



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

JOUBERT DE ALBUQUERQUE ARRAIS

**PROCESSOS CO-EVOLUTIVOS ENTRE DANÇA E CRÍTICA:
DE UM CONTEXTO CEARENSE A UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA DE DANÇA**

Salvador
2008

JOUBERT DE ALBUQUERQUE ARRAIS

**PROCESSOS CO-EVOLUTIVOS ENTRE DANÇA E CRÍTICA:
DE UM CONTEXTO CEARENSE A UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA DE DANÇA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança - PPGDança, Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia - UFBA, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof^a Dr^a Fabiana Dultra Britto

Salvador
2008

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa - UFBA

A773 Arrais, Joubert de Albuquerque.
Processos co-evolutivos entre dança e crítica : de um contexto cearense a uma crítica contemporânea de dança / Joubert de Albuquerque Arrais. - 2008.
125 f.

Inclui anexos.

Orientadora : Profª Drª Fabiana Dultra Britto.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, 2008.

1. Dança - Criação e crítica. 2. Crítica de arte. 3. Evolução. 4. Dança - Aspectos políticos.
5. Política na arte. I. Britto, Fabiana Dultra. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança.
III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3

JOUBERT DE ALBUQUERQUE ARRAIS

PROCESSOS CO-EVOLUTIVOS ENTRE DANÇA E CRÍTICA: DE UM CONTEXTO CEARENSE A UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA DE DANÇA

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança – PPGDanca, da Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 30 de junho de 2008.

Banca Examinadora

FABIANA DULTRA BRITTO – Orientadora _____

Docente-orientadora institucional – PPGDanca/UFBA

Doutora em Comunicação e Semiótica – PUC/SP

HELENA TANIA KATZ _____

Docente convidada do Departamento de Artes do Corpo – PUC/SP

Doutora em Comunicação e Semiótica – PUC/SP

JUSSARA SOBREIRA SETENTA _____

Docente do Programa de Pós Graduação em Dança – PPGDanca/UFBA

Doutora em Comunicação e Semiótica – PUC/SP

A

Minha mãe, (Dona) Terezinha, pelo amor incondicional e por sempre possibilitar a complexificação das minhas ações e meus anseios profissionais e humanos.

Meus sobrinhos, Artur e Ana Beatriz, pela renovação dos sonhos, planos e horizontes.

Meu pai, Alberone (*in memoriam*), pela maturidade boemia dos chorinhos, apesar das incompatibilidades do destino.

Meu irmão, Adjalme (*in memoriam*), pela juventude imortalizada nas lembranças dos que aqui ficaram.

AGRADECIMENTOS

A mim, JOUBERT DE ALBUQUERQUE ARRAIS, pela paciência e coragem comigo mesmo, de assumir sonhos realizáveis.

À minha orientadora, FABIANA DULTRA BRITTO, pela cumplicidade e reflexão de me fazer perceber que eu posso muito. E eu posso mesmo!

Ao PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA – PPGDANCA, pelo acolhimento e pelo ambiente artístico e acadêmico que me fez co-evoluir, sem o qual esta pesquisa não teria sido possível.

Aos meus amigos-professores-gurus, FRANCISCO GILMAR DE CARVALHO (Cultura Popular), ANTONIO WELLIGTON DE OLIVEIRA JÚNIOR (ex-orientador de monografia de graduação, performer e artista visual), HELENA TANIA KATZ (Dança e Crítica de Dança) e RONALDO SALGADO (Jornalismo Opinativo).

Aos professores do PPGDanca, cada um em sua singularidade, pelo desafio juntos de ser primeiro programa e primeira turma, por me acolherem e me darem condições de existência ajustadas às especificidades da dança, tudo isso para eu ser quem, de fato, eu sou, artística e academicamente humano: DULCE AQUINO, JUSSARA SETENTA, ELOISA DOMENICI, LEDA MUHANA E ADRIANA BITTENCOURT.

Aos meus grandes amigos do Ceará, alguns deles já “feito-passarim” que nem eu: CAROLINA DO VALE – “Carol” (que me faz sereno e inquieto), CRISTINA CARNEIRO – “Kika Sobral” (que me faz boêmio), LAÉCIO RICARDO – “Lalas” (que me faz *cult*), RAIMUNDO NONATO JÚNIOR – “O Juníssimo” (que me faz pacífico), ISABEL ANDRADE – “Bel” (que me faz me sentir o melhor), GRAZIELE ALBUQUERQUE – “Grazzie” (que me faz guerreiro), MARCIO CHAVES – “Red shoes” (que me faz *in*, nunca *out*). E as recíprocas são bem verdadeiras.

A duas amigas cearenses que se fortaleceram pelo e no mestrado-travessia: ANGELA SOUSA (Ängeu / Dança), que me faz sensato, e MARIA AURINÍVEA DE ASSIS (“Nívea” / Literatura), que faz ser audaz e navegante.

Aos meus amigos colegas de mestrado, do Brasil e do Mundo, que fiz e que me escolheram: GLADIS TRIDAPALLI (Curitiba - PR), MARA GUERRERO (São Paulo – SP), KARIME NIVOLONI (São Paulo – SP), GABRIELA SANTANA (Viçosa – Minas Gerais), CLOTILDES CAZÉ (Salvador – BA), THALITA REIS TEODORO (Viçosa –

MG), LUCÍA NASER (Uruguai), VERONICA DE MORAES (Salvador – BA, Uberlândia – MG), ALESSANDRO LIPPE (Salvador – BA, Itália), GABRIELLE GENEROSO (MG).

Aos meus amigos artistas da dança do Ceará, em especial, ANDREA BARDAWIL, pelas oportunidades e afetos, FAULLER FREITAS, pelo amor condicional, e WILEMARA BARROS, pela maturidade e serenidade admiráveis.

Aos colegas-jornalistas, ANA CLÁUDIA PERES, MAGELA LIMA, AMANDA QUEIRÓS, ANA MARY CAVALCANTE, DEMITRI TÚLIO, TERESA MONTEIRO E REGINA RIBEIRO, que me deram possibilidades críticas para um jornalismo cultural mais reflexivo e menos mercadológico.

Aos meus três *roomates*: FÁBIO FREIRE DA COSTA (CE), no primeiro ano do mestrado; e TALES LOBOSCO (RJ) e CAROLINA FONSECA (GO), no segundo ano de mestrado.

À UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, pelo apoio com bolsa emergencial de demanda social nos últimos meses do primeiro semestre letivo de 2006.

À FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DA BAHIA – FAPESB, pelo apoio de bolsa regular de mestrado, sem o qual essa pesquisa nem todo o vasto conhecimento experimentado e experienciado teriam sido possíveis, pois foram sim possíveis.

À RITA FERREIRA DE AQUINO, pelo apoio e cumplicidade recíprocos no primeiro ano de mestrado.

Ao CONEXÃO DANÇA 2007 – ENCONTRO DE ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS DO SUL, em especial, a ROSEMARI ROCHA (PR), CINTHIA KUNIFAS (PR) E SANDRA MEYER (SC), pelo convite e pela oportunidade de me fazer representar o Ceará e a Bahia como jovem pesquisador e jovem crítico de dança.

ENFIM . . . A todos que, em algum momento, por um instante sequer, por um instante talvez, partilharam idéias, afetos e angústias nesses mais de dois anos de ir e vir, lá acolá, aqui e agora, sins, não e talvez; e que, nas sutilezas do cotidiano, ensinaram-me também a ouvir e aprender mais um pouquinho. Sobre dança, principalmente. E, decisivamente, sobre a natureza humana.

*É vista quando há vento e grande vaga
Ela faz o ninho no rolar da fúria
E voa firme e certa como bala*

*As suas asas empresta
à tempestade,
Quando os leões do mar rugem nas grutas
Sobre os abismos, passa e vai em frente*

*Ela não busca a rocha, o cabo, o cais.
Mas faz da insegurança sua força,
E do risco de morrer, seu alimento*

*Por isso lhe parece imagem justa
Para quem vive e canta [e dança] no mau tempo.*

Sophia de Mello Breyner Anderson*

* Do poema *Procelária*, na voz de Maria Bethânia em *Dona do Raio*, música do disco *Mar de Sophia* (2007).

ARRAIS, Joubert de Albuquerque. *Processos co-evolutivos entre dança e crítica: de um contexto cearense a uma crítica contemporânea de dança*. Programa de Pós Graduação em Dança – PPGDanca, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia – UFBA. Salvador, 2008.

RESUMO

PROCESSOS CO-EVOLUTIVOS ENTRE DANÇA E CRÍTICA: DE UM CONTEXTO CEARENSE A UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA DE DANÇA

O presente estudo tem por objetivo apresentar uma outra moldura teórica e indisciplinar sobre o exercício da crítica especializada, com uma análise da dinâmica operativa da dança contemporânea em Fortaleza (CE), a partir do conceito evolutivo de "corrida armamentista", do cientista Richard Dawkins, e com o pressuposto de que a "dança é um sistema co-evolutivo", desenvolvido pela pesquisadora Fabiana Dultra Britto. O período escolhido inicia-se na segunda metade dos anos noventa até meados do século XXI, justificado pela importância da ocorrência das três primeiras edições da Bienal Internacional de Dança do Ceará (1997, 1999, 2001) e dos aproximados quatro anos de existência do Colégio de Dança do Ceará (1999-2002), aqui entendidos como *fatores co-evolutivos* de difusão e ensino, respectivamente. Por se tratar de um *estudo de processos*, discorreremos sobre o exercício da crítica como fator de difusão de informação especializada e co-responsável pelo processo evolutivo da produção de conhecimento de dança no contexto da capital cearense. Compreendemos que o ato de criticar é uma ação regular tanto de acompanhamento como de contextualização histórica e estético-cultural de uma produção artística. Nesse sentido, a pesquisa sinaliza para um viés não somente epistemológico, mas também político. Configura-se como um protocolo contemporâneo de atuação para a crítica especializada, de uma crítica que é "contextual" e "co-implicada" nos fazeres e saberes da dança na contemporaneidade. Para tanto, referenciamos-nos em algumas discussões teóricas dos sociólogos Zigmunt Bauman e Boaventura de Sousa Santos, e ainda, do psicólogo evolucionista Steven Pinker.

Palavras-chave: dança, crítica de dança, co-evolução, corrida armamentista, produção de conhecimento, política.

ARRAIS, Joubert de Albuquerque. *Processos co-evolutivos entre dança e crítica: de um contexto cearense a uma crítica contemporânea de dança*. Programa de Pós Graduação em Dança – PPGDanca, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia – UFBA. Salvador, 2008.

Abstract

The present study aims at offering an alternative theoretical and undisciplined approach on the exercise of specialized critique. I draw an analysis of the dynamics of contemporary dance in the city of Fortaleza, Ceará, by taking into account the evolutionary concept of "arms race" put forth by the scientist Richard Dawkins and the theses of "the dance is a coevolutional system", presents by the research and critique of dance Fabiana Dultra Britto. The period under investigation comprises the late 1990s and the two first years of the present century. Within such period, three editions of the International Biennial of Dance of Ceará occurred (1997, 1999 e 2001), and the Dance School of Ceará existed for four years (1999-2002). These factors should be understood as coevolutional processes of diffusion and education, respectively. Once this is a study of processes, I look at the exercise of critique as the factor of diffusion of specialized information, which is co-responsible for the evolution process of knowledge production of dance in the context of the capital city of Ceará. As a first result, I figured out that the period at stake is endemic of critical-reflexive situations, although the performance of dance and the critique itself were not in sync. I understand that the act critique is a regular act of both following up and framing an artistic production in historical and cultural-aesthetical terms. In this sense direction, the research indicates not signals for not only an epistemological avenue way, but also a political one. It thereby politician too, configuring its shapes itself as a contemporary protocol of the protocol contemporary of specialized performance of the critiquecism: a critique which is implied in both (co-implied) and contextual on making the performance and the knowledge and knowing of the dance. For this, others authors were important to discuss with like the sociologists Zigmunt Bauman and Boaventura de Sousa Santos, and too the evolutionary psychologist Steven Pinker

Keywords: dance, critique, coevolution, arms race, knowledge production, politics

SOBRE O AUTOR

Joubert de Albuquerque Arrais é jornalista cultural, crítico de dança, artista independente (dançarino autodidata e *performer*), bacharel em Comunicação Social – Jornalismo, pela Universidade Federal do Ceará (UFC - 2003) e mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança, da Universidade Federal da Bahia (PPGDanca/UFBA - 2008).

Atua prioritariamente em projetos colaborativos e autorais, de natureza artístico-científica, com destaque para o coletivo Balbucio (Fortaleza/Ceará), o Núcleo de Dança do Alpendre (Fortaleza/Ceará), o Centro de Experimentações em Movimento – CEM (Fortaleza/Ceará), o Projeto Teorema (Estúdio Nave - São Paulo/SP) e a pesquisa Partes Sem Roteiros (2008, Grupo *His* – Contemporâneo de Dança (Salvador/Bahia).

Como crítico de dança, é colaborador não-remunerado dos jornais cearenses O POVO e Diário do Nordeste, além de ser editor e redator do blog www.umjovemcriticodedancabrasileiro.blogspot.com.

Como solista de dança, desenvolve as pesquisas independentes “Meu canto tem trilha” (2007) e “Sambarroxé, um experimento bruto” (2008).

Na área do audiovisual, concebeu e produziu a videodança “Cavalo Marinho V ou No meu sertão tem mar” (2007), selecionada para o Festival Internacional Dança Em Foco 2008 (Rio de Janeiro/RJ), Encontro Terceira Margem / Bienal de Par em Par 2008 (Fortaleza/Ceará) e 7º. FRAME – Festival de Vídeo-Dança 2008 (Porto/Portugal).

Como primeira experiência de intercâmbio fora do País, foi o único brasileiro selecionado para “II workshop para Jovens Críticos”, encontro de artistas e críticos promovido pela *Transdisciplinary European Arts Magazines* - TEAM Network, com o Alkantara Festival 2008 (Lisboa/POR).

PROCESSOS CO-EVOLUTIVOS ENTRE DANÇA E CRÍTICA: DE UM CONTEXTO CEARENSE A UMA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA DE DANÇA

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – Arte & Ciência: Dança e Crítica em co-evolução	12
Pressupostos	14
O problema.....	17
A justificativa.....	20
Objetivos	22
Hipóteses.....	22
A declaração de método.....	23
CAPITULO I – <i>Modus operandi</i> : o contexto das relações	25
1.1 Fatores co-evolutivos & “corrida armamentista	30
1.2. O "problema do contexto"	36
CAPITULO II – <i>Modus probandi</i> : Fortaleza, um contexto co-evolutivo.....	42
2.1 Difusão & Ensino: Bienal, "Colégio de Dança" e Fendafor	45
2.2 Produção artística & Publicação especializada: dança contemporânea fortalezense e "crítica" jornalística local	54
2.3 Fortaleza (que insiste em) dança(r): estratégias de sobrevivência.....	62
CAPITULO III – <i>Modus faciendi</i> : dança, crítica & contemporaneidade	68
3.1 Causalidades cambiantes da crítica.....	70
3.2 Diálogos críticos em ambientes acadêmicos.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS – <i>Modus vivendi</i> : corpo crítico, corpo que dança...	87
REFERÊNCIAS	90
ANEXOS	94

INTRODUÇÃO

ARTE & CIÊNCIA: DANÇA E CRÍTICA EM CO-EVOLUÇÃO

Enquanto artista incapaz,
quero que a minha imaginação
suba ou desça ao nível da de todos,
não para ser acessível,
mas para antes não se distinguir.

Boaventura de Sousa Santos

Quem trabalha com dança de forma crítica tem de estar atento a isso: aproximar cultura e biologia como um outro jeito capaz de esmiuçar as velhas fortalezas teóricas que colocam a dança como algo inefável ou universal. Isso possibilita outros modos, segundo outros parâmetros, de organização dos atos de refletir sobre dança, principalmente quando se tem um jeito de lidar com *senso comum* que a empedra, que é tratá-la como a arte do passinho-aqui-passinho-acolá.

Alguns cuidados preventivos são necessários nessa aproximação paradigmática entre o jargão científico e outros ditos não-científicos. O risco das *imposturas intelectuais*, em referência ao livro homônimo,¹ existe e sempre vai existir quando se está, diz Katz (1998), na turbulência das *zonas de fronteira*², condição de

¹ Os físicos Alain Sokal e Jean Brickmont publicaram o livro *Imposturas Intelectuais*, onde divulgam um dossiê com usos errôneos de importantes nomes da intelectualidade francesa e americana. Segundo eles, muitas das citações desses teóricos – dentre eles, Gilles Deleuze e Jacques Lacan – eram absurdas e, muitas vezes, carente de algum sentido, alertando para o fato de ser urgente a discussão sobre as circunstâncias culturais que tais imposturas foram cometidas e como as ditas alcançaram tamanha repercussão, sem que fossem, até hoje, elucidadas ou desmascaradas (2006). Não se trata de ser contra o radicalismo político, mas de ser contra a confusão intelectual, como bem enunciaram os citados físicos do Caso *Sokal*.

² A autora define "zonas de fronteiras" como o que ocorre entre duas posturas científicas do "reducionismo interteórico" (CHURCHLAND *apud* GREINER, 2006; KATZ: 1998, 11), de um lado, os que o têm como melhor decisão, do outro, os que a consideram uma ação que empobrece a pesquisa científica. Partindo desse entendimento, compreendo a expressão "zonas de fronteira" como os espaços onde ocorrem intersecções de fenômenos que criam áreas de certa indistinção e que são representativas de um modo específico de ocorrência. Homi Bhaba entende esse espaço de

existência das artes do nosso tempo e dos discursos sobre elas. Discutir a relação dança artística e crítica especializada está esse interstício conceitual e *indisciplinar*³.

Trabalhamos com autores vindos de áreas da biologia pela boa contribuição bibliográfica que têm dado no que se refere à construção de olhares *indisciplinares*. São publicações de caráter interdisciplinar, algumas tidas como livros de divulgação científica, que vão além da mera divulgação ou novidade editorial para o grande público, pois dizem respeito a questões culturais relacionadas, principalmente, com a natureza humana. Ao darem tal contribuição, configuram-se como abordagens teóricas que discorrerem sobre cultura, conhecimento e evolução, transformando-se em bibliografia básica para pesquisadores que buscam uma oxigenação de idéias. O que eles escrevem possibilita-nos outros instrumentos teóricos para "ler" os fenômenos culturais, desvinculados de idéias universalistas e dualistas, como as que separam corpo e mente, enfatizando apenas o aspecto motor na dança e, por conseguinte, fortalecendo a crença de que qualquer pessoa pode dançar.

Afirma Katz (1998), quem trabalha com dança e pretende escolher outro modo (o indisciplinar) de lidar teoricamente com a dança, potencialmente mais ajustado à natureza cognitiva do corpo que dança, tem de estar alerta, pois há uma efervescência nas áreas da biologia que dificulta a atualização de quem é, tradicionalmente, de outra área. Tais precauções têm a perspectiva conceitual e balizadora de que a dança é uma *arte do corpo*⁴, cuja relação com o público e com o

indistinação fronteirística como "entre-lugar" (1998), já Zigmunt Bauman abrange esse conceito quando discorre sobre "ambivalência" nas suas discussões sobre modernidade líquida .

³ A postura "indisciplinar" refere-se à outra construção teórica (GREINER, 2005) no trânsito entre bibliografias que problematizam as relações corpo-ambiente e mídia&cultura. Assim, o que definimos como "interstício indisciplinar" desfaz o sentido coloquial de um trabalho pouco rigoroso por conta do descumprimento de regras. Indisciplinar é noutro sentido, que é disciplina como um aplicativo do *reducionismo interteórico*, cujo dito descumprimento está no transitar por outras áreas de conhecimento e fazer a travessia destas para outra.

⁴ Em 1998, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), foi empregada a expressão "artes do corpo" que se relaciona com os tão polêmicos cruzamentos entre dança, teatro e performance, como também a discussão sobre suas especificidades. Segundo Christine Greiner, uma das criadoras do curso, "O conceito desafiava a definição que propunha o nascimento do teatro a partir da palavra e da dança com base no corpo, sugerindo que, após tantas experiências teatrais nascidas do corpo e o próprio reconhecimento da inevitável corporificação da palavra, não poderia mais ser o critério soberano de diferenciação. (...) Afinal, por serem distintos, são os próprios processos que exigem formação específica". (In: Cartografia Rumos Dança 2003. Instituto Itaú Cultural. São Paulo, SP. CD-ROM, 2003). Em Portugal, o pesquisador Antonio Pinto Ribeiro define "artes do corpo" como a relação entre dança, teatro-físico e performance corporal, diferenciando-se das outras artes pelo fato de usar "o corpo como experiência de criação artística que, começando por questionar as práticas experimentais do próprio corpo – as estetizantes incluídas – nos remete para uma zona artística explicitada pela corporeidade". (RIBEIRO, 1997, p.93).

artista é de uma *arte performativa*⁵, porque ambas nomenclaturas levam em consideração a complexidade das práticas artísticas de dança na contemporaneidade.

Pressupostos

O pressuposto que engendra o presente *estudo de processos*⁶ é a co-evolução⁷, no sentido da biologia contemporânea, associado à idéia de *transformação* na relação dança e crítica, e não simplesmente à de progresso. Tal decisão apresenta a *dança como um sistema co-evolutivo* (BRITTO, 2002), cujas instâncias de ocorrência estão relacionadas com os parâmetros sistêmicos evolutivos da Teoria Geral dos Sistemas (VIEIRA, 2006). Segundo este autor, tais parâmetros caracterizam as condições que surgem ao longo do *tempo evolutivo* (não-cronológico) e que representam a temporalidade de um sistema cultural: um contínuo processo de transformações de como se configura no mundo, ou seja, ante estabilidades e instabilidades, a dança cria materialidades artísticas e educativas que são indícios do fazer dança.

A crítica especializada é uma dessas instâncias de ocorrência da dança. Co-evolutivamente, ela pode se relacionar de forma não-hierárquica, mas sistêmica,

⁵ O termo "arte performativa" é mais habitual no contexto contemporâneo da dança portuguesa, especificamente em Lisboa, buscando desestabilizar terminologias já ultrapassadas, como também foi a intenção do "artes do corpo" (ver nota 3). Tanto que um de seus mais importantes festivais, o Alcantara Festival (antigo Danças da Cidade) define sua curadoria como um festival de artes performativas. Tal conceito no Brasil tem a tese de doutorado de Jussara Sobreira Setenta (2006) como referência, ao tratar a dança segundo o conceito de performatividade da Lingüística, sob o título "o saber-fazer do corpo: dança e performatividade", já editado como livro pela EDUFBA Editora (2008).

⁶ *Estudos de processos* é uma das linhas de pesquisa do Programa de Pós Graduação em Dança (PPGDança / UFBA), a qual a presente dissertação está vinculada, sendo definida por ele como o estudo dos modos de articulação entre as informações envolvidas nos processos corporais, histórico-culturais e evolutivos. Nessa linha, poderão ser abrigados os projetos de estudo voltados para a caracterização e análise crítica dos procedimentos relacionais ativados pelas situações de geração, transmissão e articulação do conhecimento de dança, e para a caracterização e análise crítica da dinâmica operativa desses procedimentos e das suas respectivas implicações.

⁷ Como definição de base, vinda das novas ciências, isto é, das ciências técnicas ou tecnociências e das ciências da complexidade, tem-se que: Co-evolução: fenômeno de um sistema complexo em que seus componentes se redefinem mutuamente e cada um dos componentes impõe certas condições para o êxito do outro. A evolução do sistema e a evolução dos seus componentes são entendidas como co-evolução das partes e do todo, dos subsistemas e do sistema em suas interações e redefinições ou reestruturações. (CASANOVA, 2006, p. 326). Temos ainda o que sugere a Teoria Geral dos Sistemas e o conceito de *Evolon* (Mario Bunge), a ser explicitado nas páginas posteriores.

com as realidades que pretende enunciar enquanto *análise de linguagem* ou *análise de configurações*⁸, distinta do habitual tratamento meramente descritivo e personalista. Uma dinâmica co-evolutiva onde cada instância de ocorrência refere-se a um modo de existência da dança no mundo (espetáculo, workshop, residência artística, editais, festivais, etc) e que cada uma dessas instâncias impõe certas condições de continuidade (êxito evolutivo) para a outra. Nesse sentido, tais relações engendram contextos críticos, situações onde a crítica especializada pode colaborar na reflexão e desenvolvimento das práticas artísticas e educacionais.

O uso do pressuposto co-evolutivo, na problematização de contextos culturais e artísticos de dança, objetiva a descrição das coisas humanas (idéias e pessoas) como resultado das configurações que adquirem circunstancialidade ao longo do processo de assimilação entre agentes biológicos e sociais em que estão duplamente implicados. Parafraseando o cientista Ilya Prigogine (2002), todo fenômeno cultural não acontece de forma isolada do mundo, mas de modo processual, contínuo e compartilhado, de que estamos implicados naquilo que observamos, naquilo que lançamos um olhar especulativo à procura de evidências.

Tal pressuposto colabora para que lidemos com a dança, a partir de seus nexos evolutivos, de como as coisas adquirem *permanência* ao longo do tempo e que têm a ver com as ocorrências e as não-ocorrências das danças *no e pelo* exercício crítico. Lança luz outra sobre o que tem sido dito e reproduzido como dança e sobre o corpo que dança, ao possibilitar que tratemos os fatos históricos como *fatores co-evolutivos*⁹. O olhar da ação crítica sobre as coisas mundanas

⁸ Uma das disciplinas do mestrado em dança que trata dessa questão é Análise de configurações da Dança no Brasil, ministrada pela profa. Dra. Fabiana Britto no semestre 2006.2, e tem relação direta com a segunda linha de pesquisa do referido curso de pós-graduação, que é *Estudos de Configurações*, definido como estudo das formas resultantes de processos ou dos formatos organizativos que as informações processadas adquirem. Nesta linha de pesquisa, poderão ser abrigados os projetos de estudo voltados para a caracterização e análise crítica das estruturas organizativas geradas processualmente na área de conhecimento de dança, sejam elas de natureza coreográfica, editorial, imagética, sócio-cultural. Incluem-se nesse campo, os estudos acerca das obras coreográficas propriamente ditas; de produtos artísticos e culturais de dança, tais como textos, discursos, filmes, manifestações populares e religiosas, festivais, exposições, vídeo-clipes, etc.

⁹ Segundo o projeto original do Rumos Dança Itaú Cultural, lançado em 2000, as informações da base de dados compõem um mapa de dinâmicas culturais dos lugares em que obras coreográficas são criadas. Sua organização contribui para esta pesquisa ao propor instâncias relevantes num estudo de processo de um contexto em mapeamento, instâncias que têm ênfases diferentes em cada contexto e que são aqui entendidas como fatores co-evolutivos. No entanto, esse procedimento vem se modificando, com desdobramentos negativos para o projeto e, principalmente, para a dança contemporânea. O motivo é que seu andamento contradiz o que, inicialmente, foi concebida por Fabiana Dultra Britto, consultora idealizadora do projeto do Rumos Dança: "Trata-se de um modo de

passa ser outro, quando aciona conceitos científicos que remetem à teoria darwiniana com sua *Origem das espécies*¹⁰, como o da seleção natural, tornando evidente que nosso mundo é resultado de ocorrências evolutivas. Isso possibilita iniciar processos de articulação entre corpo, dança e mundo. Que, objetivamente, é possível refletir sobre evolução cultural como um processo equivalente ao que acontece na *evolução biológica* (DAWKINS, 2007; KATZ, 2005; BRITTO, 2003), cujas transformações são cumulativas, ganham certa estabilidade e se *expandem*, segundo *estratégias adaptativas* de sobrevivência em um ambiente de existência.

As análises e experiências mais pontuais sobre o corpo e suas transformações ao longo do tempo evolutivo fortalecem esse entendimento, de que a dança é ação cognitiva do corpo no sentido da evolução humana. Sendo a dança o pensamento do corpo (KATZ, 2005), ela é processo co-evolutivo do *corpo que dança*, bem menos livre da *ação evolutiva* que qualquer outra arte que lide com o corpo, pois envolve seleção natural, adaptação, cooperação e competição.

Falar de co-evolução significa dizer que não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos estão ativos o tempo todo. A informação internalizada no corpo não chega imune (GREINER, 2006, p.43).

Por conta disso, o pressuposto co-evolutivo configura-se como uma escolha que tem desdobramentos epistemológicos e políticos na relação entre dança artística e crítica especializada como instâncias que se relacionam e se definem nesse relacionamento. A crítica de dança – entendida como uma atividade profissional de *mediação*, no que se refere ao jornalismo cultural opinativo em veículos impressos – configura-se como uma ação de caráter *co-implicado* e *replicador* nos processos relacionais que articulam teoria e prática, em revezamento.

lidar com a coisa mapeada, sem julgá-la pelo que é, mas apenas reconhecendo-a como exemplo de possibilidades viáveis ao seu contexto e não como amostra do que existe. (2000, Itaú Cultural). Assim, o almejado mapeamento hoje se restringe a um procedimento curatorial descontextualizado. Sua atualização não vem dando conta, minimamente, de servir de base de informações para pesquisadores e artistas, por omissão de dados importantes e pelo tratamento descontextualizado, como por exemplo, sobre o profissional "crítico de dança". Sua última atualização ocorreu em 2006 e 2007, devido sua 3ª. edição, porém, ainda permanecem as imprecisões nas informações. Apenas a instância "produção crítica" foi destacada dentro da categoria "publicações", dada sua natureza jornalística impressa, como também por entender que a atuação do crítico não se restringe ao meio jornalístico, como pressupõe a citada base de dados, que considera "crítico" aquele que tem uma coluna com periodicidade semanal ou quinzenal em algum jornal, e não a regularidade condizente com as condições contextuais de cada localidade mapeada. (www.itaucultural.org.br)

¹⁰ Inspirada no livro *Sobre a origem das espécies* (1859), de Charles Darwin.

Seu intuito deveria ser de tecer discursos promotores de novos relacionamentos entre as obras artísticas de dança e o *ambiente* cultural com o qual se dinamizam, ao invés de estar apenas vinculado a um jornalismo cultural de caráter noticioso, de apenas informar o que vai acontecer (agenda cultural), sem nenhuma reflexão do acontecido. Nosso estudo parte dessa problemática para engenhar outros modos de se relacionar criticamente *com e pela* dança.

O problema

A elaboração desse estudo de processos partiu de evidências no contexto da "dança contemporânea" cearense relacionadas à produção de textos de caráter reflexivo sobre dança pelo jornal O POVO – um dos dois principais jornais de Fortaleza (CE) – e na imprensa de outras capitais no período de 1997 a 2002. No final da segunda metade dos anos noventa (90's), a *presença* desses textos e a *ausência* de outros, representam o início do processo de especialização da dança em suas várias instâncias no referido estado brasileiro, inclusive o do exercício crítico de dança. Neles, evidenciam-se nexos evolutivos entre produção de dança e produção crítica, cuja relação endêmica caracteriza-se por um descompasso de ocorrências, como se pretende demonstrar.

Boa parte dos casos coletados e analisados entre 1997 e 2002 representa ainda circunstâncias onde o texto crítico, como crítica de dança possível, era mobilizador de ações políticas e de difusão de acontecimentos, tanto pelo caráter documental como intelectual. Uma das evidências emblemáticas é a publicação dos primeiros textos jornalísticos sobre a articulação política para a criação do Colégio de Dança do Ceará (1999-2002) e também sobre a cobertura jornalística da primeira edição da Bienal Internacional de Dança do Ceará (1997).

Sem entrar no mérito da estrutura conceitual utilizada nos referidos textos, o exercício crítico jornalístico desse período possibilitou a injeção de informações para o fomento do debate e da ação pública, segundo as necessidades locais na época, configurando-se como recorte histórico endêmico para as relações de transformação entre dança e crítica no contexto fortalezense. Foi, pois, um processo de sensibilização política.

Dentro do recorte histórico citado, os anos de realização das primeiras edições da bienal cearense (1997, 1999, 2001), por estarem em consonância com a atuação do "Colégio de Dança" (1999 - 2002) configuram-se como o período onde houve uma produção significativa de textos jornalísticos de reportagem e de "opinião" por parte de um dos dois principais veículos impressos locais, o jornal O POVO, especificamente, no seu caderno cultural Vida & Arte. São textos que oscilam entre a descrição resenhística e a reflexão crítica, e que funcionam como variáveis emblemáticas do processo evolutivo da dança na capital cearense em relação às outras duas edições da bienal (2005 e 2007).

Nota-se, em tais textos, um vínculo direto com a agenda de divulgação (eventos culturais), como é habitual na prática do jornalismo cultural contemporâneo, além do incipiente acompanhamento e fraca regularidade de cobertura. Por isso, certamente, que a realização da segunda edição da Bienal veio como reforço para a dança ser pauta jornalística (assunto para reportagem), com alguma regularidade no jornal cearense supracitado. Um dos motivos mais relevantes foi o aumento no fluxo de espetáculos nacionais na capital cearense, colocando outras informações de dança no cotidiano urbano e artístico da cidade.

Neste caso, o caderno cultural citado configura-se como o veículo que, num processo de especialização, buscou tratar a dança de um modo específico e buscando algum tipo de especialização. É certo que não havia propriamente a figura do crítico de dança. No entanto, a linha editorial do referido jornal mostrava-se preocupada com a especificidade de área quando buscava interlocução nas reportagens e colaboração mediante artigos e ensaios reflexivos, prioritariamente, de artistas das chamadas artes cênicas e, principalmente, os de dança.

Enquadram-se, nessa perspectiva, os textos da jornalista e bailarina Rosa Primo, atualmente doutoranda em sociologia pela Universidade Federal do Ceará, Tais publicações somam treze textos ¹¹ no total, boa parte publicada em 1999. Há também três textos do pesquisador cearense radicado em São Paulo, Bergson

¹¹ Eis os textos em anexo: "Diversidade coreográfica", 1999; "A Bienal veio para ficar", 1999; "Casa cheia, programação fraca", 1999; "Para enxergar movimento na imobilidade", 1999; "Academicismo anacrônico", 1999; "Passeio capenga pela dança", 1999; "Livros, dança e teorias", 1999; "II Bienal aposta na pluralidade", 1999; "Teatro e Dança", 2000; "Para pensar a dança", 2001; "Irreverência e estranhamento", 2001; "Sutil delicadeza na Quinta com Dança", 2002; "Exercícios do corpo", 2002.

Queiroz¹². Os outros casos, referentes ainda ao período, são de jornalistas de cultura que exerciam a função de repórter de dança. N'outra perspectiva, nosso mapeamento constatou a existência de textos analíticos de profissionais vinculados ao teatro (artes cênicas), como Oswaldo Barroso (teatrólogo)¹³ e Tiago Arrais¹⁴ (crítico teatral e dramaturgo).

Dessas inquietações, vieram os primeiros questionamentos referentes às circunstâncias da produção de crítica de dança na imprensa cearense. Estas que se relacionam com a existência e a inexistência de coberturas jornalísticas de cunho crítico-reflexivo. Que revelam situações "críticas" importantes no processo de produção de conhecimento na dança local. E que consideram o *corpo que dança* como produto de seus agentes e do ambiente ao qual estão se relacionando, sendo a crítica, uma das instâncias do processo evolutivo da dança em Fortaleza.

O que nos permite aproximar esses primeiros questionamentos de um problema fundamental e conjunto para a atividade crítica como análise de linguagens e contextos artísticos:

Quais as implicações epistemológicas e políticas das ocorrências impressas de textos jornalísticos especializados nos processos histórico-culturais e evolutivos de produção artística e intelectual da dança local? Em que sentido evolutivo tais ocorrências possibilitaram outras condições de existência e de validação para a crítica de dança poder exercitar o acompanhamento regular da produção artística local e, assim, efetivar alguma contextualização estética dessa produção? E, fundamentalmente, como se processam os nexos co-evolutivos de replicação, adaptação e de cooperação / competição evidenciados na relação circunstancial e transitória entre dança e crítica?

Relacionar o exercício crítico com a produção de conhecimento em dança vislumbra ainda um protocolo de atuação mais eficiente para a crítica, em termos de uma complexificação de diálogos que o desvincula do *status* prescritivo, aproximando-o do colaborativo e do co-implicado. Esse outro protocolo relaciona-se

¹² Textos em anexo: "No centro da trama", 2001; "A linguagem dos corpos", 2001; e "Dança-teatro e humor", 2001.

¹³ Texto em anexo: "Águas passadas no mar do Dragão", 1999.

¹⁴ Texto em anexo: "Intenções de primeira", 2002.

com a compreensão das especificidades da dança, afastando-se do meramente cênico e se dilatando para os horizontes teóricos sobre cognição humana que privilegiam o entendimento processual do *corpo que dança*, na perspectiva teórica das *artes do corpo* e das *artes performativas*.

Tais prerrogativas contribuem para compreender que a produção artística de dança e o exercício da crítica especializada existem de forma relacional no sistema de conhecimento e pensamento Dança. Tais instâncias possuem nexos evolutivos determinantes no processo de especialização da dança e do tratamento da dança como área de investigação tanto artística como acadêmica. Ambas vão ao encontro das especificidades da dança e das singularidades de seus processos. Convergem, portanto, para as hipóteses do nosso estudo.

A justificativa

O ato de escrever uma crítica implica reconhecer o caráter específico da dança e buscar uma reorganização dos assuntos na área em seus ambientes específicos. Um esforço para reconhecer a dança como espaço de produção de conhecimento de distintas naturezas, desvinculando-a do mero entretenimento desportivo, e ainda dos modelos descritivos e personalistas que cristalizam a produção de dança em achismos, clichês e preconceitos, negando a construção de uma intelectualidade *da* e *na* Dança.

A crítica de dança no Brasil passou por tal entrave nos anos 80. "Até hoje (1990), a dança não dispõe de um *corpus* teórico sistematizado e difundido, que responda a questões prementes para seu desenvolvimento e reconhecimento de sua existência como arte autônoma, bem como forneça apoio estruturante de suas formulações conceituais à prática da crítica". (BRITTO, 1993, p.08). Essa crítica, segundo a autora, "sofria de uma inadequação" por não cumprir o papel contextualizador que sua função mediadora pressupõe.

Na década seguinte (90's), no entanto, a crítica de dança conseguiu encontrar um caminho mais ajustado, menos vítima dos críticos não-especializados e mais próxima do cumprimento das "funções" de sua atividade profissional. A escrita da

crítica de dança dispunha agora do subsídio importante pelas novas publicações, mesmo que ainda insuficientes. E ainda, a continuidade de iniciativas localizadas de discussão política e teórica na área, tanto formal quanto informal, como fóruns nacional e estaduais, grupos de pesquisa universitária, estúdios de formação e intercâmbio, num contexto local e nacional.

Refletir sobre a crítica de dança é, nesse sentido, uma estratégia de sobrevivência quando se percebe a sua quase inexistência em nosso contexto atual, marcadamente mais comprometido com o apenas informar e bem distante do que vem a ser uma reflexão especializada. Junto com essa ação de resistência política, busca-se também construir um outro entendimento de dança que sirva de base para os possíveis textos críticos, caracterizada por modelos de conjugação entre teoria e dança mais eficientes, não apenas neologismos e nem somente em relação à apresentação propriamente dita.

Busca sim entender a crítica como um exercício de acompanhamento do processo evolutivo (de transformações) das ações locais de fomento da produção artística em suas várias instâncias (ensino, difusão, publicações, organização de classe, entre outras). De pensar a crítica de dança como ato de reflexão que expande a compreensão do objeto artístico, no que lhe é singular, que combina vários universos referenciais e diferentes lógicas de concepção de um discurso.

Isso porque os fazeres artísticos da dança na contemporaneidade revelam lógicas de pensamento e, por conta disso, revelam outras necessidades na elaboração de suas escritas estéticas e críticas. Eis, no entanto, um cuidado preventivo, que é estar longe de posições fixas e estanques, muito menos de entender tal reflexão como ação autoritária ou que se baste numa opinião pessoal.

Além disso, o estudo realizado poderá servir a outros jornalistas como dançarinos e bailarinos iniciantes ou iniciados, junto com leitores simpáticos ao tema, àqueles pesquisadores ou curiosos, todos que, de alguma forma, quiserem explorar outras possibilidades de entendimento da dança. E melhor, ser útil para conhecer um pouco mais sobre o que as transitórias e circunstanciais palavras da crítica de dança têm a revelar ou a obscurecer.

Objetivos

O objetivo principal é contribuir para a construção de uma outra epistemologia da crítica especializada de dança, a partir da compreensão dos processos co-evolutivos entre dança e crítica, tendo a relação com a crítica como um dos fatores implicados no contexto da "dança contemporânea" em Fortaleza (CE) entre 1997 e 2002, período de intensa articulação política para a criação do Colégio de Dança do Ceará (1999-2002), correlacionado com a realização das primeiras edições da Bienal Internacional de Dança do Ceará (1999, 2001 e 2003).

A partir de uma perspectiva epistemológica e política, pretende-se sistematizar discussões teóricas sobre o ato de criticar, rumo a transitórias generalizações que contribuam para o entendimento do exercício crítico na dança como fator de contextualização histórica e estético-cultural, logo, co-implicado nos processos de produção de conhecimento artístico e acadêmico em dança. Nosso intuito é, por conseguinte, entender o grau de importância de textos jornalísticos sobre dança na construção de um pensamento local de dança pelo desenvolvimento do exercício crítico especializado de dança na capital cearense.

Como objetivo secundário, almeja-se contribuir para a continuidade e o fortalecimento da atividade crítica como profissão especializada tanto no jornalismo cultural como na dança, por ser fator co-evolutivo da dança. Tal desejo vislumbra a construção de discursos críticos mais ajustados à natureza cognitiva e performativa sobre as configurações estéticas da produção de dança local e nacional.

Hipóteses

O presente trabalho dissertativo sinaliza em defesa de uma crítica de dança como fator *co-evolutivo*, partindo do que foi exposto na contextualização do problema, dos pressupostos e do problema propriamente dito. Pretende, com isso, demonstrar que a relevância da crítica de dança como uma das instâncias do processo de especialização da dança como área de conhecimento.

Para tanto, engendra-se nessa hipótese geral que, para a crítica especializada ser co-responsável pela articulação (geração e transferência) de

conhecimento, é necessário um acompanhamento regular e uma contextualização histórico-cultural e estética da produção artística local, ambos comprometidos com as especificidades da dança como campo de investigações científica e artística, e também como campo de ação cognitiva e performativa.

Tal co-responsabilidade significa companhia, estar junto, estar com, contigüidade, logo, co-participação, co-relação, co-existência, co-implicação. Logo, as ocorrências do exercício crítico, como ainda as não-ocorrências, colaboram para a defesa de uma crítica *co-evolutiva*: uma crítica *co-implicada* nos processos de produção de conhecimento em dança, segundo lógicas organizativas que se redefinem nessa relação co-evolutiva.

Complementando, o presente estudo de processos sinaliza para um protocolo *contemporâneo* não programático de atuação da crítica. Esse protocolo contribui para entender que uma crítica, para ser contemporânea, e não uma crítica de dança contemporânea, necessita ser compreendida como um exercício de análise crítica das configurações (linguagens e contextos artísticos) da dança e que, para tanto, deve se estruturar no diálogo entre lógicas distintas da dança e da crítica, onde cada um vai desvendando a outra, em revezamento, co-evolutivamente.

Mais que isso, para ser contemporânea, a crítica precisa buscar no contexto e lógica organizativa da obra o instrumental para tecer seu diálogo crítico.

A declaração de método

Por se tratar de um *estudo de processos*, o caráter circunstancial é levado em conta na elaboração das discussões teóricas e na análise da lógica contextual dos textos que foram desenvolvidas, bem como na compreensão das informações contextuais levantadas.

Enquanto comprometimento metodológico, o mapeamento de textos de caráter reflexivo realizado é pensado como *detecção de dados* (BRITTO, 2001) que sejam relevantes para entender a dinâmica operativa da dança, sendo a crítica especializada uma de suas instâncias. Já a análise da lógica contextual como exame crítico das ocorrências dos textos coletados. Tais textos referem-se às

configurações culturais e estéticas da "dança contemporânea" em Fortaleza, junto com as ações políticas de fomento no período demarcado entre 1999 e 2002.

As condições de existência e de operacionalização (*modus operandi*) da crítica no processo de especialização e produção de conhecimento de dança determinaram o que se definiu por "dinâmica operativa da crítica", segundo a lógica co-evolutiva. A intenção é tecer análises que revelem nexos evolutivos entre os fatores mais significativos para a realidade histórico-contextual da capital cearense, que englobam a produção artística, ações de ensino, publicação especializada e produção de eventos. Em segundo plano, faremos menção a outros fatores importantes, mas fora de nossas pretensões, como editais, projetos de formação de platéia, licenciaturas e cursos livres.

As análises, enquanto situações "críticas" diagnosticadas em Fortaleza, partem de textos jornalísticos (artigos, reportagens e ensaios), publicados no caderno Vida & Arte, do jornal O POVO, na segunda metade da década de 90 até 2002. Tais situações serão problematizadas a partir da dinâmica operativa da dança contemporânea, contextualizadas pelas três edições da bienal cearense de dança (1997, 1999, 2001) e os quase quatro anos de atividade do "Colégio de Dança".

Os textos mapeados são representativos de uma preocupação com a especificidade de área, em termos de ação crítica reflexiva, aspecto pertinente às nossas discussões. Estatisticamente, o total é de vinte e um textos críticos locais publicados e de dois nacionais (artigos, ensaios, comentários), além de resenhas e notas informativas nas agendas culturais. Em especial, houve uma boa repercussão da dança contemporânea de Fortaleza em 2000, vinda de textos críticos e seleção de três projetos pelo Programa Rumos Dança (Itaú Cultural).

São dados relevantes, tendo em vista um certo desconhecimento do que era produzido na capital cearense e em que processo estava essa produção artística. Este recorte, portanto, serviu para melhor contextualizar o problema apresentado, fundamentar o primeiro capítulo e direcionar os questionamentos teóricos do segundo capítulo. Para o terceiro, ficamos com os desdobramentos contemporâneos para a atuação da crítica especializada em nosso tempo, partindo de um contexto cearense, sua capital Fortaleza.

CAPITULO I – *MODUS OPERANDI*¹⁵

O CONTEXTO DAS RELACÕES

"Nascer já é caminhar".
João Cabral de Melo Neto

"Somos máquinas de sobrevivência".
Richard Dawkins

Entendemos que olhar para uma realidade cultural é um exercício relacional, de um olhar que se particulariza, cria alguma estabilidade, mas que não pode ser estanque e necessita ser bússola.

Nesse horizonte, o presente trabalho configura-se como um estudo de processos que pretende articular as informações envolvidas nos processos histórico-culturais e evolutivos da dança em Fortaleza, iniciados na segunda metade dos anos noventa do século XX. Justamente para compreender como se processam certos nexos evolutivos evidenciados na relação circunstancial e transitória entre dança artística e crítica especializada. Tais nexos referem-se às idéias de replicação, adaptação, cooperação e competição, partindo da perspectiva historiográfica co-evolutiva para a dança pelo viés da biologia contemporânea (Britto, 2003).

Para consolidar a análise crítica da dinâmica operativa, temos três pressupostos básicos, segundo os vieses sociológico, epistemológico e, fundamentalmente, *co-evolutivo*¹⁶. Primeiro, que a dança é uma área de produção de conhecimento que – como campo epistemológico e ação *cognitiva* do corpo – discute, propõe e soluciona, sempre provisoriamente, as questões que são

¹⁵ *Modus Operandi* é modo de fazer, de operar. Por exemplo, a polícia investigativa estuda o *modus operandi* para identificar elementos comuns a vários crimes aparentemente desconexos e, através desses elementos comuns, deduzir que a mesma pessoa estava por trás das diversas ações criminosas. Quer dizer, o termo policial significa o modo de ação / operação e, no mundo jurídico, a expressão é utilizada para caracterizar a forma peculiar do agir de um criminoso (ou vários). O termo é habitual não só em questões jurídicas (do Direito), mas também na área das ciências naturais e exatas, como a biologia e a administração.

¹⁶ Ver nota 7 na introdução. Temos ainda o que sugere a Teoria Geral dos Sistemas e o conceito de *Evolon* (Mario Bunge), a ser explicitado nas páginas posteriores.

específicas do seu *fazer-dizer* artísticos (SETENTA, 2007). Segundo, que "todo conhecimento é contextual, mas o contexto é uma construção social, dinâmica, produto de uma história que nada tem a ver com o determinismo arbitrário da origem" (SANTOS, 2006, p.45). Terceiro, que a *complexidade* inerente a todo e qualquer contexto no mundo, segundo a *nova ciência* ¹⁷, vem justamente pelo fato de as coisas e os fenômenos *criarem* seu próprio contexto relacional.

Com tais pressupostos, apresentaremos a dança como "sistema" ¹⁸ cultural. Pois, quando falarmos dança, estamos nos referindo ao "sistema dança", que engloba outras instâncias como produção artística, ensino, fomento, memória documental, crítica especializada, entre outras, inter-relacionadas. O que torna a descoberta da diversidade de experiências – *processos artísticos* (idéias, pesquisa, proposições, projetos) e *configurações estéticas* (espetáculos, apresentações, aulas-ensaio) – algo fascinante quando "compreendemos que nenhuma organização, nenhuma estabilidade, como tal, é garantida ou legítima, nenhuma se impõe por direito; todas são produtos das circunstâncias e estão à mercê delas". (PRIGOGINE; STENGERS, 1997, p. 226).

Sendo a dança um *sistema* cultural e, como tal, possui especificidades não simplesmente relacionadas à corriqueira competência atlética exigida, que privilegia os atributos motores do corpo. De um modo mais eficiente, o corpo é ação neuromotora e não mero veículo onde se registra, acessa e se grava informações. Tem a ver com a Teoria Corpomídia, que apresenta o corpo como *mídia de si mesmo* (GREINER & KATZ, 2005). Nessa teoria, com base nos recentes estudos das ciências cognitivas, corpo e ambiente mantém comunicação incessante e estão implicados mutuamente segundo um processo co-evolutivo de trocas de experiências e informações; estas que, num fluxo constante, transformam-se em corpo para construir novas possibilidades de movimento e de enunciados corporais:

¹⁷ Os pressupostos da *nova ciência* são a ciência como prática cultural e a concepção das relações dos homens com a natureza que eles descrevem. Foram apresentados e definidos no livro *Nova Aliança*, escrito pelo prêmio Nobel de Química Ilya Prigogine e pela filósofa Isabelle Stengers, vindos de ramos diferenciados da pesquisa científica como física quântica, a química e a biologia molecular.

¹⁸ Admitimos duas definições de sistema, partindo da hipótese ontológica de uma realidade sistêmica, segundo uma proto-teoria (a Teoria dos Sistemas): a de que, segundo Avanir Uyemov, "um sistema é um conjunto ou agregado de elementos relacionados o suficiente para que haja a partilha de propriedades" ou, de acordo com Edgar Morin, a que concebe "sistema como unidade global organizada de inter-relações entre elementos, ações ou indivíduos". (VIEIRA, 2006, p. 41)

O corpo não é um meio onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é resultado desses cruzamentos, e não simplesmente um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (idem, p. 131)

Sendo a dança o pensamento do corpo (KATZ, 2005), logo, temos que corpo que dança é *corpomídia*. Segundo esse aspecto teórico, corpo que dança é lugar de elaboração e re-elaboração de informações e questões, nele processadas circunstancialmente segundo visões de mundo singulares e únicas. Uma complexidade inerente aos contextos artísticos de *corpos que dançam* e que – na ação cognitiva de um processamento mental e corporal – produzem conhecimentos, testam hipóteses, formulam problemas. Daí que corpo e dança não estão dissociados e tal vínculo nos possibilita uma melhor compreensão do mundo em que vivemos, da produção artística (e também crítica) que busca diálogo com ele. Nesse sentido, a perspectiva sistêmica configura-se como uma boa hipótese *ontológica*¹⁹.

Um bom exemplo vem das artes visuais (artes plásticas). Os distintos períodos artísticos, de acordo com Naves (2007), impõem para si mesmos certos ideais estéticos, sendo praticamente impossível compreender sua dinâmica operativa sem que tenhamos que considerar, conjuntamente, a dinâmica da produção de seus artistas e do contexto cultural que estes alimentam e dele também se alimentam. O referido autor faz menção ao percurso das artes visuais no século passado, em especial, aos movimentos artísticos engenhados nesse período. Colabora para nossas discussões quando, mesmo não explicitamente, defende que é inviável entender a dinâmica de um *contexto* artístico sem considerar a *lógica organizativa* de suas obras:

Um artista bizantino - praticamente alheio à noção de indivíduo criador - movia-se em função de objetivos muito distintos dos de um renascentista e algo semelhante deve ocorrer entre artistas modernos e contemporâneos. Portanto seria inútil medi-los com o mesmo metro, embora me pareça possível cortejar a grandeza artística de diferentes épocas justamente pela capacidade de estabelecer com seu tempo relações significativas, pertinentes àqueles períodos históricos. (idem, p. 02)

¹⁹ A Ontologia é um setor da Filosofia que estuda as características mais gerais do ser, do ente, como substância e matéria, espaço e tempo, mudança e possibilidade, etc. Tais conceitos aplicam-se à totalidade das coisas, tal que a Ontologia tem “um caráter extremamente geral, consistindo no corpo conceitual que é necessário para disparar a produção do conhecimento e precede qualquer conhecimento mais específico”. (VIEIRA, 2006, p. 36)

Tal aproximação entre dança e artes visuais mostra-se como um bom exercício de equivalência. Os modos como a dança organiza-se na contemporaneidade não podem ser entendidos sem ser considerado o vínculo com nossa sociedade. Obras de dança, como configurações estéticas de um contexto, indicam *temporalidades* (BRITTO, 2003), não estão isoladas do mundo. Mais que apenas produtos, são indícios históricos e evolutivos que colaboram, se tratados desse jeito, para a construção de discursos artísticos e críticos. Isso nos leva a compreender que a dinâmica dos acontecimentos não acontece de forma linear, como uma trajetória retilínea. Pelo contrário, a relação co-evolutiva entre ação artística e discurso crítico na dança determina condições de existência e de validação de cada um deles, no que diz respeito também às condições de difusão (jornais, revistas, blog, sites, etc) e de troca informativas (festivais, mostras, etc).

Segundo Bauman (2001), partindo da sua defesa argumentativa do conceito de “modernidade líquida”²⁰, somos uma sociedade de indivíduos livres que faz da crítica da realidade do que está no mundo “uma parte inevitável e obrigatória dos afazeres da vida” (p. 30-31). Mas diz também o referido autor que a grande quantidade de informação, científica ou não, que circula e está disponível em nosso mundo praticamente inviabiliza sua total manipulação e reflexão pela ação humana. Isso nos coloca em uma situação ambígua que nos faz mais “predispostos à crítica” (idem) que, de fato, críticos efetivos no sentido de justificar ou mesmo provar a validade de nossas opiniões pessoais – nossas suposições tácitas e declaradas.

Um mundo de indivíduos livres para fazer e pensar o que quisermos torna ainda mais complexos os ditos contextos sócio-culturais e, fundamentalmente, as possíveis estratégias discursivas de dialogar com eles. Tem a ver com as situações de confronto no sentido de possibilidades de encontros em um mundo estranho, ou melhor, de “encontrar suas ambivalências e ambigüidades”, afirmando-se “um profundo desejo de solidariedade social” (BHABHA, 1998, p.42). Disso emerge a complexidade das relações e de onde advém a ação de formular adequadas

²⁰ O termo “líquido”, que o sociólogo polonês Zigmunt Bauman apropria-se, remete bem ao sentido vulgar, porém, utilizado por ele como conceito para refletir sobre a nossa modernidade e como se estruturam em nosso tempo as relações ditas humanas. Segundo tal conceito, as relações são fluidas, maleáveis, flexíveis, moldáveis, onde os laços são frouxos e que, mesmo desejados, podem ser facilmente desfeitos.

representações do contexto que se pretende descrever sem desmerecer as singularidades individuais e as especificidades coletivas.

Como propõe Santos (2007), nosso agora é um mundo em que se vive de excessos determinados e indeterminados que oscilam entre dois comportamentos, um no sentido da *desestabilização das expectativas* e outro da *aceleração da rotina*. Isso nos coloca o desafio, ainda segundo este autor, de “transformar o que existe no que existe de modo ausente”, ou seja, de buscar alternativas para elucidar o que está no mundo sem a visibilidade necessária para se fazer presente, de idéias e pessoas existentes como inexistentes. “Agrada a muitos enunciar que a dança é uma língua universal do homem, uma vez que todos dançam desde que se entendem por homens, em todas as regiões do planeta” (KATZ, 2005, p. 43). Daí a necessidade de desenvolver estratégias de ação crítica que sinalizem para um outro jeito de lidar com o que tem sido dito sobre as experiências humanas na arte e na dança, que é lidar com *ambigüidade* e *ambivalência* dessas experiências.

Em seu escopo, a especificidade de área mostra-se como boa estratégia de ação na produção de conhecimento de dança, como também de atuação crítica e política, justamente para perceber como o "sistema dança" no contexto fortalezense faz-se co-evolutivamente. Tal entendimento de que as coisas não acontecem sozinhas protege-se, de certo modo, do risco da hiper-especialização, de um se fechar em si mesmo. Nesse horizonte, o aspecto demonstrativo tende a prevalecer e nos fazer questionar a respeito de quais ações foram implementadas, como estas se desenvolveram, como foram pensadas pela ação reflexiva do jornalismo opinativo, quais processos iniciaram e que balanço parcial podemos fazer para que haja a continuidade de sobrevivências na dança.

Para isso, partimos do conceito de "corrida armamentista", defendida pelo cientista evolucionista Richard Dawkins e que, em especial, discorre sobre a relação competição-cooperação nas experiências humanas, ou seja, do aparente sentido negativo de tal relação. O que fortalece a afirmativa de que a "dança é um sistema co-evolutivo", desenvolvido pela pesquisadora Fabiana Britto, e que está no cerne da nossa argumentação.

1.1 Fatores co-evolutivos & "corrida armamentista"

Nesse enlace sistêmico e co-evolutivo, as ditas instâncias da dança referem-se às instâncias de ocorrência da dança. Como fatores estruturantes do processo co-evolutivo entre dança e crítica em Fortaleza, tem-se a *produção artística* (profissionais e companhias), a *publicação* (informação especializada, no caso, a *produção de textos críticos*), a *difusão* (festivais, bienais e mostras) e o *ensino* (instituições, cursos e qualificação profissional). Fortalece e amplia a premissa de que a dança é um produto histórico e evolutivo da ação humana (BRITTO, 2003).

O quadro relacional não se restringe aos quatro fatores supracitados. Ao invés disso, expande-se para iniciar a complexificação desse contexto, sendo tais fatores estruturantes como ponto de partida para ampliar as conexões e correlações. Tanto que serão considerados outros fatores como as *iniciativas de apoio* (bolsas, leis, editais e prêmios) e *estudo* (produção teórica e prática). A partir também deles, será tecida a rede de relações que constitui o contexto cearense em investigação, fortalecendo a premissa de que os referidos aspectos co-evolutivos são fatos históricos e serão tratados como *fatores co-evolutivos*²¹.

Nessa rede que se constitui por fatores co-evolutivos – de instâncias de ocorrência da dança –, um aspecto tem a função de fortalecer os enlaces, que é a idéia de "corrida armamentista" defendida por Richard Dawkins. O biólogo evolucionista explica que a corrida armamentista – uma vez não confundida com uma apologia à guerra nem mera competição desportiva – alerta-nos para como se configuram as relações de *co-existência* entre indivíduos da mesma espécie e de espécies distintas. Os fatores, por serem evolutivos entre si, não estão isolados, porque não é possível evoluir sozinho. Entendê-los sob a lógica armamentista faz aguçar o olhar para aquilo que aparentemente não tinha inter-relação, que o que faz

²¹ Esta relação sistêmica dos fatores co-evolutivos caracteriza as condições que surgem ao longo do tempo e que representam a temporalidade de um sistema cultural, como a dança, em suas diversas, distintas e inter-relacionadas instâncias, relação esta desenvolvida a partir dos parâmetros sistêmicos evolutivos da Teoria Geral dos Sistemas (VIEIRA, 2006). Como referência, temos a Base de Dados do Programa Rumos Dança, do Instituto Itaú Cultural, lançada em 2000 e concebida pela Profa. Dra. Fabiana Dultra Britto. A organização dessa base contribui para entender as instâncias relevantes num estudo de processo de um contexto. Ver também nota 9 da Introdução.

algo competir ou cooperar está diretamente envolvido na ação relacional de tentar sobreviver, permanecer. Ou melhor, que a competição não necessariamente leva a perda, à extinção, e pode causar também o aperfeiçoamento; que a cooperação não tende à continuidade, ao progresso, e pode criar estabilidades que estancam e enfraquecem.

Aliás, ser co-evolutivo, e não apenas evolutivo, como algo em andamento, vinculado as idéias de confronto e continuidade nos âmbitos cooperativos e competitivos que caracterizam a dita "corrida" pela sobrevivência. Configura-se como uma proposta de contigüidade de correlações. Nem só cultural, nem só biológico, mas de trocas incessantes e, segundo a visão sistêmica, de interação e de possibilidades. Caminha também para a compreensão, e não crença, de como as informações no mundo *encarnam* em nós, transformam-se em nós e conosco. Isso porque "a hipótese de que a co-evolução regula nossa permanência nesse mundo" sinaliza para outra peculiaridade, a de que "nosso corpo não passa de uma forma circunstancial que as muitas informações espalhadas pela vida tomam ao logo do tempo". (KATZ, 2002, p.31)

Os desdobramentos do pressuposto co-evolutivo são epistemológicos e políticos, e colaboram para um melhor entendimento das possíveis relações entre dança e crítica como duas instâncias que se definem a cada relacionamento. Assim, os processos chamados co-evolutivos têm o caráter de conscientização, cuja ação envolve a concepção darwiniana de seleção natural, que se desdobra em entendimentos sobre adaptação, mutação, desenvolvimento, cooperação, competição, sobrevivência, continuidade, culminando na aplicação do conceito de corrida armamentista para se compreender os contextos das relações nos processos co-evolutivos artísticos – estéticos, políticos e sociais – da dança. "A seleção natural não só explica a vida toda; ela também nos conscientiza para o poder que a ciência tem para explicar como a complexidade organizada pode surgir de princípios simplórios, sem nenhuma orientação deliberada". (DAWKINS, 2007, p.158)

A plena compreensão do que seja a seleção natural já nos ajuda a prosseguir e se enveredar por outras áreas ²², pois aproxima cultura e biologia, logo, revela um

²² Para quem trabalha com dança e pretende escolher esse outro modo, potencialmente mais ajustado, tem de estar alerta, pois há uma efervescência nas áreas da biologia que dificulta a

outro jeito capaz de esmiuçar as velhas fortalezas teóricas em torno da dança. "Quem, antes de Darwin, poderia ter imaginado que algo tão aparentemente *projetado* quanto a asa de uma libélula ou o olho de uma águia é na verdade o resultado de uma longa seqüência de causas não aleatórias, mas puramente naturais?" (idem, p.159)

Nós seres humanos somos, segundo a teoria da evolução, as coisas mais complexas que já existiram em nosso planeta – talvez encontremos outros com nível de complexidade maior em outros planetas, e que estes saibam da nossa existência –, mas até então, somos assim. E como tais, carecemos e merecemos um *tipo especial de explicação*, que não se baste em investigações simplórias que pouco ampliam os diálogos. Questões, do tipo, como viemos a existir e por que somos tão complexos, são providenciais e bem-vindas, rumo a alguns dos *princípios gerais* de como as coisas vivas funcionam e por que existem.

Coisas mundanas, relacionado ao que acontece no mundo dito material e terreno, são coisas complexas, logo, não há pretensão de uma descrição totalitária e em detalhes, por esta ser ainda impossível. Porém, ao tratá-las como *complexas*, podemos perceber as várias instâncias que as engenam, segundo uma visão sistêmica. De acordo com Dawkins (2001), esse "tipo especial de explicação" deve ser, de modo geral, a mesma para todas as coisas complexas, para qualquer coisa, não só de qualquer local, mas também de qualquer lugar do universo, como nós, chimpanzés, estes assuntos da biologia. Esse modo geral é a "teoria da evolução", talvez. Porém, não será a mesma, de modo mais específico, para o que ele define como "coisas simples" as rochas, pedras, galáxias, objetos de estudo da física. "A diferença está na complexidade do design". (idem, p.18) Uma diferença que não é de um *design* consciente, como se tivéssemos sido projetados por um engenheiro experiente, resultante de uma má compreensão e uso históricos da teoria da evolução de Darwin.

Ao invés disso, o darwinismo revela que a mudança evolutiva é sistemática, mas que não prevê, não planeja conseqüências, não tem propósito em vista. Os

atualização de quem é, tradicionalmente, de outra área menos afim (KATZ, 1998). Para tanto, é necessário estar atento à sedução das analogias e tentar se livrar do caminho cômodo e fácil das metáforas, entre outras importantes ressalvas (SOKAL & BRICMONT, 1998, 2006; KATZ, 1998).

resultados vivos de sua ação no mundo, no entanto, deixam-nos boquiabertos porque nos parecem estruturados por um *expert*, dando-nos uma ilusão de desígnio e planejamento:

A seleção natural, o processo cego, inconsciente e automático que Darwin descobriu e que agora sabemos ser a explicação para a existência e para a forma aparentemente premeditada de todos os seres vivos, não tem nenhum propósito em mente. Ela não tem nem mente nem capacidade de imaginação. Não planeja com vistas ao futuro. Não tem visão nem antevisão. Se é que se pode dizer que ela desempenha o papel de relojoeiro, é o papel de um relojoeiro cego." (DAWKINS, 2001, p. 24)

O uso do pressuposto co-evolutivo na problematização de fenômenos culturais colabora para a descrição do comportamento humano como resultado do mundo social-cultural e biológico. As análises e experiências mais pontuais sobre o corpo fortalecem essa empreitada co-evolutiva, compreendendo o *sistema dança* como ação cognitiva do corpo e também pensamento do corpo (KATZ, 2005), ela também é processo co-evolutivo do corpo que dança. Com isso, caminhamos com a proposta de alimentar perguntas novas sobre questões já tidas como universais – "dança indizível" e "crítica de gosto" –, evitando explicações causais que impedem explorar a complexidade das coisas e idéias humanas. Que falar de co-evolução é pressupor que corpo e ambientes se constroem na relação, pois o que chega no corpo transforma e se transforma, e vice-versa.

Outro cuidado é que, ao falarmos de mudança histórica e evolutiva, estamos mostrando também um outro jeito de lidar com o tempo, pois se trata de um "tempo evolutivo". Primeiro, a noção de tempo evolutiva é distinta da cronológica. Não existe um antes que determina um depois, nem um depois que é consequência de um antes. O que há é um diálogo incessante de informações. Essa outra noção de tempo possibilita verificar não só uma série de co-relações, mas também efetivar redefinições com o olhar do nosso tempo. Segundo, é, pois, somente com esse olhar do nosso tempo, acreditemos, e não com o de outrora, desconfiemos, que podemos co-relacionar e redefinir, por exemplo, fenômenos ocorridos em épocas históricas diferentes ou de naturezas distintas. Co-evolutivamente, o tempo é algo que não se retoma e que fala da aliança do homem com a natureza que ele descreve. (PRIGOGINE, 1996; 2002)

Corriqueiramente, as pessoas falam que, quando alguém foi promovido de cargo na empresa ou está bem de vida, esse alguém "evoluiu". No entanto, esse uso não é inocente. A própria palavra "progresso" implica direção, e mais, o avanço em direção a um objetivo, mas nem direção e nem objetivo são fornecidos pelos mecanismos de evolução. Muito menos, apesar das concepções populares, pode a evolução ser concebida como estando dirigida à emergência da espécie humana. A errônea representação da evolução como progresso era tão marcante para Darwin que ele escreveu em seu caderno de notas "nunca dizer superior ou inferior" (*apud* Dawkins, 2001), em referência às diferentes formas de vida, ainda que nem sempre seguisse sua própria recomendação / repreensão.

A mudança evolutiva não é sinônimo de progresso porque se caracteriza por *escalas de tempo* bem distintas daquelas que habitualmente estamos acostumados a lidar com os *eventos*. Nosso cérebro é equipado para observar processos em períodos bem curtos, que acontecem em segundos, minutos, dias, meses e, no máximo, anos. Já a mudança evolutiva, segundo a teoria da evolução de Darwin (Darwinismo), desenrola-se ao longo de milhares e milhões de anos e caracteriza-se por processos cumulativos difíceis de mensurar somente pela escala de tempo familiar (recente) e material (aquilo que podemos ver ou tocar).

Junto com o tempo evolutivo, tem-se a seleção natural e seus (des)usos. "Essencialmente, ela se resume à idéia de que a reprodução não aleatória, conjugada à variação hereditária, terá conseqüências de grande alcance uma vez que estas tenham tempo para ser cumulativas" (DAWKINS, 2001, p.13) Tal simplicidade é notável e, por sua vez, enganadora. Isso possivelmente venha da associação equivocada de que, pelo darwinismo, o mundo não é resultado de causalidade, com uma teoria do "acaso" – um acaso cego e sem previsibilidade. Equívoco, de certa forma, justificado, pelo fato de nós, humanos, estarmos mais preparados e equipados para observar processos que ocorrem em poucos instantes (segundo, minutos), e, na melhor das situações, em décadas. Já "o darwinismo é uma teoria de processos cumulativos tão lentos que se desenrolam ao longo de milhares e milhões de anos" (*idem*, 14).

Outra idéia mal compreendida é que a seleção natural não é construtiva, definindo-a como uma força puramente negativa, quando associada à mutação.

Dawkins (2001) contra-argumenta, complementando que ela também engendra a complexidade e beleza humanas, e não que simplesmente funciona como modo de erradicar anomalias e deficiências (eugenia). A ocorrência da mutação é considerada como adição evolutiva, junto com a seleção como subtração evolutiva. Porque se a evolução é construtiva, para mais ou para menos, há desdobramentos adaptativos cuja finalidade em comum é a continuidade, a permanência, a capacidade de prosperar, *máquinas de sobrevivência* que buscam o sucesso adaptativo.

Quando o trabalho acontece em equipe da mesma espécie, pode-se desenvolver como empreendimento cooperativo; mas se ocorre entre indivíduos de distintas espécies, o empreendimento é potencialmente competitivo. Em ambos, a sobrevivência é determinada por certa eficiência da relação intrínseca com o meio no qual está se relacionando e pelo qual se modifica, reciprocamente, e não como o mundo exterior ou lugar físico. Há uma diversidade que, mesmo nas adversidades, sobrevive, compatibiliza-se pela seleção natural, adequa-se ao(s) ambiente(s) como processo de *adaptação*.

Há algumas distinções no entendimento da seleção natural e adaptação como processos determinados apenas pelo ambiente relacional. Contrapondo-se, de certa forma, os indivíduos não são determinados somente pela relação com o ambiente, e vice-versa, mas também por variáveis aleatórias que os fazem *coevoluir* (LEWONTIN, 2002). A abordagem dita co-evolutiva é, portanto, a que lida com os fenômenos a partir da sua estrutura complexa, dessa relação mútua de continuidade e aleatoriedade entre organismo / indivíduo e o ambiente com o qual se relaciona.

Seguindo pela teoria evolucionista, Dawkins (2007) defende ainda que, assim como há o gene para a transmissão de caracteres genéticos, há também o correspondente para a transmissão de caracteres culturais, que é o *meme*²³. Ou seja, informação com condições de ser *replicada* vira conhecimento. Informação que

²³ Um *meme*, termo cunhado em 1976 por Richard Dawkins, é uma referência análoga ao que é o *gene* para a genética e foi apresentada no seu livro *O Gene Egoísta*, reeditado em 2008, o que denota a importância de seus argumentos ainda hoje. Segundo ele, o *meme* é definido como unidade mínima de informação cultural, como replicadores de comportamentos, desde idéias ou partes de idéias, e também línguas, sons, desenhos, capacidades, valores estéticos e morais, ou qualquer outra coisa que possa ser aprendida facilmente e transmitida com frequência. Ao longo desse mais de 30 anos, sua tese tem sido debatida, tanto com os que tem nela uma forma de atualização da biologia evolutiva, como também os que são contra e a colocam como uma teoria universalizante.

pode colaborar para outros entendimentos, como também pode reforçar os já existentes, possivelmente engessados e universalizantes. A crítica, como mediação, é vetor de *replicação* desses e de outros dizeres de dança. Com isso, é possível problematizar os processos de mediação entre dança e crítica, a fim de demonstrar a eficiência desses processos em relação à produção de conhecimento na dança e ao acompanhamento regular da produção artística na área pelo exercício crítico.

Pois lidar com a dança, a partir de seus nexos evolutivos, possibilita perceber suas instâncias de ocorrência e a relação entre elas. Lança luz nova sobre o que tem sido dito e reproduzido como produção artística e acadêmica de dança. Coloca outro entendimento de tempo histórico, não cronológico nem isolado, mas um tempo que *evolui*, cria temporalidades – logo, possibilita outro olhar para a ação da crítica especializada e os discursos ditos críticos. Aciona conceitos científicos que remetem à teoria darwiniana com sua *origem das espécies*, como o de seleção natural, de evolução construtiva, de adaptação, de sucesso evolutivo, iniciando processos de conscientização sobre a complexidade das coisas humanas (idéias e pessoas).

O contexto de uma determinada realidade, segundo a perspectiva sistêmica e também de uma coerência evolutiva, caminha para se explicar o muito provável, de como as coisas complexas são engenhadas. As coisas do mundo como minúsculos fragmentos do universo real, grãos de areia num imenso areal²⁴. Tem a ver com refletir sobre as ações tanto na escala micro (especificidades) como macro (generalidades), o que, de algum modo, tem a ver também com um outro modo de entender o discurso já desgastado, mas imperante, de um pensar localmente e agir globalmente. O "problema do contexto" diz muito sobre como podemos entender os contextos das relações de outro modo.

1.2 O “problema do contexto”

²⁴ Alguns autores vindos das áreas biológicas têm dado boas contribuições bibliográficas na construção de olhares *indisciplinares* e *co-evolutivos* sobre questões culturais já postas e discutidas no mundo, através de seus livros de divulgação científica. Dentre eles, temos Ilya Prigogine, Steven Pinker e Richard Dawkins, pelo fato de discorrerem sobre conhecimento e evolução, transformando-se em bibliografia básica para pesquisadores que lidam com diversas ramificações da cultura e que buscam uma oxigenação de idéias. Ou seja, o que eles escrevem possibilita outros instrumentos teóricos para "ler" os fenômenos culturais e, por conseguinte, contribuem para a concepção de outros novos sentidos comuns. (KATZ, 1998).

Sabe-se que o contexto não é tudo. Mas nos parece sensato começar por ele, estrategicamente. Principalmente porque o mundo atual é caracterizado por um universo fragmentado e imerso em informações de variadas naturezas e procedências, que nos faz *indivíduos livres* predispostos à reflexão, mas de modo pueril e superficial. A produção de dança contemporânea fundamenta-se nessa lógica da diversidade em nosso tempo e de um re-elaborar práticas artísticas, sendo "necessário considerar para toda a crítica as condições de recepção a que o crítico está sujeito" (RIBEIRO, 1997, p.117), pelo que a ele "é exigida a condição do estudo do contexto pelo qual ele pode se aproximar da obra" (idem, 118).

Esta condição – etnográfica para o autor supracitado, tem de ser levada em conta na escrita de qualquer comentário, por ser um aspecto determinante no reconhecimento ou não da impossibilidade da crítica de encontrar *similitudes* que ajudem no decodificar a aparente estranheza da obra. Porque "não são mais as situações estáveis e as permanências que nos interessam antes de tudo, mas as evoluções, as crises e as instabilidades" (PRIGOGINE; STENGERS, 1997, p. 05), estas que intervêm nos comportamentos sociais e artísticos, e que neles se engendam.

No uso habitual, o termo contexto é utilizado como sinônimo de realidade e ambiente físico. Dilatamos esta perspectiva, de algum modo, etnográfico, e nos aproximamos do sentido que enlaça o parâmetro sistêmico "complexidade", com ênfase no caráter circunstancial e etnográfico. Que por mais estáveis que possam parecer, os "contextos das relações" são sempre circunstanciais e que o caráter provisório está diretamente ligado a uma noção de tempo evolutiva que é processual, não-linear, cumulativa, distinta da cronológica. "Submetidas desde sempre à degradação imposta pela ação do tempo, as coisas existentes manifestam-se como *sínteses transitórias* dos seus processos relacionais com outras em seu ambiente de existência" (BRITTO, 2008, p.13).

Por conseguinte, definimos inicialmente por "contexto" o encadeamento sistêmico e compartilhado de fatos sócio-culturais de uma determinada circunstância histórica e evolutiva – no caso, os processos e configurações da produção artística de dança contemporânea dos anos 90's e início do século XXI da cena e experiência de dança em Fortaleza (CE). Isso permite caracterizar o contexto co-evolutivamente

como conjunto de condições para os relacionamentos acontecerem (BRITTO, 2008), distinguindo-se do *contexto etnográfico*, mas também dialogando com ele:

Esta emergência do etnográfico remete para a condição do crítico como um crítico no terreno, de quem se pode solicitar um comportamento etnográfico. Por este, toda a crítica é crítica da obra e crítica de si própria – e um discurso sobre as condições de produção e de recepção da obra. (RIBEIRO, 1997, p. 118)

Eis uma definição sistêmica de contexto que justifica sua escolha e faz dela estratégica, pois nos permite apresentar a dança de determinada realidade considerando tanto a produção de suas obras artísticas, como ainda a dinâmica cultural dessa produção como um todo inter-relacionado e co-implicado. O modo que determinados elementos operam dentro de um sistema e que se inter-determinam contribui para a compreensão de que os sistemas culturais não podem ser reduzidos simplesmente a resultantes das ações humanas, mas que vão além destas, juntos, e são muito mais complexas do que se pode (tentar) mensurar. "A complexidade exige que possamos entender e modelar a interação entre *coisas* e *processos* de naturezas muitas vezes bem diversas, sob pena de não captação do que há de fundamental nesses sistemas" (VIEIRA: 2000, 12).

O que há de fundamental nisso – como algo necessário e essencial para o sistema expandir-se e ter condições de se expandir – são as singularidades e generalidades dessa interação complexa. Por isso, o horizonte do parâmetro sistêmico da *complexidade* colabora para nos darmos conta de que a produção da chamada dança contemporânea é uma produção de dança que mantém diálogo intenso com a contemporaneidade, que advém de uma complexificação cultural de natureza "não-programática" e "não-hierárquica" (BRITTO, 2003). A dança que se vê hoje e se define como contemporânea, muitas vezes rejeitando tal rótulo, relaciona-se com os questionamentos do mundo, mediante investigação de outros procedimentos técnicos e educativos advindos de práticas artísticas. Um questionar-se a todo o momento, objetivando uma certa materialidade tanto no corpo que dança como na obra coreográfica para outras conexões com o mundo e possíveis mudanças nos eixos de referência conceituais:

A dança contemporânea se organiza à semelhança de uma operação metalingüística, na medida que transfere a cada ato compositivo os papéis de gerador e gerenciador das suas próprias regras de estruturação (idem, p. 03).

Corriqueiramente, percebe-se a intenção dos novos criadores em testar outros jeitos de fazer dança e nesse fazer dança perceber os vínculos estéticos com movimentos artísticos já consolidados que permaneceram e ainda mobilizam ações – os quais estão diretamente associados às escolas e técnicas, como o balé clássico e a dança moderna. A dança contemporânea, observada *in loco*, é o melhor lugar para se perceber tais vínculos e como os novos criadores re-elaboram ou não tais vínculos para produzir auto-reflexões. Tentativas, erros e novas tentativas, de onde emergem outras configurações estéticas. Isso permite atualizar as chamadas vanguardas da dança, relacionando-as com um processo *accidental*. A este respeito, que é o "problema do contexto", discorre Lepeck (1991):

A este estado de casos, a dança contemporânea não é exceção: a crescente tendência dos coreógrafos de romper com as principais correntes artísticas associadas a escolas e técnicas, assumindo-se eles próprios como os criadores dessas mesmas técnicas e linguagens, novos modos de pensar e fazer dança, significam com que um enquadramento (moldura) qualquer, que reduza de certa maneira a entropia nos miolos do espectador descuidado (incauto), deva se minimamente introduzido quando diferentes obras são apresentadas num ciclo ou num programa ou num festival ou em qualquer outro tipo de mostra.²⁵

Prosseguindo com a abordagem sistêmica, temos outra perspectiva de investigação, que é refletir sobre os processos de criação artística segundo os modos de organização *in vivo*²⁶ onde determinado fenômeno é observado em seu

²⁵ *Contemporary dance is no exception to this state of affairs: the increasing tendency for choreographers to break away from major artistic currents associated with schools and techniques, and to take over themselves the creation of these techniques and languages, new ways of thinking about dance and making dance, means that any framework, which reduces in some way the entropy in the mind of the careless spectator, should at least be introduced when different works are presented in a cycle or in a programme, or festival or any other showcase. (www.sarma.be)*

²⁶ É um dos processos mais estudados em laboratório atualmente sobre a interação entre células (biologia celular), como também polêmico por conta das pesquisas sobre células-tronco. De modo geral, quando um processo ocorre 'in vivo', em um animal, o que está sendo estudado são os aspectos biológicos fundamentais que

ambiente relacional. Neste, a investigação ocorre junto com as mudanças das coisas, resultante de crises evolutivas nomeadas de *évolons*²⁷. Elas são caracterizadas por fases que sugerem uma "coerência evolutiva" e de "crises evolutivas" (VIEIRA, 2006, p. 67).

Desse modo, vão do *rompimento* e *fase latente* (preparação), passando pela *expansão*, *transição*, *maturação* e *clímax*, culminando na *instabilidade* quando um novo *rompimento* pode acontecer. São aspectos de desenvolvimento que colaboram para entender a dança como um sistema co-evolutivo, nosso pressuposto de base, e principalmente como os processo de criação artística de dança se desenvolvem.

Justamente para não cairmos na armadilha de ter de enquadrar ou categorizar algo simplesmente para ser possível reconhecê-lo, descuidando-se do rigor taxionômico necessário. Como bem alerta Greiner (2003), em relação a necessidade de atualização das relações entre teatro, dança e performance, no âmbito das discussões políticas das conhecidas artes cênicas:

Parece sempre um dilema intransponível apostar na singularidade das experiências, negando qualquer tipo de enquadramento geral, ou num conjunto possível de propostas da mesma espécie que, reunidas, ganham força para reivindicar novos espaços e apoios. (idem²⁸)

Para isso e para tanto, são exigidos esforço e paciência dos que se habilitam ao exercício da crítica especializada, como também qualquer outra tentativa de elaboração de um discurso crítico. Esforço pois vai de encontro ao habitual matemático de tratar as relações advindas dos fatos dos fatos como a mera soma algébrica de evidências estatísticas (números absolutos). Paciência pois vai na direção de um exercício reflexivo e investigativo que não busca respostas prontas, mas outros modos co-implicados no lidar com a dança, comprometidos com a continuidade de ação sistêmica.

levam ao surgimento da vida animal e sua manutenção, incluindo as respostas aos estímulos internos e externos. Difere-se do *in vitro* porque este ocorre fora do ambiente e apenas como sinalização de algo porvir.

²⁷ Temos o modelo do Évolon (Mende, 1981), que descreve a evolução através de uma crise quando um sistema transita entre dois níveis consecutivos de estabilidade. (VIEIRA, 2006, p. 116).

²⁸ In *Rumos Dança 2003* (CD-ROM), Instituto Itaú Cultural, 2003.

Desabsolutizar a compreensão da nossa realidade atual, diversificada e fragmentada, possibilita um desdobrar em diálogos que reflitam as especificidades da dança e as singularidades das obras, cujas correlações sejam tratadas em sua circunstancialidade. O que faz viável a contextualização histórico-cultural de um fenômeno artístico de dança, coerente com uma crítica interessada em investigar, propor, argumentar, ter outro modo de atenção, que é no que particulariza determinado fenômeno artístico, e não apenas e simplesmente balizar, lançar juízos de gosto. "O que singulariza cada coisa [idéias e pessoas] é mais do que aquilo lhe distingue de outra; e a distinção entre elas não significa oposição excludente" (BRITTO, 2003, p. 81)

Um contexto cultural pensado co-evolutivamente, segundo uma "coerência evolutiva", revela para a dança o caráter processual e relacional de sua produção artística na contemporaneidade. Além de ser revelador, um contexto cultural caracteriza-se pela complexidade das relações, compostas de procedimentos (os seus modos de fazer, seu *modus operandi*) e propósitos (finalidades, intenções objetivos), como também pelas resultantes (efeitos e derivações) de fatos históricos. "Produzir cultura é, portanto, um recurso adaptativo do corpo, que ganhou estabilidade pela seleção natural para garantir a sobrevivência dele no seu ambiente de existência (BRITTO, 2003, p. 40).

Partindo dessa perspectiva evolutiva, o próprio exercício crítico pode se reorganizar num movimento de *iluminar* e *ser iluminado* pela realidade que pretende descrever e se relacionar com. O que fortalece a nossa hipótese de uma abordagem *co-evolutiva* para refletir sobre o processo do exercício crítico em dança, a partir de um contexto específico (Fortaleza, a capital do Ceará) e de onde emergem generalidades pertinentes para um contexto mais abrangente, o da dança brasileira.

CAPITULO 2: *MODUS PROBANDI*²⁹

FORTALEZA, UM CONTEXTO CO-EVOLUTIVO DA DANÇA

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.

Usar palavras que ainda não tenham idioma.

Manoel de Barros.

As instâncias de ocorrência da dança, como *produção artística*, *difusão*, *ensino* e *publicação*, colaboram para entendermos melhor um contexto cultural e artístico da capital cearense, porque privilegia a rede de relações e suas ênfases envolvidas na sua história evolutiva. Tais instâncias foram definidas como *fatores co-evolutivos*³⁰, para se criar certa ambiência crítica às nossas discussões, por entender que os acontecimentos estruturam-se, sistêmica e circunstancialmente.

Tal contexto é a cidade de Fortaleza que, no seu percurso histórico recente, vem criando condições de existência em várias áreas culturais, com o intuito de inserir a capital cearense no mapa da discussão intelectual atual. O que tem a ver com o investimento público com objetivo de dar maior visibilidade à capital cearense, conectado ao que se nomeou como “Governos das Mudanças”: primeiro, o governo de Tasso Jereissati (1987-1990); no seguinte, o de Ciro Gomes (1991-1994); e novamente Tasso (1995-1998).

A análise dessa articulação sistêmica e circunstancial de informações justifica-se pela hipótese de que a especialização da "crítica de dança" na capital cearense vem ocorrendo desde o penúltimo ano do terceiro governo das mudanças, quando foi realizada a primeira edição da Bienal Internacional de Dança do Ceará

²⁹ Modo de provar.

³⁰ A *produção artística* refere-se aos profissionais e companhias; *publicação*, à informação especializada, *difusão*, aos festivais, bienais e mostras; e *ensino*, às instituições, cursos e qualificação profissional. A partir desse quadro relacional, outros possibilitam novas conexões e correlações. São eles: as iniciativas de apoio (bolsas, leis, editais e prêmios), organização de classe (mobilização coletiva), estudo (produção teórica e prática) e tradição histórica (preservação da memória). Tais fatores foram definidos por Fabiana Britto no projeto de mapeamento da dança contemporânea no Brasil denominado de Rumos Dança (2000), do Itaú Cultural (SP).

(difusão), já na sua sétima edição, e da implantação do Colégio de Dança do Ceará (ensino), “extinto” em 2002, na transição de mais um governo estadual.

Ambas as ações de difusão e ensino, respectivamente, fizeram parte do programa de ação da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará - Secult, na gestão de Paulo Linhares (1993-1998), que consistiu em dois anos do Governo Ciro Gomes e todo o mandato de Tasso Jereissati. Fato este que demonstra um forte vínculo deste secretário à urgência de fazer de Fortaleza uma “metrópole cultural”. Tanto que, em 1994, um ano depois de assumir a secretaria, Linhares e sua equipe elaboraram o Plano de Desenvolvimento Cultural (1995-1996).

Segundo Barbalho (2005), este plano foi a primeira política cultural elaborada para o Ceará, marcada historicamente também pelo seu ineditismo nacional, pois seguia uma perspectiva diferente da conhecida “política de balcão”, que se dava sem planejamento prévio, preocupada apenas em responder às demandas mais urgentes e ausente de alguma ação prospectiva. Na implementação desse plano, “há um rompimento assumido com a visão erudita ou beletrista, marcada por um profundo elitismo e que vigorou até então na secretaria”. (idem, 2005, p.95).

A dança, mesmo que marginalizada como área da cultura, conseguiu algum espaço nessa articulação por conta de uma relação pessoal vinda de David Linhares, irmão do secretário em questão, também um dos idealizadores da bienal de dança cearense, e de Linhares Júnior, também irmão e bailarino atualmente radicado na Holanda. Tais vínculos desdobraram-se em algum espaço para dança neste plano da secretaria estadual, adubando um terreno até então árido. Representou mais atenção em pouco mais de uma década e onde se situa o início do período histórico das nossas discussões.

Tal reconhecimento tardio de alguma importância da dança como área pertinente à cultura nesse projeto político de “modernização da cultura” no Ceará tem a ver com os discursos elaborados sobre dança, segundo um esboço do que seria uma crítica especializada na área, dentro da dinâmica do jornalismo cultural local que, no ano de 1997, deu forte apoio na cobertura da articulação política em prol da dança contemporânea local, configurando-se como outro fator evolutivo, o da *publicação especializada*.

O que culminou, neste mesmo ano, na realização da primeira edição da bienal cearense foi realizada em 1997 e, dois anos depois, veio a criação do Colégio de Dança, no ano de 1999, cujas datas fazem parte do período histórico dos textos jornalísticos de teor crítico que foram mapeados, estatisticamente, por nós coletados. Tal mapeamento estendeu-se até 2002, último ano de atividade do referido colégio, o que justifica o final do nosso recorte histórico, justamente para se refletir mais na frente, no terceiro capítulo, sobre os desdobramentos contemporâneos de tais ações para a dança e, especificamente, para a especialização do exercício crítico de dança.

Partindo desse olhar para a dança pelos textos jornalísticos de teor reflexivo, já que, historicamente, não existia a função do crítico de dança, mais artistas colaboradores e jornalistas culturais sensíveis às questões da arte e da dança, temos que a análise crítica do *modus operandi* (modo de operar) do contexto cultural e artístico da dança objetiva o *modus probandi* (modos de comprovação) de que o exercício crítico da capital cearense é *co-evolutivo* porque está intimamente relacionado com os acontecimentos de ordem política e estética que se sucederam no período de 1997 a 2002, ou seja, final dos anos noventa e início do século XXI.

As duas ações públicas, Bienal e Colégio, como fatores evolutivos de *difusão* e *ensino*, respectivamente, fizeram parte da implementação de uma ação maior, um programa de ação pública de fomento à Dança, oficializadas e incentivadas pela Secretária de Cultura do Estado (Secult-CE), e estão relacionadas com o processo de consolidação e reconhecimento de uma produção de dança contemporânea local e também do interior do Ceará, tendo em vista que o forte apoio na cobertura jornalística veio do caderno cultural Vida & Arte, do jornal O POVO³¹. O referido jornal, mesmo de um modo não tão regular, optou por algum tratamento específico para a dança ao buscar diálogo com a classe artística da dança e de outras áreas afins, como teatro e literatura. São indícios de um processo de conscientização política e estética da dança feita na cidade de Fortaleza.

³¹ Antes disso, não somente o Jornal O POVO, mas também o Diário do Nordeste, com seu caderno cultural Caderno 2, o que se tinha eram somente textos esporádicos com vínculo de entretenimento para a dança, principalmente, como divulgação dos festivais e mostras das escolas e academias de balé clássico e jazz da cidade, que ocorriam no final do ano e, eventualmente, em outros meses.

Vale lembrar o Festival Nacional de Dança de Fortaleza, o Fendafor³², que acontece desde 2000, com periodicidade anual, também um fator de *difusão* importante, mesmo com objetivos bem distintos ao da Bienal e Colégio, relacionados diretamente aos festivais escolares de amostragem.

Nesse sentido, as condições de existência e de operacionalização da crítica no processo de especialização e produção de conhecimento de dança determinaram o que se definiu por "dinâmica operativa da crítica", configurando-se como situações "críticas" de um contexto co-evolutivo de dança, intimamente relacionada com a repercussão nacional de obras locais de dança contemporânea no mesmo período.

2.1 Difusão & Ensino: Bienal, Colégio e Fendafor

Em Fortaleza, o ano de 1997 foi a culminância desse processo, que vem transformando sua realidade artística em termos de mais informações articuladas pela Bienal Internacional de Dança do Ceará e pelo Colégio de Dança, como também a realização do Festival Nacional de Dança de Fortaleza (Fendafor). Os três relacionam-se com dois dos fatores co-evolutivos, mais evidentes e de grande importância no processo de fomento à dança contemporânea: *difusão*, que se refere aos eventos culturais; e *ensino*, que diz respeito às ações de caráter formativo.

A difusão, enquanto um dos fatores co-evolutivos estruturantes, faz-se de situações onde as obras artísticas circulam, são apresentadas e, por conseguinte, tornam-se visíveis, públicas. Os formatos mais comuns de difusão são os festivais, bienais e mostras que, em relação à dança contemporânea como também à "dança

³² O I FENDAFOR só aconteceu no ano de 2000, com a iniciativa de quatro Professoras e Bailarinas do Ceará, são elas: Janne Ruth, Goreth Quintela, Anália Timbó e Elzenir Colares, integrantes e fundadoras de Instituições de dança do Ceará como: Fórum Estadual de Dança do Ceará, fundado em 1988, das diretorias dos Grupos Permanentes de Dança do Ceará (GEPEDANCE – fundado em 1986), da Comissão de Dança do Ceará (CODANCE – Fundado em 1997) e Associação das Academias de Dança de Fortaleza (AADANFOR – Fundado em 1985). Tais entidades objetivam reunir direções de escolas, grupos, companhias de dança e academias de dança do Ceará, mas que tem pouca expressividade na atuação política da área dado seu caráter meramente institucional e eminentemente mercadológico. Em 2008, realizou sua nona edição, com apoio municipal e estadual, mas ainda com o mesmo caráter de amostragem das escolas, o que o caracteriza como um evento onde pouco se discute as práticas artísticas de dança, pelo seu caráter datado que nega a contemporaneidade de Fortaleza, como também pelo discurso publicitário e turístico vinculado a uma idéia de dança desportiva (por ser competitivo) e o caráter personalista de duas de suas fundadoras (Janne Ruth e Goreth Quintela).

escolar”, são boas oportunidades de encontro e se distinguem pela periodicidade e objetivos. Logo, acabam por determinar comportamentos, sendo a Bienal cearense e o Fendafor as duas configurações que melhor representam, em termos de operacionalização, o poder de difusão de um evento cultural na capital cearense.

Já o ensino são os espaços de aprendizagem, vinculados institucionalmente à educação em dança, cujo contexto é de grande complexidade e diversidade. O treinamento técnico, no entanto, ainda é enfático na formação escolar de dançarinos, comumente com base no balé clássico³³ e ainda nas academias de jazz. Prioritariamente, fazem parte da primeira formação de muitos artistas de dança em Fortaleza que ainda não tem graduação na área³⁴, como em outras capitais brasileiras. Segundo Dulce Aquino (2003), no artigo “Ensino da Dança” para o programa Rumos Dança 2003, tais espaços cumprem uma função de grande relevância na formação de artistas e, em potência, de pesquisadores acadêmicos:

Os centros de excelência e os professores das academias são os responsáveis pela formação do artista que, aos 18 anos, atua no mercado. Portanto é indiscutível a importância dessa formação pré-universitária: é nesse âmbito que se formam os grandes artistas. A carreira de dançarino é uma carreira de jovens.³⁵

Daí a importância da abordagem co-evolutiva na relação epistemológica entre eles quando somente, por conta de um tempo de maturação necessário, estiverem comprometidos com o "princípio da continuidade" (BRITTO, 2004, p.75). Quer dizer, entender *continuidade* como ação sistemática e de certa regularidade de ocorrências, enfatizando-se que as mudanças não acontecem da noite para dia, por serem processuais e graduais. É o que faz tratar a dança contemporânea sob o viés

³³ Historicamente, foi criada no Brasil, em 1927, A Escola de Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a primeira instituição com ensino sistematizado em dança. Logo depois, em 1930, foi a vez da Escola de Balé do Teatro Municipal de São Paulo. Segundo Aquino (2003), tais escolas servirão e ainda servem de base para a implantação de academias e escolas em todo o Brasil e que vem se consolidando ao longo dos anos, dentro da história evolutiva da dança, em relação à formação.

³⁴ Em 2001, houve a tentativa de criação de um curso seqüencial de dança, de caráter de licenciatura, na Faculdade Gama Filho, mas que não teve continuidade por ser em faculdade privado e ter tido, também por conta disso, pouca procura. Até então, uma graduação em dança é apenas um anseio. Cumprindo essa demanda, há o curso superior de artes cênicas do Centro Tecnológico Federal - CEFET, fundado em 2002, porém, com foco didático e pedagógico no Teatro.

³⁵ Artigo publicado em CD-ROM multimídia, sem versão impressa, como informou a coordenadora de artes cênicas do Itaú Cultural, Sonia Sobral, também coordenadora do programa Rumos Dança.

da *contemporaneidade* no sentido de trazer outras perspectivas condizentes com a natureza cognitiva e artística de investigação da dança.

O caráter de amostragem é mais recorrente em festivais internacionais realizados fora do Brasil, como afirma Britto (2004), sendo os nacionais mais identificados pelo teor desportivo e competitivo. Algo que caracteriza esse formato é ser "um ponto de conexão informativa" (idem, p.75) que, a exemplo de um congresso, segundo a autora, pode atualizar referências, estimular a reflexão crítica, desestabilizar hábitos nos modos de organizar idéias.

Daí algumas conclusões. Em termos práticos, um evento cultural, em seus vários formatos, é convergência de investimentos e redução de gastos. Em termos artísticos, ele traz uma renovação em potência para o fazer dança. Já em termos científicos, sinaliza para novos horizontes de investigação.

Um caso emblemático é o Festival de Dança de Joinville, de como um festival distanciou-se de um caráter educativo de emancipação, tomando-se um modelo de normatização. Nos seus vinte e seis anos de existência, apenas agregou, paralelamente em sua última edição, o que denominou de "momento acadêmico", como tentativa de criar algum caráter reflexivo no festival e, principalmente, dar respaldo acadêmico (legitimação) e também alguma resposta à crítica especializada. Infelizmente, tal iniciativa mostrou-se frágil por conta da não-vinculação dos pesquisadores a reelaboração dos objetivos dos festivais, ficando estes alocados numa programação à parte. Ajuda-nos uma reflexão feita pela crítica Helena Katz no texto "as diferenças entre festivais e eventos com torcidas escolar", publicado no Caderno 2 do Estado de São Paulo (02/08/1999) Nele, um trecho é pertinente e nos ajuda a compreender um pouco esta relação entre difusão e ensino em dança:

O posto de honra continua ocupado pela competição - mas não por um tipo de competição que poderia fazer parte de um processo educacional, e sim por uma competição que nasceu e continua regulada por questões de mercado. (KATZ, 2006, p.06)

Tal repercussão deve-se, principalmente, à estrutura de escores que ainda permanece como referência bem sucedida para várias capitais. Nesse sentido, só a

continuidade não garante o compromisso com a reflexão crítico-educativa. Em Fortaleza, o Festival Nacional de Dança de Fortaleza acontece desde 2000 e já está é o que tem realizado várias edições, anualmente, referenciado no festival sulista, ou seja, um clone sem melhoramento que pouco contribui para se pensar a contemporaneidade da dança local, colocando-se contra o evento bienal cearense. Em alguns dos textos mapeados, fica evidente tal oposição.

Os dois fatores foram enghados juntos no contexto fortalezense da dança, a partir da segunda metade dos anos 90, com a realização da primeira edição da Bienal Internacional de Dança do Ceará (1997) e da implementação do Colégio de Dança do Ceará (1999, indo até 2002). As demandas criadas por estas iniciativas vieram de conexões, alianças e fluxos locais, estaduais e internacionais, com apoios financeiros e parcerias. Tanto que ambos determinaram posturas que hoje, pós anos noventa, ainda permanecem como elemento mobilizador nos processos coreográficos dos artistas locais. Tem a ver com o modo da dança se organizar artisticamente, indo da desestabilização de um saudosismo de "identidade" a outras configurações mais conectadas com o pensamento contemporâneo de dança em sua contemporaneidade.

A bienal cearense entre 1997 e 2002, quando foram realizadas suas três primeiras edições, configura-se como um projeto de fomento e reconhecimento de uma produção artística de "dança contemporânea". Os dois anos que separam cada edição podem ser entendidos como processo de articulação política e decisão curatorial, e não somente com a factalidade de sua realização bianual. A articulação política vem de um diálogo local mais profícuo, cuja decisão curatorial vem de uma sensibilidade mais aguçada do que pode permanecer e o que pode criar outras perspectivas. Em Fortaleza, estas relações são mais visíveis hoje e eram, de certa forma, na época de suas ocorrências, principalmente, nas primeiras edições, se acreditarmos que uma bienal planta mais sementes do que colhe mais frutos. Sementes que germinam e cujos frutos alimentam e nutrem os festivais e mostras, com inter-relação possível.

Antes da segunda metade dos anos noventa, o que se via e criava na cidade cearense estava fortemente vinculado com o treinamento disciplinar das escolas e academias de balé clássico e jazz. Mas foi com o Colégio de Dança do Ceará que

tal vínculo disciplinar foi inserido em um programa pedagógico de formação de bailarinos, coreógrafos e professores. Tratava-se de um projeto inovador de profissionalização, no sentido de criar perspectivas e reunir as pessoas da dança em torno de seu reconhecimento profissional e, principalmente, artístico.

Desdobrando as definições co-evolutivas de base e estas breves conclusões, temos que um evento cultural, mesmo com fragilidades de estrutura e de realização, tem importância em termos de complexificação de diálogos e circulação de informações. Já uma ação educacional, mesmo segundo parâmetros, por vezes, ultrapassados (quando trata a dança como expressão universal), é vital, pois cria espaços de acesso à informação e também pode ter a mesma forma organizativa do evento cultural, segundo a lógica do "confronto" e do "princípio da continuidade". Em comum, há o fato de um evento cultural ter também algum propósito educativo.

A questão é que uma ação que queira promover aprendizados não pode se estruturar sem ter a sensibilidade de perceber os contextos em que esses aprendizados serão iniciados e como serão seus desdobramentos presentes e futuros, ou seja, suas implicações imediatas e mediatas. Enquanto projetos "inovadores" a serem implementados, um evento cultural e uma ação educacional desestabilizam, incomodam, instigam, indignam. Os dois podem iniciar processos de conscientização, desenvolver outros hábitos, criar situações de confronto.

Foi o que ocorreu e, de certa forma, vem ocorrendo na cidade de Fortaleza. Seguindo a lógica da corrida armamentista, constata-se a cooperação quando os eventos culturais, como fator de difusão, criam possibilidades para os artistas se apresentarem, como também os próprios artistas são elementos de mobilização nesses eventos e, com isso, podem ser tratados como existentes. Já a competição está que a maior repercussão de um único trabalho pode gerar um processo instrutivo e normativo, ou mesmo inibidor de outros novos processos. As obras podem criar direcionadas para um evento específico ou ser selecionada para participar de um, definindo-se a partir de uma lógica curatorial.

Do ponto de vista evolutivo e sistêmico, especificamente, da "corrida armamentista" dawkiniana, o confronto configura-se como forma de *expansão* do sistema e sua continuidade como condição de garantir esta *expansão*. "As idéias

precisam circular para sobreviver. Não há expansão sem confronto nem confronto sem diversidade". (BRITTO, 2004, p.75) E nesse sentido, confronto é uma palavra que nos ajuda a refletir sobre a realidade da dança em Fortaleza, segundo os parâmetros co-evolutivos "difusão" e "ensino". Pois é no confronto que ocorre o encontro de diferentes iguais, de iguais diferentes, de idéias e referências, sinalizando para a *continuidade* como ação sistemática, e não como briga de oposição, mas de sobrevivências, entre potencialidades e restrições.

Retomemos o caso "Bienal x Fendafor". São eventos com objetivos específicos, o primeiro relacionado ao fomento da produção em dança contemporânea, já o segundo vem como forte vínculo mercadológico com as escolas e academias de dança. Em comum, tem a dança e a articulação por incentivos e apoios fundamentais para a sua realização, ou seja, contratação de profissionais, aluguel de pautas em teatros, hospedagem de convidados, etc. O que faz desses dois eventos fatores evolutivos que, para suas ocorrências, utilizam-se de um discurso em prol da dança, tendo cada um como parâmetro para o outro, mas com pretensões bem distintas. Uma aparente cooperação que, de fato, mostra-se como competição e que determina mudanças na dinâmica de suas ocorrências. A bienal tem feito isso, buscado diálogo com demandas locais, porém, o Fendafor não, quando entendemos que os acontecimentos ocorridos de 1997 a 2002 determinaram ações de reformulação, no caso da Bienal, e de legitimação social, no caso do Fendafor, para os anos seguintes até hoje.

Nesse escopo ligado à difusão e ao ensino, é que os últimos dez anos de transformação da dança cearense podem ser melhor entendidos como ações estruturantes, tendo como parâmetro as ações iniciadas no final do século passado (90's). Não que tais ações tenham *determinado* rigidamente o rumo que a produção de dança em Fortaleza, mas sim que o acontecimento / ocorrência delas iniciou processos reacionais e, nesse sentido, desenvolveu-se co-evolutivamente em suas instâncias. Os desdobramentos, por conseguinte, também são pensados nessa perspectiva, que é a "perspectiva da complexidade", e cujas conseqüências podem ser descritas em termos sistêmicos, evolutivos e históricos.

Como primeiro diagnóstico, temos que a segunda metade dos anos noventa é um período endêmico para investigar a dança contemporânea engendrada em

Fortaleza, um dos principais contextos cearenses. Nesse período, algumas ações públicas foram implementadas e iniciaram *processos* de transformação mútua e em rede nas relações de produção e especialização artísticas de dança na capital cearense. Segundo uma visão sistêmica, foram ações desestabilizantes e desestabilizadoras. Dentre as ações, tem-se como pontos importantes a realização de um evento e a implementação de uma iniciativa de ensino, ambas correlacionadas: a Bienal Internacional de Dança do Ceará e o “extinto” Colégio de Dança do Ceará. A bienal como fator co-evolutivo de difusão, já o “Colégio”, de ensino, sendo ambos co-implicados. O que nos permite descrever o início do processo de cada um de modo relacional, co-determinado.

A culminância desse processo ocorre em 1997, quando se realizou a primeira edição do evento bianual e que, em 2007, chegou à sua sexta edição. Da primeira edição, nasce a articulação para a criação do “Colégio” (como era habitualmente chamado), no lugar de uma companhia oficial estatal, iniciando suas atividades dois anos depois, em 1999. A primeira edição do evento bienal aconteceu em 1997, com caráter ainda nacional, resultado de uma parceria entre Aliança Francesa e Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult-CE). A bienal cearense iniciava um processo de fomento em relação à dita e evidente inconsistente produção local de dança contemporânea. Os nomes tidos como seus mentores foram Davi Linhares - irmão do então secretário de estado de cultura, Paulo Linhares, e do bailarino Linhares Júnior -, Fernanda Cavalcante e Oziel Gomes, conjuntamente com a classe artística. A curadoria ficou a cargo de Jimena Marques.

Além de espetáculos de dança com os grupos locais – como Pano de Boca, Andanças e alguns solos de bailarinos cearenses – fizeram parte da programação alguns grupos nacionais e internacionais, como a companhia holandesa Ulhoa & Trajano, o Balé Ópera Brasil (do Theatro Arthur Azevedo / MA), a Companhia As Palavras (do cearense Cláudio Bernardo / Bélgica) e o Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que também realizaram *workshops* e oficinas. Somam-se à programação, a realização das conferências “o resgate da linguagem do corpo no Brasil e a Cultura como fator de desenvolvimento econômico”, com Fernando Bicudo, diretor do Theatro Arthur Azevedo; “A contemporaneidade na dança”, com Yves Lormeau, coordenador artístico do Balé do Theatro Municipal do Rio de

Janeiro; "A produção na dança", com Emílio Kalil; e do fórum de discussão "Formação e Política de Dança no Estado do Ceará"³⁶.

Já como fator de ensino, um ano depois da realização da primeira bienal, na capital cearense, iniciou-se a elaboração e articulação de uma formação continuada em dança, sob a coordenação do professor de balé Flávio Sampaio, atualmente coordenador-fundador da Escola de Dança de Paracuru (litoral oeste cearense). Desse esforço, conjunto à Comissão de Dança do Ceará e depois de descartada a idéia da criação de uma companhia oficial, efetivou-se, no final de 1999, o Colégio de Dança, um dos cursos ligados ao Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura, em parceria com a Funarte e Secult-CE. Como atesta a retrospectiva *Anotações para uma história cultural do Ceará*³⁷:

A criação do Colégio de Dança injetou *anima* na atividade, que ainda consegue manter uma Bienal e recebe a visita de grupos e coreógrafos de fora, além de termos exportado Cláudio Bernardo [atualmente residindo na Bélgica e dirigindo a Cia. Palavras] e de termos ganho de volta Flávio Sampaio [que tinha ido para a Escola do Bolshoi no Brasil como professor] que desenvolve um trabalho promissor e generoso de formação de bailarinos na cidade litorânea de Paracuru. (CARVALHO, 2007, p.610).

Para a primeira turma do Colégio de Dança do Ceará, os alunos eram da capital, mas também de outros municípios (Itapipoca, por exemplo), sendo agrupados em três módulos de formação - bailarino, coreógrafo e professor -, em atividade até início de 2002, quando foi suspenso na transição do Governo de Tasso Jereissate (Jan/1995-abr/2002) para o do governador eleito Beni Veras (abr/2002-jan/2003). Nomes importantes do cenário nacional ministraram cursos e palestras no "colégio", dentre eles, Luiz Mendonça, Vera Aragão, Eliana Caminada, Paulo Caldas, Maria Alice Poppe, Marina Salomon, Mariana Muniz, Mariana Vidal, LUME, Roberto Pereira, Dudude Hermann e Leda Muhana. Foi um intercâmbio que inseriu variáveis novas e criou demandas que a dança local teve de lidar, já que sua

³⁶ Participaram desse fórum de discussão Maninha Moraes (na época, diretora do Theatro José de Alencar), Mônica Luiza (da Associação de Academias de Dança do Ceará, substituindo Hugo Biachi) e Jimena Marques (curadora da I Bienal de Dança do Ceará); Flávio Sampaio, Maurice Capovilla (na época, diretor do Instituto Dragão do Mar), Fernanda Quinderé (atriz e presidente da Fundação Amigos do TJA) e a mediadora do debate, Rejane Reinaldo (diretora artística do TJA no referido período).

³⁷ Anuário 2006, Jornal O POVO, Edições Demócrito Rocha, 2007. (vários autores)

característica inicial era "de um centro de reciclagem, de caráter informativo do que formativo" (PRIMO, 2006, p.310).

Uma coincidência de datas é reveladora de sintonias. No fim de 1999, mesmo ano de implementação do Colégio de Dança, e com a primeira edição da bienal cearense realizada, o núcleo de Artes Cênicas do Instituto Itaú Cultural de São Paulo estruturou e iniciou o programa Rumos Itaú Cultural Dança, com primeira edição em 2000, cujo objetivo era o de mapear a dança contemporânea brasileira, segundo a dinâmica cultural local de 22 estados brasileiros. Atualmente questionável em relação à real eficiência de sua estrutura operacional e humana, o programa do Itaú Cultural já está na sua terceira edição (2006-2007), tendo significativa participação do Ceará em sua primeira edição (2000). De certa forma, esse resultado configura-se como um sintoma de desestabilização do contexto local por conta da criação do colégio de dança e da realização da bienal cearense.

Sobre isso, o relatório de Maíra Spanghero³⁸, uma das curadoras-assistente do programa, diz que "com 24 obras, o Ceará é a quinta região em números de inscrições, fato de contornos significativos diante da pouca visibilidade do Estado no Cenário da dança nacional" (2001, p. 88). Desse total, esclarece a autora, quatorze (14) obras de Fortaleza foram selecionadas e duas, do interior do Estado, definindo os criadores cearenses como "a turma dos detetives", de um "corpo mestiço", parte de um "celeiro de novos criadores", cuja "complexidade" da investigação é destacada (idem; PRIMO, 2006).

Sintomas do início um processo efetivo de profissionalização e sensibilização da dança na capital cearense, onde "bienal" e "colégio" retroalimentaram-se, resultando nesse diagnóstico do programa Rumos. Tem a ver com a questão formativa do Colégio que, mesmo tendo o balé clássico como técnica de base (só pode dançar quem fizer aula de balé), havia preocupação com a criação autoral coreográfica e solista, como ainda de remontagens de repertório de balé moderno. Somado a isso, tem-se o espaço dinamizado pela Bienal, esta que servia, nessas três primeiras edições, para escape de uma produção de dança contemporânea da capital e, de algum modo, do interior cearense.

³⁸ O relatório a que fiz menção foi publicado no livro Cartografia Rumos Dança 2000, referente a primeira edição do referido programa do Itaú Cultural, junto com outros textos-relatórios de outros pesquisadores sobre outros estados brasileiros.

Devido às poucas opções formativas na cidade, o que havia era a hegemonia das escolas e academias de balé clássico, dança de salão, jazz e sapateado, muitas delas ainda em atuação até hoje, e sustentando um discurso partidário e contra a "dança contemporânea". Pois o que não havia eram condições de formação continuada, de subvenção financeira e de espaços para os novos e possíveis criadores de dança desenvolverem suas idéias e pesquisas, de criar conexões com a contemporaneidade. Alguns poucos grupos e companhias ditos independentes realizavam seus trabalhos nessa adversidade de ausências e presenças, como a Cia. Andanças³⁹. O exercício crítico não especializado estava restrito às reportagens jornalísticas que, de certa forma, cumpriam a função de articulação política.

Nesse interstício entre a primeira bienal e o início das aulas do colégio de dança foi tecida uma rede de ações e relações direcionadas à realidade de dança já existente e à ainda inexistente / inconsistente de produção de dança contemporânea.

2.2 Produção Artística & Publicação Especializada: a dança contemporânea fortalezense e a "crítica" jornalística local

Os fatores co-evolutivos de difusão e ensino têm um papel educativo importante. Alimentam um contexto de possibilidades de existência artística e de artistas. Nos anos 80, as ações dessa natureza eram inexistentes, ficando o ensino restrito às escolas de balé e jazz, bem como aos eventos de fim de anos destas escolas, o que reverberava apenas como agenda cultural dos jornais e alguns poucos textos de reportagem jornalística. Já nos anos 90, o contexto muda, desestabiliza-se.

De fato, a realização da I Bienal de Dança do Ceará em outubro de 1997 e, dois anos depois, o início das atividades do Colégio de Dança do Ceará (1999.2)

³⁹ Um pouco da história da Companhia de Artes Andanças e suas relações com a contemporaneidade da dança em Fortaleza foi documentada e analisada na monografia de graduação em Ciências Sociais, de Angela Souza de Araújo, cujo título é "Andanças: um inventário etnográfico do processo de incorporação de uma qualidade de ser do corpo" (2006), pela Universidade Federal do Ceará.

foram iniciativas decisivas para esse processo de complexificação do contexto da "dança contemporânea" local, principalmente em relação à circulação de informação na mídia impressa, sendo ambas definidas como fatores co-evolutivos de *produção artística e publicação especializada*, respectivamente. Disso o que emerge como algo relevante é o fato de um evento cultural conectado às ações de educação contribuiu para fertilizar um ambiente inóspito para a crítica especializada, tendo em vista que boa parte dos eventos locais de dança, principalmente os do Fendafor, limitavam-se a repercussão nas agendas culturais dos jornais.

Duas ações (uma de difusão e a outra, de ensino) estimularam uma certa especialização da crítica, esta dando seus primeiros passos, por não estar isolada do processo evolutivo da dança na capital cearense. Os desdobramentos dessa relação educativa convergem, em potência, para o fomento da produção de dança contemporânea nessa década, onde se inicia também sua relação mais regular com a cobertura jornalística impressa.

Habitualmente, só é considerada *produção artística* o que se toma público, quer seja pelos jornais, quer seja no palco. A produção artística refere-se à atuação dos profissionais de dança em suas várias instâncias. Fazem parte dela os trabalhos artísticos de dança de solistas, companhias e grupos, não somente a apresentação dos mesmos, como *configurações*, mas também relativo aos seus *processos*. Isso nos ajuda a entender que uma obra de dança, enquanto produção artística tem no factual (dia da apresentação) a culminância do *desenvolvimento* de um argumento artístico que, segundo o princípio de continuidade, é corriqueiramente omitido e pouco evidenciado.

Disso já se diagnostica uma relação estreita entre três fatores co-evolutivos: a *produção artística* é co-dependente das possibilidades de *difusão e publicação*. A relação co-evolutiva entre a produção artística fortalezense e a cobertura jornalística local toma evidente o *desenvolvimento* de ambas no sentido da especialização de seus exercícios, junto com outras ações que complexificaram o sistema dança, partindo da segunda metade da década de 90.

Nesse processo de sensibilização política, alguns textos jornalísticos de reportagem e de "opinião" (não especializado) começaram a ser publicados, ainda

na época da implantação do Colégio de Dança do Ceará, em 1999. Com sua implantação, junto com a realização da segunda edição da Bienal, a dança passou a ser pauta, com alguma regularidade, em um dos dois principais jornais locais, o Jornal O POVO.

O aumento no fluxo de espetáculos nacionais na capital cearense, mesmo que circunstancial, mexeu com o cotidiano da cidade e da classe artística, que se via diante de outros modos da dança se organizar, modos estes de outros estados, outros contextos. O que sensibilizou o exercício crítico do jornal O POVO, especificamente, seu caderno cultural *Vida & Arte*, cuja editora-chefe era a jornalista Ana Cláudia Peres. Neste caso, o dito caderno cultural configura-se como o veículo que, nesse processo de especialização, buscou tratar a dança de outro modo, carente de um acompanhamento crítico especializado. É certo que não havia propriamente a figura do crítico de dança, mas a linha editorial do referido jornal cearense mostrava-se preocupada com a especificidade de área quando buscava interlocução e colaboração de artistas de dança, ligados a alguma especialidade artística como coreógrafo ou professor de dança, como tentativa de ocupar essa demanda por informação de dança no exercício do jornalismo cultural local.

Apesar disso, a produção de reportagens sobre dança foi estimulada, de onde foi possível perceber alguns nexos evolutivos entre produção de dança e produção de crítica, também relacionados com a produção de eventos e ações de ensino. No levantamento contextual entre 1997 e 2002, foram encontrados textos de caráter analítico e reflexivo sobre dança somente no caderno *Vida & Arte*, do jornal O POVO⁴⁰, sendo os mais importantes para nossas análises e hipóteses, escritos, em boa parte, por profissionais e pesquisadores de dança locais e de outros estados.

Nos mais exemplares de um exercício crítico especializado, nesse período enquadram-se os textos da jornalista e bailarina Rosa Primo, somando treze textos no total⁴¹. Há três textos do pesquisador cearense radicado em São Paulo, Bergson Queiroz⁴², convidado da terceira edição da Bienal cearense. São casos que

⁴⁰ O segundo principal jornal de Fortaleza e do Ceará, o *Diário do Nordeste*, começou a ficar mais atento às coberturas jornalísticas de dança no início do século XXI, por conta da atuação e contratação do jornalista Magela Lima como repórter de artes cênicas - Teatro e Dança, atualmente mestre em Teatro pela UNIRIO (2008).

⁴¹ Ver nota 11 na introdução.

⁴² Ver nota 12 na introdução.

sinalizam para uma preocupação pela especificidade no lidar com a dança. As pessoas convidadas eram profissionais da área que atuavam como colaboradores não-remunerados, mesmo não sendo críticos especializados ou automeados (automeando-se) como tal. Os casos citados mostram também que boa parte desses textos estavam vinculados a agenda da bienal cearense, como o principal evento artístico de dança contemporânea no Estado.

Os outros casos, referentes ainda ao período desse levantamento até 2002 são de jornalistas de cultura que não tinha uma relação profissional direta com a dança, porém, exerceram a função de repórter de dança, com textos de reportagem factual (estréias) e de avaliação (balanço de fechamento de eventos artísticos). O caso que melhor exemplifica é o da polêmica reportagem "A última dança" (30/06/2002), cuja repercussão foi noticiada na posterior matéria "Dança em descompasso" (13/07/2002), ambas escritas pela jornalista Ana Mary C. Cavalcante⁴³. Lembrando da reportagem "A vez da dança" (16/11/1998), da repórter de cultura Ethel de Paula, e que, segundo Primo (2006, p.304), "anunciava um novo rumo para dança no Ceará", um reflexo de um ano de discussão da Comissão de Dança do Ceará. O que não isentou o caderno Vida & Arte de agir, em outros casos, segundo uma lógica de inclusão, ao dar espaço para textos analíticos de críticos e dramaturgos vinculados ao teatro (artes cênicas), como Oswald Barroso (dramaturgo) e Tiago Arrais (crítico de teatro e dramaturgo).

Foi uma ação legitimada pelo uso do termo "dança cênica"⁴⁴ na capital cearense que, com a implantação do Colégio de Dança do Ceará, tomou-se

⁴³ Na primeira reportagem, constava o depoimento negativo da coreógrafa e dona de academia Janne Ruth sobre a Bienal de Dança do Ceará, fato que gerou a segunda matéria, com dois textos coordenados (anexos ao texto principal). Em "A carta", foram publicados trechos da carta-resposta da jornalista e bailarina Rosa Primo, enviada à redação do jornal em questão; já "Outras palavras" eram depoimentos de nomes de outros estados do Brasil: professor e crítico de dança Roberto Pereira, do Rio de Janeiro; o pesquisador e curador de dança Leonel Brum, também do Rio de Janeiro; e a coordenadora do Programa Rumos Dança Sônia Sobral, também gerente do Núcleo de Artes Cênicas do Instituto Itaú Cultural, de São Paulo. (ANEXO).

⁴⁴ Refiro-me ao termo "dança cênica", utilizado por pesquisadores cearenses, como também na estruturação de projetos para a dança no Ceará. A restrição a esse termo está em relacionar a dança somente a questão cênica, o que fica em aberto o que se entende por "cena", comumente vinculada à idéia espetacular, do que vai para o palco dos teatros (caixa preta). Nesse sentido, as danças populares ficam excluídas, justamente porque a sua concepção de cena é mais abrangente e sem uma definição exata. No Brasil, desde 1998, existe a especialização em Dança Cênica, vinculada ao Departamento de Artes Cênicas - DAC do Centro de Artes - CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, que vem fortalecendo a permanência do uso do referido termo (Disponível em <http://secon.udesc.br/consuni/cursos/mestrado teatro/2.html>. Acessado em 25/05/2008).

recorrente como uma tentativa de fortalecimento da natureza específica da dança no contexto cearense. Porém, esse tratamento acabava por dar ênfase ao adjetivo "cênico", privilegiando o caráter espetacular e teatral, em detrimento da natureza cognitiva (*arte do corpo*⁴⁵) e performativa (*arte performativa*⁴⁶) da dança.

A importância desta distinção reside na necessidade de se reconhecer a dança como área de conhecimento, a partir de sua especialização⁴⁷. Reconhecimento que diz respeito também ao exercício de *replicação* de informação da crítica, que pode tanto detonar processos positivos na produção de conhecimento em dança, como também retardar ou orientar em outro sentido menos adequado os processos de produção de saberes em dança, embora seja este também um caminho evolutivo possível.

Nesse processo, a atuação da crítica de teatro, mais evidente no contexto fortalezense até início do século XXI, alimentou a demanda por uma especialização da crítica de dança. Pois estas, como vimos, geraram polêmicas em torno desse olhar teatral e não-ajustado para dança contemporânea. Não só os articulistas de teatro (artes cênicas), como também de literatura, totalizando três casos eventuais de artigos críticos relacionados à dança. Estes publicados pelo jornal O POVO e representam configurações críticas emblemáticas da carência de um olhar especializado para as configurações estéticas da dança. Primeiro caso, o teatrólogo Oswald Barroso com "Águas passadas no mar do Dragão" (23/08/1999) sobre a polêmica das verbas destinadas aos cursos do Centro Dragão do Mar, que incluía o Colégio de Dança. Segundo, o crítico teatral Thiago Arrais com o polêmico artigo "Intenções de primeira" (25/07/2002)⁴⁸. Terceiro, o escritor-poeta Manoel Ricardo de Lima e o ensaio crítico "A dança das palavras" (18/09/2000), sobre dois espetáculos inspirados em obras literárias.

⁴⁵ Ver nota 4 da Introdução.

⁴⁶ Ver nota 5 da Introdução.

⁴⁷ A criação do mestrado em dança na UFBA em 2006 fortalece essa premissa, sendo o primeiro do Brasil e da América Latina. Fato que contribui, entre outros aspectos, para a consolidação de uma cultura de pós-graduação em dança no País (AQUINO, 2003).

⁴⁸ A polêmica estava relacionada à uma passagem negativa e de deboche ao Centro de Experimentações em Movimento - CEM, motivando reclamação pessoal à redação por sua coordenadora, a bailarina e coreógrafa Sílvia Moura. O fato gerou o artigo "Explicação" (O POVO, 22/08/2002) do articulista em questão, em relação ao dito mal entendido, ressaltando a dificuldade do exercício da crítica teatral em Fortaleza. (ANEXO)

Fora da imprensa cearense, dois textos fortalecem as discussões sobre o exercício crítico no Ceará. São duas circunstâncias onde o olhar crítico em âmbito nacional dá visibilidade a uma emergência artística no cenário cearense, enquanto é insuficiente o olhar local no acompanhamento regular dessa produção. O primeiro deles é o texto "Ceará insere sua dança no mapa da criação do País" (Estado de S. Paulo, 11/09/2000), da professora e crítica de dança Helena Katz. A referida crítica, desvinculada da agenda da bienal cearense e de outro evento artístico, trata da repercussão nacional de trabalhos coreográficos de criadores cearenses como Andréa Bardawil (Cia. Andanças), Karen Virgínia, Ricardo Barreto e Sílvia Moura (EmCrise e Centro de Experimentações em Movimento - CEM). Outro texto é "Brasil da dança está em oito espetáculos" (Folha de S. Paulo, 08/02/2001), da crítica de dança Ana Francisca Ponzio, com destaque para o espetáculo *Espera*, da cearense Karin Virgínia.

Dentro do recorte histórico mapeado, uma ação cumpriu uma função crítica, quando esta era irregular e de mínima periodicidade. Em 2002, o Fórum de Ações em Dança (atualmente extinto) elaborou um dossiê (ANEXO) com relatos de professores, coreógrafos, bailarinos e pesquisadores do Ceará, que foi a base de um seminário realizado de 13 a 17 de maio do mesmo ano, com o tema "Dança: Perspectivas e Ações". Nos relatos, é nítida a ansiedade por mais oportunidades de acesso à formação, informação e pesquisa, bem como da importância da existência da crítica especializada na articulação entre os vários campos de atuação da dança em Fortaleza e no interior do Estado, como podemos ver no trecho seguinte: "Quanto ao crítico de dança, nossos jornais não adotaram ainda esta especialidade, ao contrário de muitos outros estados do Brasil, onde há mais de vinte anos existe a figura autorizada deste profissional".

No referido documento, foi anexada uma clipagem de matérias e críticas que comprovam a necessidade de mobilizar a classe e de traçar estratégias para fomentar a produção intelectual sobre a dança feita no Ceará. E mais, da importância dos meios de comunicação impresso nesse processo de fomento intelectual, como enfatizou o bailarino e coreógrafo Márcio Slam, o único dos vinte alunos do Colégio de Dança entrevistados pela equipe do dossiê a comentar o assunto, mesmo que o relacionando à uma maior inserção no mercado, na

perspectiva da "participação de articuladores (programadores, jornalistas, produtores, dança) para melhor conhecer a obra [sic]".

O breve relato é sintomático das circunstâncias "críticas" que mobilizam os questionamentos e as discussões teóricas sobre um outro modo de refletir da crítica especializada em dança, uma crítica preocupada e imbricada no processo de consolidação da dança como área de saberes e fazeres artísticos e acadêmicos. Há concomitâncias nas reportagens e as ditas críticas publicadas entre 1997 e 2002 que se configuram como indícios de uma produção intelectual de suporte para um suposto fomento da área no Ceará no período em questão. Ressalta-se que a real importância desses textos coletados está na existência destes como abertura de perspectivas futuras de atuação para outros jornalistas e artistas. O que já foi produzido, portanto, soma-se às nossas discussões, rumo à continuidade da produção de conhecimento em dança pelo exercido crítico especializado na área.

Desse contexto, vieram as primeiras inquietações e os primeiros questionamentos do presente estudo. A implantação do Colégio de Dança do Ceará (1997) e as demandas profissionais criadas para a dança contemporânea, inclusive para a crítica especializada de dança. Até então, a idéia de uma dança de caráter investigativo era inexpressiva e tal iniciativa criou perspectivas para os artistas repensarem suas praticas de, de algum modo, direcioná-las para objetivos tanto artísticos como também educativos, já que o terceiro ano de formação consistia na formação de professores de dança. No entanto, com toda a importância que lhe é de direito, o Colégio até hoje não reconhecido pelo Ministério da Educação (MEC), fato que inviabiliza o reconhecimento profissional dessa iniciativa em âmbito nacional.

Somente com os primeiros textos críticos publicados no ano da primeira edição da Bienal de Dança do Ceará (1999) é que essa idéia começou a ser ruminada pelos artistas-criadores e profissionais de dança. A necessidade de qualificação e especialização na área era latente, bem como a necessidade de uma produção intelectual que abrangesse a produção artística e do movimento político de classe. A realidade era, e ainda é, de inexistência de um curso de graduação, que articule entre si a classe artística, universidade e sociedade.

Podemos perceber um problema bem mais grave que envolve tanto a falta de especialização do exercício crítico como do início do seu processo. Ele se refere à falta de especialização da própria dança e de suas ramificações profissionais, como bailarino / dançarino, coreógrafo, curador, professor, pesquisador, dentre outras. Os casos contextuais representam uma regularidade possível, dadas as ineficazes condições de existência e de validação. O que havia, como foi exposto, eram textos de reportagem e de opinião da imprensa ligados, majoritariamente, ao evento bienal destacado, sem a preocupação por um acompanhamento regular da produção local de dança. No entanto, tal produção jornalística configurava-se como único suporte intelectual para documentação e pesquisa na área, como atesta o presente estudo no seu levantamento contextual. Daí compreender as iniciativas para a dança na década de noventa, como a Bienal de Dança e Colégio de dança, e sua continuidade até o ano de 2002, como a complexificação dos processos em torno de uma política pública de fomento e democratização de acessos para a dança.

Atualmente, o contexto fortalezense está mais consciente do papel da dança como parte da cultura humana pelo fortalecimento dos espaços públicos de classe, em especial em seus sistemas de educação, do ensino infantil ao superior, como também o exercício cotidiano de monitoramento de informações especializadas, quer seja local, quer seja nacional e internacional, em consonância com movimentos organizados do Brasil⁴⁹.

Foi um intervalo histórico que alimentou minha vontade de pesquisar e escrever sobre dança, e representam o início de um processo de especialização da dança e da crítica de dança no Ceará. Que, de fato, há na realidade da dança no Ceará um descompasso entre o modo de ocorrer da dança e a produção intelectual atualizada sobre sua ocorrência (BRITTO, 1993), como afirmou a autora, em relação à produção crítica na capital paulista dos anos 80, como parâmetro para a compreensão das funções e disfunções da crítica no Brasil.

⁴⁹ No âmbito federal, a implantação de uma Coordenadoria de Dança na Funarte, reconhecendo a dança como área específica de conhecimento; a criação da Câmara Setorial de Dança; da qual o Ceará contou com assento entre os dez primeiros estados que puderam estar representados; a criação dos programas Caravana Funarte de Circulação e Prêmio Klauss Vianna, realizados por meio de editais públicos. Na edição de 2006/2007, com uma verba de R\$ 7.810.000,00, o prêmio Klauss Vianna contemplou 140 grupos em todo o Brasil, selecionados por comissões nas cinco regiões.

2.3 Fortaleza (que insiste em) dança(r): estratégias de sobrevivência

O intervalo histórico entre 1997 a 2002, ao qual nos debruçamos, mostrou-se pertinente pelo fato de ter sido nele que muitas ações inaugurais foram realizadas, o que determinou um certo estado de orfandade e também de retomada de uma produção contemporânea local.

Nos anos 90, foi formada a Comissão de Dança do Ceará, com artistas, profissionais e professores, dentre eles, os mobilizadores, como a coreógrafa Andréa Bardawil (Cia. Andanças), a coreógrafa Valéria Pinheiro (Cia. Vatá) e a pesquisadora Rosa Primo. Concomitante à sua realização, mas sem vínculo direto, acontecia, em São Paulo, a II Mostra Nacional Comfort em Dança, onde ocorreu um debate com o então ministro da cultura Francisco Weffort e a classe de dança⁵⁰. Em questão, o baixo orçamento destinado à dança, em comparação às outras artes, especialmente o cinema; e a justificativa ministerial de que haviam poucas ou quase nenhuma proposta dos artistas da dança. Percebe-se que havia uma sintonia de inquietações quando, na capital cearense, estava-se também refletindo sobre sua realidade e as possibilidades de ações efetivas para a dança local e nacional.

Desde 1997, a realização da Bienal Internacional de Dança do Ceará vem fomentando a circulação de espetáculos e o acesso às produções internacionais e às residências artísticas, com todas as atividades gratuitas. Soma-se a esta ação continuada, os desdobramentos contemporâneos da criação e atuação Colégio de Dança do Instituto Dragão do Mar (1999-2002), na época, importante espaço de formação que estimulou a profissionalização dos artistas da dança no Ceará, como dois fatores co-evolutivos da dança no Ceará.

Após seus dez anos, conjuntamente com a atuação do Fórum de Dança do Ceará (inicialmente Comissão de Dança do Ceará) e da Associação de Bailarinos Coreógrafos e Professores de Dança do Ceará - ProDança, instâncias de representação coletiva de profissionais de dança organizada, destacam-se várias ações e realizações no âmbito estadual. Tem-se a criação da Coordenação em Dança do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), que atuou entre 2003 e 2007, sendo fundamental um gestor que articulasse diversos cursos de formação

⁵⁰ Notícia relatada no dossiê elaborado pelo Fórum de Ações em Dança do Ceará em 2002.(ANEXO)

na capital e no interior do Estado com professores renomados nacional e internacionalmente, suprimindo em parte a carência local pela extinção do Colégio, ao promover cursos de formação e residências artísticas, como a Residência Internacional com o coreógrafo Rachid Ourandame (FRA) e o pesquisador Armando Menicacci (Dança e Novas Tecnologias – Paris VIII), realizada em outubro de 2005.

Além disso, temos a realização do Quinta com Dança⁵¹, espaço de difusão de espetáculos do CDMAC que vem oscilando entre espetáculos de entretenimento e obras experimentais, como também, abriu precedentes para coberturas jornalísticas, por conta de sua continuidade; a implementação e manutenção do Edital de Incentivo às Artes⁵², contemplando a pesquisa, circulação e montagem de espetáculos em dança, desde 2003; a implantação de cursos de dança no Centro Cultural Bom Jardim, bem como do Sexta com Dança, abrindo mais um canal de difusão da produção em dança; a realização do I e II Festival de Dança Litoral Oeste⁵³ (2006 e 2007), nas cidades de Paracuru, Trairi e Itapipoca, respondendo a uma demanda da região e descentralizando as ações em dança; a implementação do Curso Técnico em Dança⁵⁴, na parceria entre CDMAC, através do Governo do

⁵¹ A criação de programas de "formação de platéia" é um outro fator significativo no processo de especialização do exercício crítico, por serem possibilidades de cobertura jornalística. Dentre eles, destaca-se não somente o "Quinta com Dança", realizado desde 2000, no Teatro do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Somam-se a ele, outros projetos semanais, porém inativos, como o "Terça Se Dança" (2004-2007 / Teatro Sesc Emiliano Queiroz) e "Quarta que Dança" (2005 / Teatro Boca Rica), além de escassas pautas de fim de semana agendadas para a dança, dentro do recorte histórico em questão.

⁵² O edital estatal já está na sua terceira edição, com as modalidades pesquisa histórica ou de linguagem (teórica), produção de espetáculo e circulação de espetáculo.

⁵³ A realização do I Festival de Dança do Litoral Oeste é da Associação de Artes Cênicas de Itapipoca (AARTI), com promoção da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult), através da Lei de Incentivo à Cultura do Ministério da Cultura. Conta com apoio institucional das Prefeituras de Paracuru, Trairi e Itapipoca e do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. O patrocínio é do Bradesco. Parcerias do Sesc-CE e Sebrae-CE. Entre os objetivos principais do evento, estão o acesso à fruição, à formação e aos processos produtivos em dança na região do Vale do Curu, formando público para dança fora da capital cearense e servindo de plataforma de apoio para o desenvolvimento da dança cênica e à articulação de políticas públicas para a área nesta região do Estado. Desta forma, pretende-se valorizar as manifestações artísticas locais, fortalecer o mercado profissional e contribuir para a criação de um calendário fixo de eventos culturais no litoral oeste.

⁵⁴ O referido curso configura-se como um *meme* do Colégio de Dança por conta de trazer certa semelhança na estrutura pedagógica, que dá grande ênfase à formação de base no balé clássico. De modo geral, o curso tem por objetivo a formação de profissionais de dança, tendo como foco o intérprete-criador. O curso é composto por disciplinas teóricas e práticas, ministradas por profissionais reconhecidos nacionalmente. Dentre as disciplinas estão: História da Arte, Elementos da Música, Elaboração de Projetos de Captação de Recursos, Composição Coreográfica e Danças Tradicionais. Já está na sua segunda turma, ambas sob coordenação de Andrea Bardawil, que fez parte do Colégio de Dança tanto na formação de coreografia e, posteriormente, como membro da coordenação, junto com Ernesto Gadelha, na metade de 2001 até 2002, quando foi extinto. Além disso, boa parte dos professores do curso técnico ministraram aula no Colégio como o coreógrafo

Estado e sua Secretaria da Cultura, com o Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial -SENAC, que está na segunda turma, depois uma concorrida seleção contando com candidatos de várias cidades do interior.

No âmbito municipal, foi criada a Coordenação em Dança da Fundação de Cultura, Esporte e Turismo - FUNCET da Prefeitura, em 2005, rendendo em ações como a realização do projeto Quarta em Movimento, primeira iniciativa municipal de fomento à difusão de espetáculos, junto com o Quinta com Dança do CDMAC. Ocorreu também implementação e manutenção do Edital das Artes⁵⁵, contemplando a dança nas categorias manutenção de grupos e apresentações no Quarta em Movimento, que teve a sua segunda edição em 2008. Bem como aconteceu a implementação da Escola de Dança de Fortaleza, em 2007, que conta com três ações: o Curso de Extensão Dança e Pensamento, em parceria com a Universidade Federal do Ceará - UFC, com professores de grande importância no cenário da dança no Brasil e no exterior, respondendo a uma forte demanda por conhecimento teórico; o Programa de Aulas Abertas voltadas para o aperfeiçoamento corporal dos profissionais da dança; e o Dançando na Escola, com a oferta de aulas de dança para alunos da rede pública municipal; e, por último, a melhoria das instalações do Mercado dos Pinhões para o Projeto Quarta em Movimento, que vem contando com palco, linóleo, luz e som mais adequados para a apresentação de espetáculos.

Um aperfeiçoamento que vem ocorrendo quando, segundo mobilização do Fórum de Dança do Ceará, construíram-se várias considerações e sugestões, a partir do que já foi conquistado ao longo desses dez anos, no último dia D da Dança (2008). Nesse movimento, a culminância foi uma carta enviada aos órgãos públicos de fomento à cultura e à arte, com destaques em âmbito estadual. Primeiro, a elaboração de programas de formação em dança que contemplem não só Fortaleza, como também as cidades do interior. Em recente pesquisa, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE demonstrou ser grande a demanda por dança nos municípios do Ceará: dos 184 municípios cearenses, 81 têm cursos, oficinas ou

Paulo Caldas e o crítico de dança Roberto Pereira, o que fortalece o vínculo hereditário entre “Colégio” e “Curso Técnico” que tem fortes implicações estéticas na criação local por conta de uma mesma informação sendo replicada.

⁵⁵ Além do Edital de Incentivo às Artes (Governo do Estado), em 2002, o Edital das Artes da Funcet (Prefeitura de Fortaleza), em 2006, também demonstra certa preocupação com a especificidade dança ao dar apoio aos artistas e manutenção de grupos & companhias.

escolas regulares de dança. Porém, em pesquisa recente⁵⁶, a ProDança constatou que parte das pessoas que atuam nestas cidades não possui cursos de formação em dança, atuam de forma precária e visão limitada sobre dança como área de conhecimento, e também como direito humano, como reconhece a UNESCO.

Segundo, há a necessidade de manter a periodicidade e cumprimento do cronograma de desembolso do orçamento previsto para o Edital de Incentivo às Artes. No entanto, a ausência da edição referente ao ano de 2007 deste edital, bem como os atrasos no pagamento dos contemplados na última edição realizada (referente a 2006), vem mobilizando a classe artística em relação às sugestões de aperfeiçoamento, via Fórum de Dança do Ceará, como:

- a) Ampliar com urgência o valor destinado à dança. Em nível municipal, com abrangência para a cidade de Fortaleza, o Edital para esta área conta com R\$ 330 mil de verbas, enquanto o Governo do Estado destina R\$ 180 mil;
- b) Ampliar as categorias contempladas, inserindo: pesquisa teórica e pesquisa de movimento, publicação, manutenção de artistas e companhias, projetos de formação / capacitação, manutenção de grupos de estudo e montagem e manutenção de acervo em dança (DVDs, livros, entre outras publicações);
- c) Abrir a possibilidade de remanejamento de recursos entre as categorias, bem como entre capital e interior, uma vez que não sendo constatada a existência de projetos de qualidade no interior, que a verba possa ser aplicada na capital;
- d) Dar a possibilidade dos contemplados no Edital do ano anterior em apresentarem novos projetos para o Edital seguinte;
- e) Na categoria circulação de espetáculo, não impor quantas e nem quais cidades ou regiões do Estado devem contar com apresentações, deixando a agenda ser proposta pelo participante do Edital e a ser julgada pela banca examinadora;
- f) Em relação ao cumprimento do contrato, que seja estipulada em Diário Oficial a data de pagamento do repasse da verba para o responsável pelo projeto contemplado, para melhor planejamento das ações previstas.

⁵⁶ Dados fornecidos pela própria ProDança que está desenvolvendo um site específico para a divulgação da referida pesquisa, com previsão para dezembro de 2008.

Terceiro aspecto é a ampliação da participação da dança no Conselho Estadual de Cultura, que atualmente conta apenas com um único assento a ser dividido com o teatro, ambos como artes cênicas. Quarto, ampliar também os espaços de difusão da dança na capital e no interior, investindo na melhoria e na implantação de espaços adequados - com piso, equipamentos de luz e som, salas e auditórios - para fomentar a circulação de espetáculos e a realização de oficinas, workshops, aulas e cursos de formação. Quinto, manter e fortalecer o apoio a festivais como o Festival de Dança Litoral Oeste e a Bienal Internacional de Dança do Ceará, o que contribuiu para sensibilizar as empresas sobre o cumprimento de suas cotas de responsabilidade cultural e social na área da dança.

Já em âmbito municipal, foram sugeridas questões em relação ao Edital das Artes, da urgência em ampliar as categorias para a dança, incluindo projetos voltados para a formação / capacitação, pesquisa teórica e pesquisa de movimento, publicação, manutenção de grupo de estudo, montagem de acervo em dança; possibilitar o remanejamento de verbas entre as categorias para que todo o recurso da dança seja aplicado na área ao qual foi destinado. Além deste, tem-se questões técnicas como equipar os espaços de apresentação para a dança, com piso, som e iluminação adequados, tais como o Mercado dos Pinhões para o Projeto Quarta em Movimento - a exemplo do que já vem acontecendo, incluindo como possibilidade a circulação de espetáculos por espaços das Regionais.

Como também manter e ampliar os projetos da Escola de Dança, que são importantes conquistas para a dança no que diz respeito à formação prática e teórica dos profissionais da dança, bem como respondem à necessidade de levar às escolas regulares o conhecimento em dança. Por último, em termos de representação política de classe, destinar à dança um assento no Conselho Municipal da Secretaria da Cultura, atualmente em negociação e votação.

Ressaltando-se que o investimento em formação de qualidade é uma importante iniciativa e um desafio que se coloca para a atual gestão estadual em todos os níveis, desde o ensino infantil, aos ensinos fundamental, médio e até mesmo superior - podendo o Governo do Estado contribuir para o importante processo de implantação da tão desejada graduação em Dança em universidade pública cearense, que virá suprir a carência de formação universitária para

profissionais que podem fazer cumprir a Lei de Diretrizes e Bases (LDB) de 1996, na qual prevê o ensino de dança na disciplina Arte, nas escolas regulares.

Felizmente, na cidade de Fortaleza, no Estado do Ceará e no Brasil tem havido iniciativas a serem pontuadas como fundamentais para o avanço e o aperfeiçoamento da dança. Acreditando que há ainda importantes ações a serem fortalecidas, aperfeiçoadas e mesmo implementadas, os profissionais da dança em Fortaleza e no interior do Ceará já acumulam várias conquistas, obtidas junto com a sensibilidade política dos gestores municipais e estaduais, ao longo dos últimos anos, para atender demandas e reivindicações da classe artística no contexto da dança fortalezense, através de ações de fomento e a democratização de acesso à dança, por meio de editais, políticas de formação de público e projetos de formação.

Tomando-se, assim, terreno fértil para a consolidação do exercício crítico especializado em dança, quando este, mesmo de forma não periódica, vem contribuindo para o fortalecimento das ações de dança em Fortaleza, como um elemento dinamizador de relações *de, pela, para e com a* dança.

CAPITULO III - *MODUS FACIENDI*⁵⁷

DANÇA, CRÍTICA & CONTEMPORANEIDADE

A busca de uma vida em comum alternativa deve começar pelo exame das alternativas de política-vida.

Zygmunt Bauman

A arte está na nossa natureza - no sangue e nos ossos, como antigamente se dizia, no cérebro e nos genes, como poderíamos dizer hoje.

Steven Pinker

Negar a condição humana na arte é calar a voz de nossa espécie.

Compreendendo melhor a condição humana (suas coisas), a arte e suas resultantes saem de um contexto meramente local, específico para ser uma ação de *insistência* e de *continuidade*. Tem a ver com as imemoriais tragédias do nosso calvário biológico, que tanto alimentam o imaginário e as práticas artísticas, são temas recorrentes das ciências da natureza humana. A morte, a vida, as diferenças, os conflitos, os amores, a infinitude, entras tantas, definidas como "qualidades perenes e universais da espécie humana" (PINKER, 2004, p.564).

Pois quando a arte é vista desse modo (*co-evolutivo*), como *instinto* e *materialização* do pensamento do artista, damo-nos conta de que não é vital compartimentar nenhuma forma de arte, muito menos tratá-la de forma apartada de outras ações, como pressupõe um tipo de exercício crítico que objetiva apenas aquilatar o valor da obra de arte e do artista. Daí o encontro entre a ciência e a arte ser cada vez mais necessário, fundamental, indispensável. "Seja a arte uma adaptação ou um subproduto, seja uma mistura das duas coisas, ela está profundamente arraigada em nossas faculdades mentais" (idem, p.547). O que é de grande valia para ser possível elaborar outros modos de atuação da crítica, tanto

⁵⁷ Modo de fazer.

como *análise de configurações* quanto como uma *ação co-evolutiva*, reforçando o seu caráter evolutivo de transformação, rumo às situações críticas da dança do primeiro e segundo capítulos.

Pois, sendo uma questão de gosto ou mesmo, de autoridade, é habitual da maioria das pessoas que, diante de uma obra de arte qualquer, façam questão de julgar, avaliar, valorar, interpretar, lançar juízos. "Embora as formas exatas de artes variem muito entre as culturas, as atividades de criar e apreciar arte são reconhecíveis em toda parte". (idem, p.546). A idéia de que exista algo aplicável a tudo remete ao conceito de assinatura, sendo a crítica uma das sete *assinaturas universais*⁵⁸ da arte, segundo Dutton (apud PINKER, idem).

O argumento de uma assinatura traz um sentido absoluto, de validade para toda e qualquer situação e que a faz, de algum jeito, perigosa. No entanto, ela, enquanto um senso universal, serve para entendermos como *apreciar* (contemplação) e *julgar* (sentenças jurídicas), conseguindo estabilidade pelo uso recorrente ao longo de séculos:

Embora já encontremos o espírito crítico em Platão e Aristóteles, a crítica de arte, da forma como a entendemos (análise de linguagem), só tem seu início no século XVI, com Arentino, Pino, Dolce, na leitura da arte Veneziana. (...) Ganha impulso com Diderot e com a estética (Baumgarten e Kant), tempos férteis para a reflexão sobre arte". A arte, em *latu sensu*, é bem mais antiga: tem sua origem no paleolítico". (JUSTINO, 2005, p.14).

Pinker (2004) explica que a arte é um instinto que faz parte da natureza, dos nossos genes. Divergindo de muito pesquisadores que defendem que a arte é uma adaptação de um único aspecto da evolução, ele acredita que o processo é co-evolutivo, que tem como resultante um subproduto de três aspectos adaptativos: "a ânsia por conquistar *status*, o prazer estético de vivenciar objetos e ambientes adaptativos e habilidade de elaborar artefatos para atingir os fins desejados" (idem, p.547). O primeiro refere-se a um mercado da arte e seus efêmeros estrelatos. O

⁵⁸ As outras sete assinaturas universais são: perícia ou virtuosismo (habilidades artísticas técnicas são cultivadas, reconhecidas e admiradas); prazer não utilitário (as pessoas apreciam a arte pela arte, e não requerem que ela as mantenha aquecidas ou que lhes ponha comida na mesa); estilo (objetos e representações artísticas satisfazem regras de composição que as situam em um estilo reconhecível); imitação (com acamas importantes exceções como a música e pintura abstrata, as obras de arte simulam experiências do mundo); enfoque especial(a arte é distinguida da vida comum e dá um enfoque dramático à experiência) e imaginação (artistas e seus públicos imaginam mundos hipotéticos no teatro da imaginação).

segundo, à capacidade de sentir prazer com a experiência estética. E o terceiro, sobre a manufatura de instrumentos funcionais para o dia-a-dia.

Ao mostrar essa tríade, o autor colabora para que certos entendimentos ingênuos aflorem no ato de conhecer e reconhecer a condição humana nas práticas e configurações artísticas. O que nos possibilita desenvolver estratégias para desestabilizar a crítica de mero gosto ou de tribunal de contas ainda vigentes nos meios de comunicação. De outro modo, como foi dito no capítulo 1, o nosso agora é um mundo em que se vive de excessos determinados e indeterminados, que oscila entre a "desestabilização das expectativas" e a "aceleração da rotina" (SANTOS, 2002, p.41), o que nos faz menos agentes críticos quanto poderíamos. Um contexto geral que ajuda a nos situar no que se refere ao mundo as relações emergem e criam materialidades.

3.1 Causalidades cambiantes da crítica

Segundo a etimologia grega da palavra *crítica*, o exercício crítico é entendido duplamente tanto um exercício de decisão como de *julgar*. Tem também raiz no latim, referindo-se a ação de *discernir*. No sentido moderno, o exercício crítico surge como "uma atividade humana voltada para os julgamentos, em particular, julgamentos de apreciação (juízo de valor) da obra artística" (JUSTINO, 2005, p. 14), cuja função de base é a mediação entre artista e público, consolidando-se como "autoridade" ou "criador de gosto" (*idem*), ora amado, ora odiado.

A crítica especializada tem, com isso, o desafio de uma atuação que não reforce essas posturas, de buscar outros tipos de validação que contribua para a produção de conhecimentos artístico e acadêmico em dança. Por acreditar que "é, portanto, na obra que a crítica encontra material para elucidá-la e revelar o grau de complexidade de sua elaboração estética. A crítica potencializa o objeto artístico, em sua especificidade" (BRITTO, 1993, p.15). Daí ser necessário retomar a capacidade de formular perguntas simples sobre aquilo que nos parece familiar e acreditar, como propõe Santos (2006a), em um *novo senso comum*. Uma postura política que se refere aos modos de existência da crítica atentos à construção de outros novos sentidos comuns de dança, principalmente, a partir do cumprimento da função de

contextualização histórico-cultural e estética "O que se almeja para a crítica é que ela se reinvente como um canal de disseminação pública da arte e de suas questões mais urgentes". (OSÓRIO, 2005, p. 16).

Pois é fato que, nesse tratamento de gosto ou de validação, a dança acaba sendo regulada, como afirma Britto (1993), pelos "princípios extra-estéticos" do canal que é veiculada. Regulação que se relaciona com os eventos de dança, em sua maioria, fatores determinantes de uma agenda não só da produção artística, como também do exercício do jornalismo cultural (que seja crítico ou não). Por conseguinte, os ditos eventos acabam não sendo reflexo desta produção artística. É possível, ainda hoje, perceber "uma série de inadequações" (idem, p.08), visto que "a funcionalidade de qualquer sistema de abordagem com fins elucidativos está condicionada à adequação de sua forma ao objeto tratado e ao seu *contexto cultural*" (ibidem).

Uma dessas inadequações é a da atuação da crítica especializada tida, comumente, como uma atividade associada aos meios de comunicação impressos. A crítica jornalística faz parte do exercício do jornalismo opinativo (MARQUES DE MELO, 2003), onde, a partir do autor citado, temos desde a resenha crítica (misto de opinião e divulgação), o artigo (texto dissertativo / argumentativo sobre um assunto ou tema específico) e o ensaio (texto dissertativo / argumentativo, de caráter propositivo). Assim definida, a crítica é o que sai nos cadernos de cultura, condicionada à disponibilidade de espaços e, por conseguinte, ao interesse mercadológico. Ambas as condições estão intrinsecamente relacionadas quando a decisão de publicar ou não um texto, não somente os de caráter reflexivo, depende do espaço impresso disputado com os anúncios publicitários e das possibilidades de repercussão nas vendas.

O jornalismo cultural cearense, como também o brasileiro, vive uma situação parece ser terminal, mas, dentro do que pauta nossas discussões, é uma situação *co-evolutiva* com o *mundo líquido* em que vivemos. No contexto atual, prevalecem o culto à rotatividade das "pseudo-celebridades", ao entretenimento de má qualidade e ao poder de compra. Imperam as matérias sobre o que os artistas de televisão fazem, comem, compram, vestem, dizem. Prepondera a divulgação de uma agenda de eventos dependentes dos anunciantes dos jornais, ficando de fora boa parte das

ações locais relevantes. Predomina o estímulo ao consumo de supérfluos e de comportamentos. Conseqüentemente, os cadernos de cultura acabam não tendo vida própria e se tomam eficientes *replicadores* de informações televisionadas e televisivas, fortemente vinculadas ao consumo.

Uma contradição quando se vive num mundo em que se pode questionar tudo. Um poder fazer sem precedentes pressupõe também um não fazer sem precedentes. Nossa crítica, segundo Bauman (2001, p.31), é "desdentada", ou seja, de um modo absolvido do dever de examinar o que supõe ser inquestionável. Estamos raramente satisfeitos e estamos sempre prontos a exigir nossos direitos, de explicitar nossas expectativas não saciadas. Uma ação reflexiva que existe em potência somente, pois não vai muito longe o suficiente para alcançar outros vãos, desenvolver outros modos de operar no mundo. "Em termos diferentes, mas correspondentes, poderíamos dizer que uma *crítica ao estilo consumidor* veio substituir sua predecessora, a *crítica ao estilo do produtor* (idem, p.33). O que não significa dizer que a sociedade contemporânea⁵⁹ é inóspita para a crítica.

Essa opinião parece perder de vista a natureza da mudança do "presente, ao supor que o próprio significado de 'hospitalidade' permanece invariável em sucessivas fases históricas. A questão é, porém, que a sociedade contemporânea deu à 'hospitalidade à crítica' um sentido inteiramente novo e inventou um modo de acomodar o pensamento e a ações críticas, permanecendo imune às conseqüências dessa acomodação e saindo, assim, intacta e sem cicatrizes - reforçada, e não enfraquecida - das tentativas e testes das 'política de portas abertas' ". (ibidem, p.31)

Num mundo líquido, onde as relações são frágeis e fluídas, sem apegos, um agir político tende a ser despolitizado. Tal hipótese traz outras questões, que tem a ver com imperativos intrínsecos nesse câmbio contemporâneo da crítica que Bauman apresenta. Partindo dele, percebe-se que há certos entendimentos cristalizados historicamente, como o que diz que só pode ser crítico quem é artista ou, ainda, que só pode criticar quem saber fazer direito e bem o que é seu objeto de crítica. E mais, de que a arte não pode ser mensurada pela linguagem do discurso verbal. Enfim, um não poder entregar-se. De que a crítica, inclusive o crítico, atrapalha o trabalho do artístico. E, principalmente, a constatação da ausência de

⁵⁹ Entendida como a sociedade pós Segunda Guerra (1945), que aparece sob o nome de "última sociedade moderna" ou "pós-moderna", a sociedade da 'segunda modernidade' de Ulrich Beck ou, como Bauman prefere chamá-la, a 'sociedade da modernidade fluída / líquida'.

método no universo teórico da arte, o que possibilita ao crítico se valer dos procedimentos de outras áreas, ou seja, de adotar uma metodologia indisciplinar, tendo em perspectiva a especificidade da área que pretende *descrever*.

Se vivemos num tempo onde impera a abordagem generalista, que fala um pouco de muitas coisas, não é pela ação de inclusão que vai criar outras possibilidades. Referimo-nos ao inserir a dança junto com as outras formas de arte como artes plásticas (ou artes visuais, termo mais aplicado atualmente). Pois é fato que a maioria das discussões acadêmicas sobre "crítica de arte" citam muito pouco a dança. Nesse, entre arte e ciência, um bom exemplo é um texto⁶⁰ apresentado no seminário "Os lugares da crítica de arte", realizado em 2002, em Brasília, pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA)⁶¹. O referido texto pontuou certas considerações sobre o exercício crítico, de caráter geral, colocadas como "fundamentais para pensar o estatuto da crítica de arte contemporânea" (GONÇALVES, 2005, p.42).

De início, esse texto coloca certos consensos perigosos para a crítica, quando pensada como processo co-evolutivo. Diz ainda que "a crítica de arte está diretamente ligada à idéia de arte". Mas é impreciso quando defende que "a crítica é indissociável do público", tratando a crítica como dependente da boa recepção da obra - uma crítica normativa - e tirando dela seu caráter de propor reflexões. Considerar que a crítica tem uma função fixa dificulta tanto a existência da crítica tanto na decisão de se autonear, quanto na construção coletiva do pensamento de dança (artistas e sociedade). Reduz ainda as possibilidades de complexificação dos discursos quando normatiza o que deveria ser construído no *acontecer circunstancial* da relação obra e crítica.

A pretensa idéia de que a crítica tem uma função ou um conjunto de funções já preestabelecidas vai contra a lógica da evolução (seleção, mutação, adaptação) porque a função da crítica está na relação com a obra, sendo o texto crítico uma síntese dessa obra. Pois, se tratarmos o referido documento como norteador, sua

⁶⁰ O texto é resultado de dez anos (1993-2002) de seminários e debates, realizados pelo Arquivo e Laboratório de Crítica de Arte da Universidade de Rennes, na França, junto com a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA).

⁶¹ Este seminário resultou no livro homônimo, organizado por Lisbeth Rebollo Gonçalves e Annateresa Fabris, publicado pela Imprensa Oficial (2002).

aparente uniformização da ação crítica ganha outra abordagem, que é o fato de que a crítica repensar seu estatuto a cada interação, sendo um exercício que é sempre transitório e compartilhado, e não consensual.

Argumentar criticamente acerca da crítica de dança como processo co-evolutivo é, nesse sentido, tratar a crítica como fator co-responsável pelo processo evolutivo da produção de conhecimento de dança, rumo a modelos entre produção teórica e produção em dança que tenham uma eficiência pertinente na complexificação de diálogos. Que "um fenômeno aparentemente trivial como o da instalação da dança num corpo deve ser entendido com liberdade e rigor" (KATZ, 2005, p. 19). Logo, a crítica que pretende descrever a dança pode ter esta mesma conduta ética como metodologia de ação co-evolutiva.

3.2 Encontros críticos em ambientes acadêmicos

Com o intuito de melhor compreender o contexto contemporâneo da crítica, a partir do contexto local da crítica em Fortaleza, que versaremos sobre a atuação da crítica fora do meio impresso ou midiático. Pretendemos uma discussão sobre a atuação da crítica em outros ambientes, como o da universidade, justamente para compreender esses espaços como outros lugares possíveis e estratégicos para a atuação da crítica na contemporaneidade.

Relaciona-se com o contexto cearense pelo fato de se configurar como um encontro de dois críticos, um com atuação no Ceará e mais recente, e Helena Katz, em São Paulo, já há mais de trinta anos de experiência, ambos vinculados à pesquisa acadêmica e com produção jornalística de crítica. O encontro ocorreu na IV Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa em Pós-Graduação (ABRACE)⁶², em 2007, dentro do Grupo de Trabalho Dança e Novas Tecnologias.

⁶² Para esse capítulo, é fundamental dizer que a comunicação Nem (te) decifrar, nem (me) devorar: por uma crítica de dança co-implicada com a dança é um desdobramento do artigo Reflexões sobre o ato de criticar, da pesquisadora e crítica de dança Helena Katz. Este texto foi um comentário que dialogou com outro artigo meu, cujo título é Decifra-me ou te devoro?: uma reflexão teórica sobre o exercício da crítica de dança (de agora) (contemporânea), durante a IV Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação (ABRACE), realizada em junho de 2007, em Belo Horizonte (MG). (Programação do Grupo de Trabalho "Dança, Corpo e Cultura", antigo "Dança e Novas Tecnologias").

Nesta situação, duas questões são importantes para as nossas discussões. Primeiro, o assunto da comunicação oral como iniciador de um processo reflexivo sobre a crítica, a partir do entendimento da dança como ação cognitiva do corpo. Segundo, a pertinência da atuação de dois críticos dentro do meio acadêmico, quando se tem a mídia como o lugar único de legitimação de uma atuação. São aspectos não fixos, mas norteadores.

TEXTO 01 - decifra-me ou te devoro?: uma reflexão teórica sobre o exercício da crítica de dança (de agora) (contemporânea), de Joubert de Albuquerque Arrais⁶³

O ato de escrever uma crítica de dança implica reconhecer o caráter específico da dança como uma arte do corpo pelo corpo. Refletir criticamente acerca do seu papel é, nesse sentido, tratar a crítica "de agora" "contemporânea" ⁶⁴ como fator co-responsável pelo processo evolutivo da produção de conhecimento de dança. Uma vez tratada assim, a crítica passa a ter, potencialmente, um aparato teórico que abarque suas diversas formas de existência, tanto cênica como não-cênica. Noutro sentido, tem-se os modelos poéticos padronizantes meramente descritivos (resenha) e impressionistas (personalismo), observáveis na maioria dos cadernos de cultura brasileiro, ainda o meio mais comum de difusão da crítica. "Ao término da leitura nada sabemos sobre o autor e a obra, mas sabemos muitíssimo sobre as preferências e os gostos do resenhista". (CHAUÍ, 2006, p.07).

Já foi pior. No Brasil, a crítica de dança passou por tal entrave nos anos 80, pois "sofria de uma inadequação" (BRITTO, 1993) por não cumprir o papel contextualizador que sua função mediadora pressupõe. Na década seguinte (90's)

⁶³ Joubert de Albuquerque Arrais (FAPESB/CAPES). Comunicação oral. Universidade Federal da Bahia (UFBA). GT - Dança e Novas Tecnologias. Palavras-chave: dança, crítica de dança, co-evolução. A referida discussão emergiu nas disciplinas "Corpo contemporâneo nas artes do corpo de agora" - ministrada pela profa. Dra. Ivani Santana no semestre 2006.2 - e "Análise de configurações da Dança - Brasil - ministrada pela profa. Dra. Fabiana D. Britto, no mesmo período -, ambas do mestrado em dança da UFBA.

⁶⁴ Neste trabalho, entendo a dança dita contemporânea como a dança "de agora", terminologia melhor adequada para a dança que é produzida em nosso tempo. Já "contemporâneo" é aplicável a corpo e se relaciona com a lógica co-evolutiva, de que algo é contemporâneo porque se transformou, adaptou-se a mudanças ao longo do tempo e, assim, sobreviveu, teve continuidade. Tudo isso implica em dizer que a crítica de dança também é uma crítica de dança "de agora" e "contemporânea".

até hoje, no entanto, seu exercício ficou menos vítima dos "críticos de ocasião" (idem) e mais próxima do cumprimento das funções de sua atividade profissional. Agora ela (a crítica) dispõe de novas publicações originadas de dissertações e teses, bem como da construção de um discurso coletivo resultante de uma mobilização política mais atenta, desenvolvida em universidades, fóruns nacional e estadual, estúdios de formação e intercâmbio, entre outros. Tudo isso está intimamente relacionado com o processo de consolidação da dança como área de produção de conhecimento. Pois "o que se almeja para a crítica é que ela se reinvente como um canal de disseminação pública da arte e de suas questões mais urgentes". (OSÓRIO, 2005, p. 16).

Para tanto, a crítica de dança (de agora) (contemporânea) tem de ser entendida como um processo de retroalimentação com o que se produz artisticamente em dança. Ela se configura como uma atividade de mediação cultural que se articula com a continuidade da produção artística e também com outros saberes, rumo a estratégias de conjugação entre produção teórica e produção em dança mais eficiente, em termos de complexificação dos diálogos. O exercício crítico, que se pretende investigativo, não pode lançar-se ao estudo de uma obra sem se fazer perguntas sobre o seu estatuto, sobre sua fundamentação teórica, seu campo, seu objeto, seus métodos. "A obra de Ducasse [literatura] resiste a todos os assaltos, a todas as interrupções, a todos os métodos de análise, obrigando sempre o crítico a recomeçar da estaca zero, apresentando-lhe um rosto sempre intacto, porque sempre outro". (MOISÉS, 1972, p.15). Que a própria obra pode levar o a crítica para tal caminho. "É, portanto, na obra que a crítica encontra material para elucidá-la e revelar o grau de complexidade de sua elaboração estética. A crítica potencializa o objeto artístico, em sua especificidade". (BRITTO, 1993, p.15).

O "corpo que dança" hoje é a coexistência entre a "dança de agora" e o "corpo contemporâneo"⁶⁵. Há alguns nexos evolutivos entre as representações históricas desse corpo - corpo-ético, corpo-organismo, corpo-dissecado, corpo-alma, corpo-máquina (sem alma), corpo-mente -, que evidenciam uma simetria na construção social e intelectual do *corpo que dança* em nosso tempo. "Os diferentes

⁶⁵ Dança de *agora* e *corpo contemporâneo* são aqui compreendidos como sistemas culturais e biológicos que se constroem evolutivamente, que dialogam permanentemente com o ambiente em que estão inseridos.

modos pelos quais autores representam o corpo humano tanto revelam os modos e as conotações pelos quais o homem viu a si e ao mundo que o cercava, como assentam os alicerces da noção de corpo vigente a partir do século XVII". (BRANDÃO, 2000, p.275) Na dança, tal dinâmica contribui para desfazer certos entendimentos historicamente consolidados que a reproduzem como um fato auto-explicativo e uma linguagem universal, desafirmando a intelectualidade da dança. "Um fenômeno aparentemente trivial como o da instalação da dança num corpo deve ser entendido com liberdade e rigor" (KATZ, 2005, p.19).

O exercício da crítica de dança é, dessa forma, ir ao encontro de um estranho que pode amedrontar. Não é um decifra-me ou te devoro, ao contrário, é algo como ultrapassar o que é familiar, o facilmente reconhecível, aquilo que os olhos viciados ou desatentos não apreendem porque não se tem experiência prévia, um *a priori*. As possíveis causas desse estranhamento vêm da dicotomia *desinformação generalizada e isolamento da linguagem especializada*, ambas vigorantes (e nada revigorantes) em nosso tempo. Ela resulta em um público impaciente e passivo que não consegue acessar os padrões relacionais de uma configuração de uma dança *de agora*. Diante disso, o mais importante não é perguntar sobre o que é que determinado artista faz ou quer fazer, mas sim quais questões (inquietações) ele pretende mobilizar para demonstrar suas hipóteses, que tem a ver também as implicações políticas e estéticas das suas escolhas. "A incerteza ontológica da arte contemporânea, a oscilação constante entre ser e não-ser arte, implica uma outra relação entre crítica e obra, entre crítica e público, que nos obriga a repensar o próprio estatuto da crítica". (OSÓRIO, 2005, p.14).

Um 'corpo que dança' que causa estranhamento não precisa ser categorizado para se tornar inteligível. Isso é uma postura equivocada que reflete um entendimento de dança historicamente difundido de *algo-que-vem-de-dentro*, que não pode ser expresso em palavras, insistindo numa condição de inefabilidade para poder existir. A dança, explica Helena Katz (2005), é um lugar onde tudo se move muito rapidamente - pois acontece no e pelo corpo - e, num primeiro momento, só atentamos para os seus efeitos, e não para a sua consistência. Se a dança de agora causa estranhamento, é porque não se reconhece nela uma ambivalência característica. Ela, de agora, e também o corpo, contemporâneo, são colocados num muro (aparentemente) angustiante, mas onde estão as possibilidades de se

desfazer a simetria que categoriza o corpo que dança, de problematizar o que nele há de ambíguo e estranho. Em uma dança que *evolui*, o "estranho" ganha outra qualidade: estranho ou a sensação de estranhamento é pertinente às discussões sobre a crítica de dança, por não reforçar as dicotomias mente/corpo, natureza/cultura, natural/artificial, real/virtual, que ainda teimam em existir.

Mesmo concordando, em parte, com a afirmação que "toda recepção é uma forma de crítica" (OSÓRIO, 2005, p.11) - onde o leigo e o especialista colaboram entre si -, sempre estamos num nível específico de conhecimento das coisas, assim, oscilamos frequentemente entre o saber sobre (familiar) e o estar desinformado (estranhamento). "Quanto mais orientada a pessoa está, no seu ambiente, menos prontamente terá a impressão de algo estranho em relação aos objetos e eventos nesse ambiente" (JENTSCH apud FREUD, 1976, p. 277). A crítica, mais que se perguntar quais lugares deve ou pode ocupar -, e ainda os porquês de (ter de) legitimar o novo para este não ser estranho -, precisa retomar seu papel público nesse processo. "A crítica moderna nasceu de uma luta contra o Estado Absolutista; a menos que seu futuro se defina agora como uma luta contra o Estado Burguês, é possível que não lhe seja reservado futuro algum" (EAGLETON, 1991, p.116).

Assim, a postura mais eficiente da crítica é refletir sobre quais questões a gente pode ver nas obras de dança produzidas atualmente e quais as conseqüências políticas dessas escolhas para a cena e experiência em dança. De certa forma, algo que tem de ser acrescentado ao novo para este ser ou não estranho. Tal postura refere-se à incerteza intelectual, quer dizer, é algo que não se sabe abordar por não se ter familiaridade ou pelo impedimento de um senso comum. Para "interpretar" algo, precisamos primeiramente compreender a coisa em si e, o máximo possível, seus padrões relacionais (o contexto), levando em conta a ação de seus agentes e do ambiente ao qual estão se relacionando.

A dança de agora é estranha porque é complexa, multireferenciada e bem próxima da gente. Ela coevolui com um corpo contemporâneo, igualmente estranho, complexo, multifacetado. Juntos nesse "corpo que dança", o estranho é a ambiguidade que, ao invés de nos angustiar, mostra-se reveladora. É pressupor, e acreditar, que nosso entendimento de mundo é uma construção contínua de experiências, nossos a *priori*. Por conseguinte, faz sentido a existência da crítica de

dança, ou melhor, pensar assim é dar condições para a existência de um diálogo co-evolutivo da / na própria crítica E não correr o risco de sair no meio de um espetáculo de uma dança de agora, dita "contemporânea", suposta "de agora", ou de uma discussão coletiva de um fórum ou evento acadêmico, somente pela extrema sensação de estranhamento. Que os motivos sejam outros.

TEXTO 02: Reflexões sobre o ato de criticar, de Helena Katz⁶⁶

São hegemônicos os entendimentos de que a crítica é um texto que se produz depois do contato com um fato acontecido (uma obra), sobre o qual ela se debruça para refletir. Neles, o ato de refletir é tratado como sendo uma reação a um objeto que lhe é exterior (a obra criticada). A reflexão seria algo que se produz depois, temporalmente separada da percepção que se teve do objeto e, constituindo-se como algo em si mesma. No caso da crítica, essa reflexão *a posteriori* surgiria na forma de um texto sobre o objeto que, então, existiria independente dele. "Decifra-me ou te devoro?: uma reflexão teórica sobre o exercício da crítica de dança (de agora) (contemporânea)", de Joubert de Albuquerque Arrais, mexe justamente no hábito de assim tratar a reflexão. Ao propor a crítica como "co-responsável pelo processo evolutivo da produção de conhecimento de dança", mesmo sem enunciar a questão através do seu vínculo com a atividade de refletir, toma uma posição importante, pois, para sugerir que a crítica está co-implicada nos processos de produção de conhecimento da obra, está também sugerindo, mesmo que não explicitamente, que ela não é o produto de uma reação ao que lhe é exterior.

O conceito de co-implicação estabelece várias condições para a relação crítica-obra, dentre as quais podem ser destacadas as seguintes:

a) a obra deixa de ser pensada como um marco zero, inaugural, a partir do qual a crítica se fará;

b) a crítica deixa de ser tratada como um fato independente da obra;

⁶⁶ Comentário sobre a comunicação referente ao texto 01 "Decifra-me ou te devoro? uma reflexão teórica sobre o exercício da crítica de dança (de agora) (contemporânea)", de Joubert de Albuquerque Arrais.

c) a crítica passa a ser encarada como uma outra obra sobre a mesma questão da qual a obra criticada trata;

d) crítica e obra passam a ser entendidas como pertencentes a um mesmo processo investigativo, em curso na sociedade, e nelas materializado;

e) a crítica deixa de ser sobre e passa a ser com a obra.

Trata-se de uma mudança de eixo epistemológico, de amplas conseqüências. Para consolidá-la, vale recorrer a Berthoz, que argumenta que "a percepção não é somente uma interpretação das mensagens sensoriais: ela é comandada pela ação, ela é uma simulação interna da ação, ela é julgamento e tomada de decisão, ela é antecipação das conseqüências da ação" (BERTHOZ, 1997, p.15). Ou seja, sem entender o papel do movimento na percepção, não se muda o conceito de reflexão.

A hipótese do vínculo entre percepção e motricidade vem do século XIX. Em 1852, Lotze empreendeu uma das primeiras tentativas modernas de estabelecimento de uma teoria motora da percepção. Dizia que a organização espacial das sensações visuais resultava da sua integração a um sentido muscular. Para Heinholtz (1867), era o controle motor quem comparava as sensações com as predições fundadas sobre o comando motor. William James descreveu um circuito neuronal, em 1890, que antecipava as conseqüências sensoriais do movimento. (BERTHOZ, 1997).

Esse percurso de investigações vem dar na proposição, dentre outros, de Berthoz (1997) e Nöe (2004), de que a percepção é uma ação simulada. E é com essa abordagem que torna-se possível trabalhar a reflexão também como uma ação simulada. Assim, assistir a um espetáculo de dança deixa de ser uma atividade passiva de um receptor passivo para se transformar na construção de uma simulação daquilo que se percebe. O receptor passivo se torna um co-participante daquilo que percebe. Nesse sentido, o receptor decidido a fazer uma crítica não escapa de uma condição geral, que regula todos os corpos expostos à mesma situação. Um mergulho na bibliografia que discute cognitivamente a percepção poderá contribuir para a consolidação dos argumentos necessários a Joubert de A. Arrais para a defesa de uma crítica "co-responsável". E, possivelmente, o fará rever

o emprego de terminologias como 'retroalimentação', típica do mundo da mecânica, mas frágil para identificar o que produz a relação obra-crítica.

Depois de apresentar sua reflexão sobre como deve ser a crítica, seu texto destaca a inadequação do que foi produzido nos anos 80 pelos que nomeia de "críticos de ocasião". Contudo, não explica essa classificação e nem se ela refere-se somente ao Brasil ou a todos os críticos então atuantes (e que não produziam o modelo de crítica desejável, que ele chama de "crítica de agora", e que se refere justamente à crítica co-implicada).

Permite a suposição de que refere-se apenas ao Brasil quando relaciona a "crítica de agora" com a ação da Universidade - um fenômeno local, ligando-a ao "discurso coletivo resultante de uma mobilização política mais atenta, desenvolvida em universidades, fóruns nacionais e locais, e estúdios dedicados à formação do profissional em dança". Ao relacionar a requalificação do exercício da crítica com os fóruns e coletivos recentemente surgidos, amplia a própria questão política que permeia a sua discussão, e torna necessário lidar com uma outra bibliografia (Virno, Bauman, Negri, Hardt, Eagleton, dentre outros) para contextualizar o viés político que, felizmente, traz para a investigação sobre o exercício da crítica.

Talvez exista algum equívoco produzido pela sua redação, quando o texto propõe que a crítica precisa ultrapassar a materialidade da dança, "que é o familiar, o facilmente reconhecível, aquilo que os olhos viciados ou desatentos não apreendem porque não se tem experiência prévia, um *a priori*". Ao abordar a existência de uma "desinformação generalizada" e o "isolamento da linguagem especializada", fenômenos que, de fato, precisam ser cuidadosamente investigados por quem se dedica a pesquisar o exercício crítico. Acerta quando aponta para a necessidade de se identificar a relação que a experiência prévia desempenha nas duas situações, mas falha ao pleitear por um além da materialidade na dança. Pois a dança é justamente o que acontece ao corpo enquanto está acontecendo. A dança é a pura materialidade de um 'quando'.

Por fim, seria recomendável que a sua pesquisa, ao se desenvolver, cuidasse de também esclarecer certos equívocos que são transformados em argumentos por críticos pós-positivistas. Um dos exemplos mais contundentes está na proposição de

que o exercício da crítica, quando se dá dentro de uma proposta 'biográfica', escapa ao positivismo com o qual etiquetam toda a ciência, desconhecendo a leitura da ciência feita por autores como Prigogine, por exemplo.

"Muitos pós-positivistas consideram que o ato da escrita de dados de *qualquer* tipo de pesquisas necessariamente envolve o processo de interpretação, baseado em construções sociais e nas crenças de quem escreve sobre o que significa fazer pesquisa" (GREEN & STINSON, 1999, p.95)

Uma vez que seu artigo encaminha uma proposta de outra natureza para o mesmo tema explorado por tais críticos, poderá trazer para essa discussão argumentos que propõem o conhecimento do corpo que escreve a crítica para melhor entender a sua propriedade.

TEXTO 3 - Nem (te) decifrar, nem (me) devorar: por uma crítica de dança co-implicada (com a dança)

ABERTURA: Meu nome é Joubert Arrais. Sou jornalista, graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará; artista da dança, com formação livre e autodidata; e crítico de dança com atuação nos dois principais jornais do estado do Ceará (jornal O POVO e Diário do Nordeste). Atualmente faço mestrado em dança pelo Programa de Pós Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Neste espaço, tenho elaborado discussões sobre crítica de dança e processos co-evolutivos, sob orientação da profa. Dra. Fabiana Britto e com o apoio da FAPESB/CAPES.

INICIO: Para esse nossa conversa, é fundamental dizer que a comunicação "Nem (te) decifrar, nem (me) devorar: por uma crítica de dança *co-implicada* com a dança" é um desdobramento do artigo Reflexões sobre o ato de criticar, da pesquisadora e crítica de dança Helena Katz. Este texto foi um comentário que dialogou com outro artigo meu, cujo título é Decifra-me ou te devoro?: uma reflexão teórica sobre o exercício da crítica de dança (de agora) (contemporânea), durante a IV Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação

(ABRACE), realizada em junho de 2007, em Belo Horizonte (MG). (Programação do Grupo de Trabalho "Dança, Corpo e Cultura", artigo "Dança e Novas Tecnologias").

Partindo disso, o título desta comunicação referenda-se no título da comunicação apresentada no evento citado, com o intuito de possibilitar um outro entendimento do que seja o exercício crítico na dança, que não é um "decifra-me ou te devoro". O uso do mito grego da esfinge⁶⁷ objetiva provocar discussões sobre o diálogo entre dança e crítica, quando revela que a crítica não é um jogo de perguntas e respostas prontas, fortalecendo a premissa de que a produção de conhecimento é feita no coletivo para ser co-evolutiva⁶⁸: ou seja, que a crítica é feita nas suas *co-relações* com o mundo. Esse aspecto enigmático da Esfinge revela que, historicamente, o exercício crítico de dança no Brasil sofre de inadequação de *forma* e *conteúdo*, isso até os anos 90, como defende a pesquisadora Fabiana Britto, em sua dissertação de mestrado (2003).

De lá pra cá, ainda é evidente essa inadequação, mas com outra problemática, que é um texto sobre dança (alguns, crítico-opinativos, segundo o jargão jornalístico) mais preocupado em *compartimentar* a dança em discursos personalistas ou meramente descritivos, caracterizado como resenha de divulgação. Tais discursos validam a dança somente como arte de fruição ou apenas como arte de entretenimento. Esse comportamento é recorrente nos meios de comunicação em nosso país, tanto no meio impresso como no televisivo. Uma matéria jornalística, publicada em maio deste ano, no jornal O POVO, de Fortaleza (CE), é um exemplo:

Nas academias, o treinamento é intensivo. Após espreguiçar as costas, alongar as pernas e aquecer os pés, começa a maratona de aulas e ensaios. Aí se vão quatro, cinco ou mesmo até seis horas diárias devotadas a um único objetivo: lapidar os movimentos do corpo⁶⁹.

⁶⁷ O poeta Paulo Leminski refabula o mito da Esfinge no livro *Metamorfose*, dizendo: "Édipo resolveu enfrentar a Esfinge, o monstro interrogador, o monstro-pergunta, o proponente, o primeiro filósofo, o ser questionário. [...] Édipo ouve a pergunta fatal ("decifra-me ou devoro-te"), levanta o rosto a responde. A Esfinge furiosa atira-se no abismo ...".

⁶⁸ Fenômeno de um sistema complexo em que seus componentes se redefinem mutuamente e cada um dos componentes impõe certas condições para o êxito do outro. A evolução do sistema e a evolução dos seus componentes são entendidas como co-evolução das partes e do todo, dos subsistemas e do sistema em suas interações e redefinições (ou reestruturações). Definição das novas ciências, isto é, das ciências técnicas ou tecnociências e das ciências da complexidade (CASANOV A, 2006, p. 326).

⁶⁹ Texto "Sapatilhas em ação", publicado no caderno *Vida & Arte*, do jornal O POVO, em 27/06/2007. Disponível em www.opovo.com.br/opovo/vidaearte/707273.html. Acessado em 28/05/2008 (ANEXO)

Mesmo sem se automear como crítica ou opinião, a dita matéria traz indícios da hipótese de "compartimentar a dança". Daí a busca por outro jeito de refletir sobre a crítica que possibilite, por conseguinte, outras configurações jornalísticas de dança. Esse outro jeito é pensar uma crítica de dança como exercício co-responsável pelo processo evolutivo da produção de conhecimento de dança. E ainda, entender a atuação da crítica de dança como análise de configurações da dança, ou seja, uma análise de linguagem e dos contextos artísticos na contemporaneidade. Ao defender que a crítica de dança é co-responsável pelo processo evolutivo da produção de conhecimento de dança fica estabelecida uma mudança epistemológica na relação crítica-obra, que é, uma crítica *co-implicada*, como enfatizou a comentadora do meu trabalho, a professora e crítica de dança Helena Katz.

O uso do termo *co-implicado* justifica-se pela rede de significações resultante da ação de deslocamento conceitual caracterizado aqui como *um estudo indisciplinar*, partindo da proposta da pesquisadora Christine Greiner, no livro "Corpo - pistas para estudos indisciplinados". Nesse deslocamento, evidencia-se o uso mais comum do termo *co-implicado* nas áreas da saúde, principalmente, na biologia, referindo-se a relação mútua do organismo com o contexto biológico onde está inserido. No direito judicial, há também indícios da aplicação desse termo, quando trata o sujeito sob investigação processual como um sujeito *co-implicado*. Complemento dizendo que o prefixo "co" significa companhia, estar junto, contigüidade, logo, falar de co-implicação é falar também de co-participação, co-relação, co-existência.

Na dança, os desdobramentos do uso do termo co-implicado na relação crítica-obra vão desde a crítica como algo não reacionário até a crítica a partir de um estudo sobre percepção humana. Destaco dois aspectos que caracterizam a mudança epistemológica de uma crítica co-implicada:

1. O primeiro é a crítica de dança não é uma reação à obra criticada, mas um constructo (crítica com a dança). Logo, seu exercício deixa de ser pensado como algo independente da obra e passa a ser tratado como algo atento às especificidades da dança como arte do e no corpo; e também às singularidades de suas configurações artísticas. Revela também que a importância da

experiência prévia de quem se dedica ao exercício da crítica: os ditos *a priori* da crítica e dos críticos. O que remete ao segundo aspecto, especificamente, que "o ato de perceber é uma ação simulada" (BERTHOZ apud KA TZ, 2007).

2. O segundo aspecto é que, não sendo uma reação à obra criticada, o ato de refletir da crítica está intrinsecamente relacionado com os processos cognitivos da percepção. Especificamente, que "o ato de perceber é uma ação simulada", como explica o biólogo Allan Berthoz. Desse modo, a ação de refletir é também uma ação mental simulada a partir daquilo que se percebe. Pois tudo que conhecemos, tudo que chega até nos é mediado pela percepção e se transforma em representações mentais. No entanto, há uma transitoriedade das representações mentais que é um fator determinante de como interagimos com o mundo (DAMÁSIO, 2000, p.195). Ressalto que, ao falar de percepção como ação mental simulada, pressuponho a relação inerente com motricidade humana. "Os nossos mais refinados pensamentos e as nossas melhores ações, as nossas maiores alegrias e as nossas mais profundas mágoas usam o corpo como instrumento de aferição" (idem, 1996, p.17).

Os dois aspectos comentados denunciam ainda um viés político na discussão sobre dança e crítica, até então, um aspecto implícito no artigo que originou esta comunicação. Esse viés político está no modo como a crítica articula-se com os contextos artísticos da dança. Tais contextos são festivais, bienais, mostras, fóruns nacionais e locais, as universidades, as licenciaturas de dança e os estúdios de formação profissional. A partir desses contextos, percebe-se uma urgência na discussão sobre uma desinformação generalizada de que a dança é passível de investigação artística e acadêmica; como também sobre um isolamento da linguagem especializada que torna o discurso crítico de dança pouco compreensível ao público geral (dito leigo). E é nesse *entre* que se situa o desafio do exercício da crítica em nosso tempo.

Tal desafio é algo mais que, simplesmente, um desejo de falar à multidão (ASSIS, 1957) ou uma insistente necessidade de classificar para conhecer (GREINER, 2001). Esse algo-mais é uma crítica especializada que se engendre na contemporaneidade como ação de acompanhamento e contextualização estético-cultural da produção artística. Para tanto, compreende-se dança e crítica como fenômenos culturais que se alimentam mutuamente, em suas distintas e

correspondentes condições de existência e validação, e onde se efetivam *processos co-evolutivos*.

Uma mudança epistemológica que pode possibilitar outras configurações jornalísticas e ensaísticas de dança em nosso país, ao vislumbrar outros métodos de análise com estruturas de pensamento mais adequadas às especificidades da dança. Pois a relação dança e crítica pode sim se distanciar desse "decifra-me ou te devoro" e se aproximar de algo em processo com a obra, com os contextos da dança. E mais, uma crítica *co-implicada* com o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CORPO CRÍTICO, CORPO QUE DANÇA

O tempo precede a existência.

Ilya Prigogine

A especificidade de área foi e tem sido nosso horizonte epistemológico.

A proposta de uma pesquisa de dissertação sobre crítica de dança, a partir de um contexto cearense, ancorada no primeiro mestrado em dança do Brasil e da América Latina, é uma prova disso, sendo a primeira resultante o fortalecimento da dança como área de conhecimento artístico, científico e acadêmico em suas instâncias de ocorrência, no caso, o exercício crítico especializado de dança, ainda pouco consistente em nosso país.

Longe do sentido de uma hiper-especialização que segrega, mas que prioriza a convergência de interesses, esta pesquisa teve como principal objetivo aguçar o olhar para o que é singular na dança em Fortaleza, buscando generalidades transitórias sobre a cena e a experiência artísticas ainda carentes de uma graduação em dança e de um exercício crítico regular de acompanhamento. Para tanto, parti de quatro fatores co-evolutivos, definidos também como estruturantes do contexto fortalezense: *produção artística, publicação, difusão e ensino*.

As ações realizadas no final dos anos 90 e início do século XXI, no ano de 2002, foram o ponto de partida e fazem parte do recorte histórico selecionado para o mapeamento crítico dessa pesquisa. Justamente quando em Fortaleza não há graduação em dança e somente em 2002 foram implementados cursos de formação continuada, depois de quatro anos do fim do Colégio de Dança do Ceará, não extinto pois teve e tem nessas ações um certo caráter de continuidade e de hereditariedade, com menção especial ao curso Técnico em Dança, atualmente em andamento e já na sua segunda turma de formação.

Fundamentalmente, nosso empenho foi entender as propriedades de um corpo que dança segundo os processos co-evolutivos, estes regidos por estabilidades e instabilidades, fortalecendo a dança como ação cognitiva do corpo, supondo-se também como arte performativa. Um olhar pra si e para o outro, um perceber sintomas, um arriscar diagnósticos.

A decisão de trabalhar a partir de um contexto de dança é estratégica, pois possibilitou reorganizar a experiência artística e crítica que venho desenvolvendo desde 2003 na área de dança, buscando um outro jeito e outro referencial teórico para lidar com as obras de dança e também como exercitar a crítica em um lugar ainda pouco habituado a esse exercício na dança, buscando um tratamento da produção artística de dança mais ajustado a natureza humana e política do fazer e pensar dança, optando por uma postura *indisciplinar*, rumo a uma futura e possível teoria crítica de dança. Justamente pela proposta do referido programa de pós-graduação de tratar a dança como ação cognitiva do corpo, longe dos discursos que ainda insistem em colocar a dança como algo indizível ou inefável. Por conseguinte, o que pesquisei configura-se como uma proposta sim, de um protocolo contemporâneo de atuação para crítica de dança: uma crítica co-implicada, co-evolutiva e comprometida com as especificidades da dança.

Partindo da análise desse período de *turbulências*, percebemos que, apesar desse pouco hábito do fazer crítica de dança, há hoje na capital cearense uma certa sensibilidade de atuação por parte de alguns artistas de dança e jornalistas, de que, mesmo de forma não periódica e regular, o exercício crítico tem contribuído para o fortalecimento das ações de dança e também colocado os artistas numa situação crítica de ter uma reflexão sobre suas obras.

O que tem contribuído para o desenvolvimento de certo aprofundamento no debate teórico sobre dança. Familiaridade essa advinda, de certo modo, da classe artística como *fonte de depoimento* e que vem se integrando à área de cobertura jornalística de acompanhamento das ditas novidades de uma produção contemporânea brasileira, ora *resenha* (avaliação crítica / opinião), ora *ensaio* (texto autoral, mais reflexivo). Eis um aspecto positivo dentro de um contexto onde ainda não há *corpo crítico*. O que há é uma maior familiaridade com algumas questões que

são específicas da dança – em especial, da "dança contemporânea" –, mas de um jornalismo cultural que precisa revisar suas obras de referência.

No meu caso em específico, cursar um mestrado de dança, e não em outra área, demonstra que é pela especificidade de área que podemos falar de uma crítica especializada preocupada com a produção de conhecimento. Para o exercício crítico, afasta uma atuação regida por expectativas de audiência e se conecta às possibilidades de produção de saberes em dança que, por conseguinte, almeja fortalecer a dança como campo de conhecimento, o que ainda é projeto em consolidação, e que o PPGDanca seu espaço dinamizador de encontros e relações.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Dulce. O ensino da dança. In: *Cartografia Rumos Dança 2003*. CD-ROM. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARROS, Manoel de. *Livro das ignoranças*. São Paulo: Editora Record, 1993.

BARBALHO, Alexandre. *A modernização da cultura – Políticas para o Audiovisual nos Governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes (Ceará / 1987-1998)*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

_____. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRITTO, Fabiana Dultra. *Temporalidade em Dança: parâmetros para uma história contemporânea*. 1. ed. Belo Horizonte: FID EDITORIAL, 2008.

_____. Corpo e Ambiente, co-determinações em processo. In: *Paisagens do Corpo*. Cadernos PPG -AO. Salvador: FAUFBA; EDUFBA, p.11-16, 2008.

_____. Dança e política: uma questão de tempo. In: SIGRID, Nora. (org.) *Húmus 1*. Caxias do Sul: S. Nora, p.73-80, 2004.

_____. *Mecanismos de comunicação entre corpo e dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Tese (doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. A feição deste mapa-em-prosa. In: BRITTO, Fabiana D. Britto. (org.). *Cartografia da Dança Criadores Intérpretes Brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, p. 10-12, 2001.

_____. Evolução da Dança é Outra História. In: Roberto W. Pereira; Silvia Soter. (Org.). *Lições de Dança*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999, p. 159-167.

_____. *A crítica de dança no Brasil: funções e disfunções*. Dissertação (mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

____.; JACQUES, Paola B. Corpografias Urbanas: relações entre o corpo e a cidade. In: Evelyn Furquim Werneck Lima. (Org.). *Espaço e Teatro - do edifício teatral à cidade como palco*. 1 ed. Rio de Janeiro: FAPERJ e 7 Letras, p. 182-192, 2008.

CARVALHO, Francisco Gilmar de. Anotações sobre uma história cultural do Ceará. In: *Anuário 2006, Jornal O POVO*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2006.

CASANOVA, Pablo González. *As novas ciências e as humanidades - da academia à política*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Simulacro e Poder, Uma análise da mídia*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

COUTINHO, Afrânio. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1975.

DAWKINS, Richard. *O Relojoeiro cego - a teoria da evolução contra o desígnio divino*. Trad. Laura Teixeira Motta. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2001.

_____. *O gene egoísta*. Trad. Daniel Vasques. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2007.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Arte Contemporânea e Crítica de Arte. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo e FABRIS, Annateresa (orgs). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: Imprensa Oficial / ABCA, 2005.

GREINER, Christine. *Corpo - Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

____.; KATZ, Helena. Por uma Teoria do Corpomídia. In GREINER, Christine. *Corpo - Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, p. 125-133, 2005.

_____. Novos rumos para as artes cênicas? In: *Cartografia Rumos Dança 2003*. CD-ROM. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

____.; AMORIM, Cláudia (orgs.) *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

JUSTINO, Maria José. Criticar ... É entrar na crise. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo e FABRIS, Annateresa (orgs). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: Imprensa Oficial / ABCA, p. 13-34, 2005.

KA TZ, Helena. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial. 2005.

_____. Vistos de entrada e controle de passaportes da Dança Brasileira. In: CAVALCANTI, Lauro (org.). *Tudo é Brasil*. São Paulo: Editora Itaú Cultural, p.121-131, 2004.

_____. Entre a razão e a carne. In: *Revista Gesto*. Rio de Janeiro: Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, p.31-35, 2002.

_____. Entre a Heresia e a Superstição. In: *Problemas estruturais e Similaridades Conceituais na Dança de Brasil e Portugal*. Organizador: Divisão de Artes Cênicas. São Paulo: Editora da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, p.1-9, 1998.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.

_____. *Metáforas da vida cotidiana*. (Coordenação de tradução: Mara Sophia Zanotto). Campinas, SP: EDUC; Mercado das Letras, 2002.

LEPECKI, Andre. O problema do contexto. In: *Sarma's* (WEB). 1991. Disponível em: <http://www.sarma.be/nieuw/critics/lepecki.htm>. Acessado em 14/05/2007.

LEWONTIN, Richard. *A tripla hélice – gene, organismo e ambiente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MARQUES DE MELO, José. *Jornalismo Opinativo*. Campos do Jordão, Editora Mantiqueira, 2003, p.239.

NAVES, Rodrigo. *O Vento e o Moinho – ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Razões da Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

_____. *A falência da crítica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

PINKER, Steven. *Tabula rasa - a negação contemporânea da natureza humana*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.

_____. *As leis do caos*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

_____. STENGERS, Isabelle. *A Nova Aliança*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

PRIMO, Rosa. *A dança possível - as ligações de um corpo numa cena*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006.

RIBEIRO, Antonio Pinto. *Por exemplo, a cadeira – ensaios sobre as artes do corpo*. Lisboa: Edições Cotovia, 1997.

SANTOS, Alcides Cardoso dos. (org.) *Estados da Crítica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Curitiba, PR: Universidade Federal do Paraná, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente - contra o desperdício da experiência*. Coleção Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática - vol.01. São Paulo: Editora Cortez, 2002.

_____. *Um discurso sobre as ciências*. 4 ed. São Paulo: Editora Cortez, 2006a.

_____. *Gramática do Tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez Editora, 2006b.

_____. *Escrita INKZ - anti-manifesto para uma arte incapaz*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2007.

SETENTA, Jussara Sobreira. *O fazer-dizer do corpo – Dança e Performatividade*. Salvador: Editora UFBA, 2007.

SIGRID, Nora. (org.) *Húmus 1*. Caxias do Sul: S. Nora, 2004.

SIGRID, Nora. (org.) *Húmus 2*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. *Imposturas Intelectuais*. Tradução Marx Altman. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do conhecimento e arte - Formas de conhecimento: arte e ciência, uma visão a partir da complexidade*. Jorge Albuquerque Vieira. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.

XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; VERA, Torres. (orgs.) *Tubo de ensaio - experiências em dança e arte contemporânea*. Florianópolis: Ed. do Autor, 2006.