragmentada em função da demanda.

As emissoras de televisão fragmentada ainda utilizam o princípio de programação em sua organização. Entretanto, este é “reduzido ao mínimo em torno de programas conexos ao tema central da televisão temática” (WOLTON, 1996, p. 107). Se transpusermos este conceito para a GloboNews, o canal possui uma grade de programação que está limitada a produções jornalísticas.

O que diferencia as emissoras temáticas, como a GloboNews, das generalistas, como a Rede Globo, não são apenas os gêneros diferentes de programas e a quantidade e proporção com que são colocados na grade. A principal diferença é o contexto em que estes programas são apresentados ao telespectador, que lhes confere sentidos diferentes na recepção.

Quando o espectador está ligado em canais temáticos “ele sabe muito bem que está em meio a um público específico” (WOLTON, 1996, p. 113), consequentemente, o laço social formado é diferente daquele que se forma ao assistir uma emissora com público bastante diverso. Segundo Wolton, “ao assistir à televisão temática temos certamente o prazer de nos encontrarmos entre espectadores de um mesmo programa, mas com exclusão de todos os outros espectadores de outros programas” (WOLTON, 1996, p. 114).

A GloboNews entrou no ar em 15 de outubro de 1996 como a primeira emissora brasileira que tinha como proposta exibir 24 horas ininterruptas de jornalismo. Sua emissão inaugural foi na “terça-feira às 20:30 com programa especial que exibiu as principais atrações do canal” (PATERNOSTRO, 2006, p. 47). Em 1997, já havia se tornado uma referência nacional, “se consolidava como um canal de notícias; conquistava os assinantes com jornalismo ágil, confiável, de credibilidade e inspirava respeito entre os profissionais” (PATERNOSTRO, 2006, p. 52), e, apesar de ter se inspirado no modelo da CNN, apresentava um modo brasileiro de fazer jornalismo. Além da agilidade das notícias quentes, “os comentários as análises e o aprofundamento dos assuntos se tornaram uma marca do canal” (PATERNOSTRO, 2006, p. 52). Além disso,

a GloboNews produz ainda vários programas jornalísticos para complementar e aprofundar assuntos de hard news. Alguns deles: Starte (arte e cultura), Arquivo N (resgate de imagens de arquivo), Sem Fronteiras (análise internacional), Milênio (entrevistas com grandes pensadores), Fatos e Versões (bastidores da política), Pelo Mundo (reportagens curiosas e divertidas) e Almanaque (entrevista sobre temas de saúde à literatura) (PATERNOSTRO, 2006, p. 54).

O *Starte* estreou em outubro de 1998, quando a emissora incluiu programas de conteúdo especializado na faixa das 23h, porque “pesquisas indicavam que o público sentia falta de arte e cultura” (PATERNOSTRO, 2006, p. 141). Sob o comando da repórter e atriz Bianca Ramoneda, o programa foi, por pouco mais de 15 anos, “o lugar exclusivo da música, da dança, das artes plásticas e do cinema”, como descreve a sinopse no site oficial, aprofundando-se no universo das criações artísticas.

Sendo assim, podemos classificá-lo como um produto de jornalismo especializado em cultura veiculado por uma emissora temática. Seu público-alvo são pessoas interessadas em informação com aprofundamento e que, provavelmente, têm algum repertório cultural anterior, o que possibilita e encoraja uma produção mais sofisticada. O horário de exibição, no fim da noite, pressupõe um público mais atento, que, portanto, tem tempo de fruir as imagens e ouvir o texto, cujo conteúdo é mais profundo e menos redundante.

Jornalismo audiovisual especializado em cultura

Em seu livro *Jornalismo cultural*, Daniel Piza discute algumas questões sobre a função das reportagens de cultura e do jornalista cultural, voltando-se, principalmente,

para as mídias impressas. No entanto, estas discussões podem ser deslocadas, também, para as mídias audiovisuais, como é a nossa proposta com esta pesquisa.

Daniel Piza inicia seu livro resgatando a história do jornalismo cultural e destacando o papel central da crítica para esta atividade. “A crítica é claro continua a ser a espinha dorsal do jornalismo cultural” (PIZA, 2011, p. 28). Ele comenta que os críticos eram pessoas reconhecidas que exerciam forte influência tanto no público como nos artistas. No caso brasileiro, Paulo Francis é citado como um bom exemplo de comentarista cultural, pois contaminava seus leitores com seu gosto pela arte.

O argentino Jorge Rivera (2000) também considera a crítica como um dos gêneros textuais mais proeminentes no jornalismo cultural. O autor define esta, em uma perspectiva clássica, como uma atividade na qual “se propõe uma interpretação e uma estimacão (com todas as cautelas e precaução que impõe a subjetividade do valorativo)” (RIVERA, 2000, p. 116).

Rivera compara, ainda, a crítica à resenha jornalística, afirmando que ambas são serviços de grande responsabilidade com o público e com os artistas. No entanto, a crítica de uma obra de arte “supõe um aparato teórico e um aprofundamento intrínseco e extrínseco muito mais exigente” (RIVERA, 2000, p. 117). Enquanto a resenha é, essencialmente, uma síntese sucinta dos principais temas de uma obra acompanhada de um breve juízo de valor, seu diferencial está justamente no caráter informativo.

O perfil e a entrevista são outros dois gêneros jornalísticos explorados frequentemente na editoria de cultura associados a personagens de destaque na esfera pública. O perfil é “a apresentação rápida, esquemática e informativa, de uma figura literária, artística ou intelectual, sobre a que se deseja informar a um público não especializado” (RIVERA, 2000, p. 119), ele requer informações pontuais sobre um personagem, mas, acima de tudo, a capacidade para apresentar seus aspectos humanos e intelectuais de forma atraente.

A entrevista, para Rivera, é “um encontro combinado entre um jornalista (o entrevistador) e uma figura pública ou privada (o entrevistado) com o objetivo de obter informação desta última e comunicá-la através de um meio gráfico, radiofônico, televisivo, etc.” (RIVERA, 2000, p. 126). O entrevistado é, geralmente, alguém de notoriedade, um especialista em certa área do conhecimento, cujas opiniões ou ações possuem valor de “interesse público”, e que, portanto, são merecedoras de difusão midiática.

A década de 1970 foi um período de grande efervescência cultural no Brasil e um momento no qual companhias de dança como o Balé Stagium, buscavam linguagens modernas mais próximas da realidade brasileira e conseguiam atrair o público. Este novo contexto cultural cria um espaço para a crítica especializada em dança no jornalismo impresso. Profissionais mais próximos a este campo específico da arte e proficientes nas particularidades da dança começam a se dedicar a escrever análises elaboradas das produções, estabelecendo críticos renomados como “Antônio José Faro (1933-1991), Acácio Vallim, Helena Katz, Lineu Dias (1928-2002) Marcos Bragato, Sérgio Viotti (1927-2009) e Suzana Braga, entre outros que vieram depois, como Ana Francisca Ponzio e Roberto Pereira.” (CAMARGO, 2014, p.16)

Um tema discutido por Daniel Piza sobre os jornais impressos que pode ser transferido para o telejornalismo é a diferença no tom e abordagem dos assuntos entre os cadernos culturais publicados diariamente e os suplementos especiais que saem semanalmente. Podemos estabelecer um paralelo dessas duas modalidades com os telejornais diários e os programas de nicho, respectivamente.

Nos segundos cadernos dos jornais as matérias são mais superficiais, valorizando as celebridades, e suas reportagens se tornam cada vez mais *releases* dos eventos. Essa abordagem se parece com aquela dada pelos telejornais diários, que ainda possuem mais uma desvantagem por não terem uma editoria cultural obrigatória todos os dias, como o impresso ou mesmo jornais online. Já os suplementos especiais do impresso ou as revistas especializadas tendem a trazer análises mais aprofundadas, tratando de temas ligados à erudição (PIZA, 2011, p. 53). Esse tratamento voltado para

um público “iniciado” nos assuntos culturais é esperado pelos programas de televisão, especialmente, sobre cultura, que têm este público-alvo.

As reportagens veiculadas no jornalismo cultural, diferentemente das outras editoriais, não são necessariamente ligadas ao calor dos fatos, à instantaneidade da cobertura noticiosa. Mesmo assim, essas reportagens estão vinculadas a temas factuais: “O jornalismo cultural é, antes de mais nada, jornalismo. Com isso prescinde de um vínculo com a atualidade” (LOPES; FREIRE, 2007, p. 6). A agenda cultural, falecimentos de personalidades importantes e datas comemorativas, são exemplos de ganchos que podem inspirar a produção de reportagens.

A Série Corpos, nosso objeto de estudo, teve suas quatro reportagens exibidas originalmente em 2014, nos dias 8, 15, 22 e 29 de abril, sendo a última data a comemoração do Dia Internacional da Dança. Podemos deduzir, então, que o gancho factual para a produção foi a comemoração desta efeméride.

Por ter suas análises voltadas para os meios impressos, Daniel Piza destaca a diferença destes da TV, por serem capazes de maior aprofundamento e argumentação (PIZA, 2011, p. 47). Mas precisamos pensar em maneiras que a TV possa tentar trabalhar com as questões culturais de forma crítica e profunda também, deixando de lado o preconceito em torno deste meio, considerado menos sério e equilibrado.

As possibilidades da crítica de arte no jornalismo

A crítica, como vimos, ocupa um espaço de destaque no jornalismo cultural, pois já teve papel importante na formação de gostos artísticos e, na contemporaneidade, encontra-se em crise em relação a seu espaço e função dentro do campo da arte. Um programa especializado que tem pretensão de realizar uma cobertura mais aprofundada sobre produções artísticas, como é o caso do *Starte*, encaminha as possibilidades críticas para um dos focos da análise. Por isso, é importante para nossa pesquisa pensar no contexto da crítica em que se insere o programa estudado.

No fim do século XIX e início do século XX, os ideais modernos de estabelecer uma autonomia do campo que permeavam as produções de arte influenciaram, também, a perspectiva do que seria a função dos críticos destas produções. A crítica se torna uma ponte, uma mediadora entre público e obra, “encarregando-se de garantir a comunicabilidade da experiência estética segundo determinados padrões, em tensão com a tendência também moderna de subjetivação do gosto” (FOLLAIN, 2016, p. 3).

A atividade crítica realizada no âmbito do jornalismo cultural, nesse período, tornou-se um lugar de prestígio e os críticos eram figuras com autoridade legitimadora das obras de arte sobre as quais escreviam. Desta forma, a crítica se estabeleceu “como farol orientador para o público, pois pretendia educar os gostos e nortear a opinião, e para o artista, notadamente aqueles mais jovens, que seriam guiados por valores e tendências estéticas” (SERELLE, 2012, p. 51).

Esta perspectiva crítica se apoia na ideia da obra de arte como um objeto opaco, que necessita de exercício interpretativo, “como uma espécie de mediação ou tradução, que transforma ‘o mesmo em outro código’, reativando o que seria expresso na obra e procurando delimitar e propor o sentido que emerge de sua forma” (SERELLE, 2012, p. 52). Ao mesmo tempo, essa noção de crítica pretende inserir seus objetos analisados no contexto histórico de sua produção, estabelecendo relações com outras obras e estilos.

Nesse momento, a crítica se instaura no jornalismo cultural com duas funções essenciais: a judicativa e a interpretativa (SERELLE, 2012, p. 53). A primeira diz respeito ao papel avaliador da crítica, que se faz “a partir de determinada grade de valores relativamente estáveis, colocando-a em face da história de arte e das correntes coevas, em operação seletiva e hierarquizante” (SERELLE, 2012, p. 53). A segunda função serve como mediação entre obras e público e parte do pressuposto que a arte é um objeto “complexo e lacunar, para desentranhar dela sentidos, formulados numa escrita da compreensão, mediadora entre arte e público” (SERELLE, 2012, p. 53).

Na contemporaneidade, a crítica entra em crise quanto a sua função dentro do campo artístico, acompanhando as novas inquietações do próprio campo e das definições, ou indefinições, do que é arte contemporânea. Como assinala Follain, essa crise é consequência de tensões inerentes à modernidade, e se trata de um desequilíbrio, uma rearticulação das forças que demarcavam esta cultura. Surge, então, um novo quadro, no qual se problematiza a exterioridade em relação ao objeto, própria do ofício do crítico, colocando-se em dúvida a neutralidade do conhecimento do especialista (FOLLAIN, 2016, p. 9).

A crítica é vista, portanto, como um lugar obsoleto dentro do jornalismo cultural por alguns analistas, principalmente, no que diz respeito aos produtos do entretenimento, baseando-se na antiga divisão entre o “erudito” e o “massivo”. Um dos fatores principais, em que esta obsolescência se fundamenta, como indica Serelle (2012), é que a posição prestigiada e legitimadora da crítica enquanto mediadora da arte não se sustenta mais. Esse fator é desencadeado pela crise da atividade jornalística, a partir do novo paradigma criado com a emergência das mídias digitais, em que o “público converteu-se num híbrido de produtor e consumidor” (SERELLE, 2012, p. 54).

Nessa nova organização comunicacional, em específico no que diz respeito à cobertura de acontecimentos culturais,

proliferaram-se blogs e sites de críticos e comentadores de qualidades bastante diversas, reunindo desde jornalistas que migraram dos veículos tradicionais a adolescentes, que requerem e exercem seu direito de julgar e opinar, de forma extremamente impressionística, em consonância com o próprio ambiente subjetivista da rede” (SERELLE, 2012, p. 54).

A qualidade da crítica veiculada nessa diversidade de meios parece, então, perder sua importância e a autoridade da figura do crítico passa para segundo plano, em um contexto que “valoriza mais o direito à expressão da impressão daquele que interage com o produto cultural do que o espaço demarcado por um olhar cultivado e especializado cuja avaliação obedece a critérios históricos” (SERELLE, 2012, p. 54).

Após analisarmos esse contexto da crítica de arte e sua presença no jornalismo, percebemos que, o programa *Starte*, em especial a Série *Corpos*, apresenta uma cobertura analítica das produções artísticas ainda bastante alinhada com a perspectiva moderna da crítica. Ao fazer um panorama das produções de dança contemporânea a partir da reflexão sobre o trabalho de companhias brasileiras de destaque na atualidade, o programa se propõe a ser um mediador entre as obras e o público, tendo esse um conhecimento prévio sobre elas ou não.

As reportagens que compõem a Série *Corpos*, também, apresentam possibilidades críticas enquanto registros de processos criativos. Elas podem, em um segundo momento, contribuir para o trabalho de outros críticos de arte que pretendam analisar as obras das companhias de dança contemporânea representadas.

A pesquisadora de crítica genética, Cecilia Almeida Salles (2010), analisa os usos de registros audiovisuais sobre produções cinematográficas, como extras de DVDs e *making ofs*, para conhecer novos aspectos destas obras e ampliar as discussões críticas a respeito delas.

Talvez possamos dizer que, para os interessados nesses percursos, de modo mais específico, esse material é uma expansão do território documentos de processos criativos [...]. Esses registros propiciam, como vimos, a compreensão de determinado momento desse processo” (SALLES, 2010, p. 176).

O mesmo pode ser dito sobre documentos audiovisuais de outras formas de produção artística, além do cinema, como é o caso da dança para o objeto desta pesquisa.

O acesso às informações dos bastidores da criação abre uma nova gama de possibilidades de análises para as obras em questão, além de instigar indagações sobre os processos de criação artística em geral, dentro de cada forma específica de arte.

Como esses registros audiovisuais muitas vezes mostram a contribuição de vários personagens envolvidos no processo de criação, podemos ter acesso a informações sobre a produção a partir de diferentes pontos de vista deste percurso, e assim “nos aproximar das questões que envolvem a singularidade desses profissionais em meio à coletividade do processo” (SALLES, 2010, p. 178).

As reportagens que compõem o *corpus* desta pesquisa podem ser classificadas, de acordo com a divisão proposta por Salles, como “documentários sobre o processo de produção” (SALLES, 2010, p. 190). Os programas exibidos na televisão são produzidos posteriormente à estreia dos espetáculos comentados pelos coreógrafos e pela repórter, diferenciando-se, assim, de *making ofs*.

A reflexão posterior às obras nos dá acesso a partes do processo de tomada de decisão, “sem termos acesso, na maioria das vezes às alternativas, isto é, ao ambiente das incertezas tão marcante nos processos de criação” (SALLES, 2010, p. 179). No entanto, a posterioridade destes registros não diminui suas possíveis contribuições críticas, visto que a criação é um processo não linear e contínuo, não se encerrando com a estreia das obras. “As reflexões posteriores a esse momento são inevitáveis, e parte integrante de suas buscas, que não cessam ou estão permanente em processo” (SALLES, 2010, p. 180).

O estudo de Salles se propõe a “apontar as possibilidades críticas e, mais ainda, oferecer uma perspectiva com processual para esse material (...) tratar esses registros como índices de um processo de criação” (SALLES, 2010, p. 185). A autora destaca como a disponibilidade destes documentos audiovisuais sobre os processos de criação possibilita ao espectador entrar em contato com novas camadas de significação das obras, “não como explicações, mas oferecendo maior complexidade” (SALLES, 2010, p. 198).

Considerações finais

A Série *Corpos* não faz a crítica dos espetáculos da dança como um gênero textual do jornalismo cultural que, pela definição de Rivera (2000), faz a valoração e a interpretação de obras de arte. Nesse tipo de crítica, as opiniões do crítico ou jornalista às produções culturais de que falam são o foco central e exigem um alto grau de conhecimento teórico e aprofundamento.

A repórter Bianca Ramoneda aparenta ter as qualidades intelectuais requeridas para a atividade crítica, no entanto, as narrativas dos episódios não se constroem a partir de suas opiniões, mas sim dos diálogos entre ela e os especialistas em dança contemporânea. A série não realiza a estimativa das obras e está pouco interessada na sua recepção junto ao telespectador. Em nenhum momento entrevistam o público e nem perguntam aos críticos entrevistados nos programas como um espetáculo específico foi recebido.

Sendo assim, *Starte* não tem a função de formar um público consumidor, no que diz respeito a atrair audiência para obras recentes da dança contemporânea brasileira. Ele também não tem a proposta de “educar” os espectadores a respeito das produções culturais, não tem o objetivo de atingir um público geral e não recorre ao didatismo, tampouco, procura tornar o que é dança contemporânea em um conceito simplificado para leigos compreenderem.

Percebemos as possíveis relações desse produto audiovisual com a crítica se considerarmos esta como um campo mais amplo de mediação entre a arte e seu público. A operação de curadoria pela produção da Série *Corpos*, ou seja, a seleção das companhias e obras que aparecem no programa, é um exercício crítico na prática jornalística, pois leva em consideração o contexto histórico dos processos de criação, estabelecendo relações com outras obras e estilos. A cobertura analítica das produções artísticas nas reportagens estudadas ainda está bastante alinhada com a perspectiva moderna da crítica, calcada na legitimidade do olhar do especialista, já que todas as suas fontes de informação podem ser encaixadas nesta classificação.

A Série Corpos também apresenta possibilidades críticas enquanto registro de processos criativos. As reportagens que compõem o *corpus* desta pesquisa fazem reflexões posteriores à estreia das obras e nos dão acesso a partes do processo de tomada de decisão. Mesmo que não nos permitam ter acesso às alternativas e incertezas, não perdem suas possíveis contribuições críticas, visto que a criação é um processo não linear e contínuo.

A disponibilidade desses documentos audiovisuais sobre processos criativos de espetáculos de dança contemporânea possibilita ao espectador entrar em contato com novas camadas de significação das obras, que oferecem maior complexidade. Além disso, elas podem, em um segundo momento, contribuir para o trabalho de outros críticos de arte que pretendam analisar as obras das companhias de dança contemporânea apresentadas nos episódios.

Referências

CAMARGO, A.V. A. A dança que o jornal reporta: considerações sobre dança e jornalismo cultural no Brasil. **Dança**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, Salvador, v. 3, n. 2, p. 11-22, jul/dez, 2014. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/11182/9771>. Acesso em: 16 out. 2015.

FOLLAIN DE FIGUEIREDO, V. L. Crise na crítica e declínio do paradigma estético da modernidade. In: **Anais**, XXV Compós, Universidade Federal de Goiás, 2016. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/textocomp%C3%93s2016template3_3347.pdf. Acesso em: 20 fev. 2019.

FREIRE, M.; SOARES, R. História e narrativas audiovisuais: de fato e de ficção. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 10, n. 28, p. 71-86, mai/ago. 2013.

JOST, F. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LOPES, D.; FREIRE, M. O jornalismo cultural além da crítica: um estudo das reportagens na revista Raiz. **BOCC**, 2007, p. 1-12. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/lopez-debora-freire-marcelo-jornalismo-cultural.pdf>. Acesso em 20 fev. 2019

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

NICHOLS, B. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. Vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 47-67

PATERNOSTRO, V.I. **O texto na TV**: manual de telejornalismo. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

PATERNOSTRO, V.I. **GloboNews**: 10 anos, 24 horas no ar. São Paulo: Globo, 2006.

PIZA, D. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2011.

RIVERA, J. B. **Periodismo cultural**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

SALLES, C. A. **Arquivos de Criação**: arte e curadoria. São Paulo: FAPESP/ Ed. Horizonte, 2010.

SERELLE, M. A crítica do entretenimento no jornalismo cultural. **Revista Comunicação Midiática**, local de publicação, v.7, n.2, p. 47-62, maio/ago. 2012

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público**: uma teoria crítica da televisão. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1996.

Programas analisados

CULTURA. **Starte** – Série Corpos. Rio de Janeiro: GloboNews. Abr. 2014. Programa de televisão. Quatro reportagens disponíveis em:

1) Disponível em: <http://globoTV.globo.com/globonews/starte/v/conheca-um-pouco-da-historia-da-danca-contemporanea-no-brasil-e-no-mundo/3269033/>. Acesso em: 27 ago. 2015.

2) Disponível em: <http://globoTV.globo.com/globonews/starte/v/deborah-colker-fala-sobre-novo-espetaculo-e-revolucao-na-danca-contemporanea/3284250/>. Acesso em: 27 ago. 2015.

3) Disponível em: <http://globoTV.globo.com/globonews/starte/v/ivaldo-bertazzo-mostra-sua-escola-do-movimento/3298785/>. Acesso em: 27 ago. 2015.

4) Disponível em: <http://globoTV.globo.com/globonews/starte/v/veja-o-trabalho-de-um-dos-maiores-grupos-de-danca-contemporanea-do-mundo-o-grupo-corpo/3314020/>. Acesso em: 27 ago. 2015