

40º Encontro Anual da Anpocs

ST26 - Reflexões e pesquisas recentes em arte e cultura
nas sociedades contemporâneas

**O campo da Dança Contemporânea no Ceará
Entre sociologia da arte e sociologia política.**

Anne-Sophie M. F. Gosselin
PNPD/CAPES – UECE

O campo da Dança Contemporânea no Ceará Entre sociologia da arte e sociologia política.

Anne-Sophie M. F. Gosselin
PNPD/CAPES – UECE

Resumo

Com o intuito de problematizar as dinâmicas atuais de estruturação e transformação do campo coreográfico no Ceará, trata-se de questionar a produção da Dança Contemporânea como categoria de intervenção pública, afirmando o valor heurístico da abordagem política no âmbito da sociologia da arte. Ainda hoje, a dança é pouco reconhecida como objeto de estudo legítimo para refletir sobre as questões clássicas da sociologia. Ao contrário, analisar as relações de poder e saber materializadas nos corpos dos artistas significa evidenciar a dimensão política corporificada, cara a Foucault. O estudo da diferenciação dos gostos dos coreógrafos cearenses à luz das teorias de Bourdieu revela relações de dominação inscritas nas práticas dos artistas, e objetivadas nas instituições que legitimam o “saber coreográfico”. Porém, uma análise fina, fundada numa abordagem etnográfica, é necessária para não reduzir as dominações a um simples dispositivo monolítico impondo-se aos ditos “dominados”. Assim, as lógicas de resistência e luta que emergem das falas dos artistas militantes enfatizam o papel das mobilizações coletivas na constituição de políticas públicas efetivas para a dança contemporânea.

Palavras chaves: Dança, Campo, Corpo, Dominações, Política.

Introdução

Ainda hoje, a dança é pouco reconhecida como objeto de estudo legítimo para refletir sobre as questões clássicas da sociologia de modo geral e da sociologia da arte de modo particular. Ao contrário, pretende-se mostrar aqui como o sociólogo pode debruçar-se sobre o caráter socialmente e politicamente construído da existência da arte e dos artistas na sociedade contemporânea tomando a dança contemporânea como campo de investigação crítica. De acordo com Sylvia Faure, “o estudo de um campo artístico, que existe de forma incorporada nos artistas e de forma objetivada (condições de produção, difusão, recursos públicos...) contribui para dar um sentido específico – sociológico – às práticas artísticas” (FAURE, 2001, p.157).

A nossa pesquisa¹ tem por objetivo problematizar a constituição do campo artístico da Dança Contemporânea no Estado de Ceará questionando o seu estabelecimento como objeto das políticas públicas de cultura. A ideia da investigação, justificada pela necessidade de objetivar a emergência desse campo artístico, partiu da observação do crescimento do número de iniciativas na área da dança desde o final dos anos 1990. Além dos livros e artigos tratando da estética (numa perspectiva filosófica), da política (numa perspectiva militante) e da memória da dança nesta região do país (numa perspectiva histórica e biográfica), a contagem de poucos textos assumindo uma abordagem claramente sociológica tornou patente uma carência na apreensão da sociedade cearense contemporânea. Considerando que os pesquisadores brasileiros e cearenses são muito mais competentes para tratar dos problemas históricos e filosóficos da produção coreográfica no Ceará, escolhi desenvolver uma reflexão no âmbito da sociologia da arte com o foco orientado sobre uma problemática política articulando questões ligadas ao corpo, arte e poder.

Com o intuito de analisar as dinâmicas atuais de estruturação e transformação do campo coreográfico no Ceará, trata-se de observar por um lado, a topologia interna do campo (1), ou seja, as relações de dominação entre os artistas com ênfase nas representações e práticas associadas ao corpo, e,

¹ Trata-se aqui de uma pesquisa de pós-doutorado, realizada com o apoio do PNPd/CAPES no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UECE. Esta pesquisa teve início em 2014.

por outro lado, as interações com o campo do poder (2) questionando a produção da Dança Contemporânea como categoria de intervenção pública. Essa abordagem ressalta assim o valor heurístico da problemática política no âmbito da análise sociológica da arte.

No decorrer do trabalho de campo (realizado entre 2014 e 2016), dois eixos metodológicos se afirmaram como complementares na coleta de dados empíricos no âmbito de uma pesquisa qualitativa. Por um lado, a realização de entrevistas com vários tipos de profissionais da dança contemporânea (bailarinos, coreógrafos, professores, produtores, gestores públicos, etc.) serviu para recolher de forma detalhada discursos, percursos e experiências pessoais. Por outro lado, a abordagem etnográfica se revelou muito produtiva para observar as interações socializadoras nos espaços de Fortaleza e de outras cidades do interior cearense ocupados pela “classe de dança”, mas também no espaço virtual de Internet, em particular por meio das trocas de e-mails e postagens na rede social Facebook. Acompanhando diariamente a circulação das informações para divulgação de eventos, imagens de projetos ou cursos, notícias de editais, atas ou preparações de reuniões, opiniões políticas ou mensagens mais pessoais, e coletando vários tipos de documentos escritos e iconográficos, pude ter acesso a informações decisivas na constituição das redes de sociabilidade, relações de poder e estratégias de visibilidade do campo estudado. A reflexão teórica desenvolvida neste texto foi alimentada em grande parte pelo material empírico produzido por meio dessa “etnografia online” (KOZINETS, 2009).

1. Corpos e Dominações

Primeiramente, trata-se aqui de pensar o corpo dançante não apenas na sua dimensão técnica (MAUSS, 1950) mas como elemento central na construção de estratégias de dominação, ou seja, de uma autoridade artística legítima. Nesta perspectiva, as técnicas do corpo dançante legitimadas pelo trabalho dos historiadores, pesquisadores e professores de dança (dança contemporânea no caso desta pesquisa) tornam-se objeto de saber cujo domínio passa a ser um sinal de posição dominante no campo coreográfico.

Nossa pesquisa não pretende examinar uma sociedade na sua totalidade, mas um campo específico no qual os atores sociais se posicionam, obedecem a regras explícitas e implícitas como também lutam para impor regras renovadas, isso, também, por meio de práticas e representações simbólicas associadas ao corpo. Objeto de constante atenção, cuidado e reflexão, na dança contemporânea, o corpo é entendido como “operador de presença no mundo”, evocando a visão fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty (1945). Consequentemente, o corpo nunca deve ser estudado apenas como um objeto. Parafraseando Pierre Bourdieu (1980), o artista não possui um corpo reificado, ele é seu corpo. Essas premissas são fundamentais para nossa reflexão, todavia, não pretende-se aqui pensar exclusivamente a questão do corpo mas mostrar como a observação sociológica dos corpos pode ajudar a (re)pensar os conceitos clássicos da sociologia que são o poder e a dominação. Assim sendo, trata-se de considerar a multiplicidade das experiências de dominação encarando o corpo nem como um objeto estático nem somente como um receptáculo passivo mas sim como produtor de relações sociais, podendo (re)definir, (re)produzir e (re)inventar hierarquias sociais por meio da atuação social, ou seja, neste caso, da produção artística.

“O corpo tem sempre, em potência, essa dupla capacidade de se revelar lugar não apenas de conformação social, mas também de confrontação social, de forças ativas e reativas, de controle e resistência, de autoridade e subversão, de contenção e excesso, de disciplina e transgressão, de poder e evasão, de alinhamento e oposição, de reprodução e inovação, de dominação e agenciamento, de subordinação e emancipação” (FERREIRA, 2013).

Porém, junto com Boltanski, notamos que “é provavelmente um traço bastante distintivo das teorias da dominação de interessar-se menos aos movimentos de rebelião ou de revolta que aos períodos durante os quais os atores sociais parecem tolerar a opressão de que são alvo. As teorias da dominação são raramente teorias da revolução” (2013).

Na análise das relações de força e poder, o uso do conceito de dominação supõe que seja considerada a “vontade de obedecer” (WEBER, 1971, p. 57). Essa preocupação remete-nos à centralidade da dominação na sociologia de

Bourdieu, lembrando que as reflexões desenvolvidas nos seus cursos sobre o Estado (2012) só se tornam intelegíveis se forem consideradas no âmbito da teoria da dominação. Nestes cursos, Bourdieu tenta responder à questão que, segundo ele, não deixava de espantá-lo: Como é possível que haja tão pouca revolta diante do poder estatal? Dito de outro modo, como explicar a tácita aceitação dos dominados no exercício da violência simbólica, ou seja a tendência dos agentes sociais a submeterem-se à dominação, tendência sem a qual não existiria ordem social? Para responder a essa questão elaborada pelo filósofo Hume – como é possível que os governados (numerosos) obedeçam tão facilmente aos governantes (tão poucos)? – Bourdieu insiste sobre a dimensão simbólica da crença que permite a legitimidade da dominação assim naturalizada.

“Essa cultura que, aparentemente, une mas na realidade divide [revela-se como] um dos instrumentos mais eficientes de dominação” (BOURDIEU, 2012, p. 61) porque, nas mentes de cada um, cria evidências inquestionadas que, na verdade, não são, de forma alguma, óbvias. Por exemplo, por que, para ser bailarino de dança contemporânea, é preciso estudar a técnica clássica? Por que para tornar-se coreógrafo reconhecido cujas obras serão apresentadas nos maiores teatros do país ou do mundo, faz-se necessário mostrar que domina a história da dança ocidental que os franceses, os americanos e os alemães instituíram em história universal da dança? Por que é importante mencionar no seu currículo cursos e formações em técnicas release, Graham, improvisação, etc.? E por que o jovens artistas da dança em certa medida aceitam e se submetem a essa regras?

Destarte, podemos afirmar que “os “saberes dos corpos dançantes” são produtos sociais que testemunham de certa forma das orientações de pensamento e das lógicas de ação dos indivíduos que os formalizam e/ou os transmitem” (FAURE, 2001, p.10). Neste sentido, Foucault chama atenção sobre a estreita relação entre a noção de “saber” e aquela de “poder” no exercício da dominação e na construção de uma autoridade legitimada. “Existe uma administração do saber, uma política do saber, relações de poder que passam pelo saber e que naturalmente, quando se quer descrevê-las, remetem àquelas

formas de dominação a que se referem noções como campo, posição, região, território” (FOUCAULT, 1984, p. 158).

De fato, analisar as relações de poder e saber materializadas nos corpos – ou melhor, naturalizadas nos esquemas de percepção – dos artistas de dança, leva a examinar os micropoderes, ou, dito de outro modo, a dimensão política corporificada, cara a Foucault. A observação do corpo dançante constituído em diferentes saberes, “saber-fazer” e “saber-ser”, e trabalhado por normas sociais e princípios pedagógicos permite entender melhor as formas institucionais e aquelas mais insidiosas do poder neste campo artístico particular.

Afinal, as análises de Bourdieu e Foucault têm demonstrado até que ponto o indizível das relações sociais é precisamente o lugar de relações de dominação tanto mais fortes quanto mais interiorizadas. Nossa pesquisa inscreve-se neste esforço de desnaturalização daquilo que foi interiorizado durante os processos de socialização dos artistas de dança, antes e durante a carreira artística, e que existe sob a forma de um conjunto de preferências, referências históricas, modos de fazer e técnicas do corpo, escolhas estéticas, juízos de valores, etc.

Nesta perspectiva, o estudo da diferenciação dos gostos dos coreógrafos cearenses, com referência aos escritos de Bourdieu sobre a distinção, leva a considerar os determinantes sociais que fazem com que “os gostos [funcionam] como marcadores privilegiados da ‘classe’” (BOURDIEU, 2007, p.9) reforçando uma hierarquia, ou melhor, um sistema de posições e disposições socialmente adquiridas. Esse olhar sociológico revela relações de dominação inscritas de forma incorporada nas práticas dos artistas, e objetivada nas instituições de legitimação que impõem o “saber coreográfico” normatizado.

O investimento na institucionalização da formação coreográfica no Ceará fortalece o reconhecimento dos certificados e outros diplomas escolares, reconhecimento este instituído pelo Estado já que trata-se de formações públicas (ao contrário das academias particulares): Vila das Artes, Curso Técnico, Graduação em Dança da UFC. A criação deste “percurso formativo” não apenas homogeneiza uma cultura coreográfica legítima como também

tende a difundir entre os artistas que passaram por estas formações o uso de certas técnicas de corpo mais do que outras.

O exemplo da oposição reconhecida pelos próprios artistas entre uma tendência dita “conceitual” e uma outra dita “técnica” evidencia uma hierarquização interna dos tipos de produção coreográfica dentro do campo da dança contemporânea. Nesta lógica, o uso da nudez na dança contemporânea cearense aparece como altamente significativo. De modo geral, os artistas cearenses de dança contemporânea que abordam a nudez foram influenciados pelas criações apresentadas na Bienal Internacional de Dança do Ceará por artistas de fora, sobretudo franceses, que trouxeram com eles certa rejeição do virtuoso com a “*intenção de expor o corpo no limite da competência técnica*”².



Foto de divulgação do espetáculo *Corpornô*, Cia Dita. 2014.

Associada à ideia de libertação ou liberdade individual, de provocação politizada, de busca do natural visto como uma “força animal humana”, a encenação do corpo nu em movimento expressa o desejo de dessacralização do corpo. Essa ideia de liberdade refere-se também a uma forma de contestação contra a dominação histórica da técnica disciplinadora do ballet.

Com tal proposta, vale frisar o antagonismo entre o discurso que enfatiza o natural e o relato feito por um coreógrafo cearense do treino físico e das preocupações alimentares antes das apresentações com exibição dos corpos nus dos bailarinos.

² Joubert Arrais, “Arqueologia de uma coreografia”, *O POVO*, 02.09.2012. Disponível em <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2012/09/01/noticiasjornalvidaearte,2911307/arqueologia-de-uma-coreografia.shtml>, acessado em 10/07/14.

Passamos as últimas semanas sobre dietas pesadas e sessões de musculação que não acabavam nunca, cada um com um objetivo bem específico. Não podíamos beber uma gota de álcool ou comer exatamente o que queríamos, e assim seguimos (acho que esse sempre será o meu lugar, o lugar da disciplina e da provocação). (Postagem do coreógrafo na sua página Facebook, acessado em 07.09.16)

Com base nesta descrição, vale citar Foucault (1991) e seus escritos sobre a disciplinarização para lembrar que a exposição dos corpos nus no palco, longe de ser natural e espontânea, é cuidadosamente preparada, pensada, ou seja, viabilizada graças a um longo trabalho de disciplinarização do corpo a ser mostrado.

Finalmente, contra uma visão – consciente ou inconscientemente – naturalista, a ideia da construção social do corpo (DETREZ, 2002) implica que o corpo seja concebido como o produto da socialização, lembrando que esta é sempre plural, polimorfa e dinâmica no tempo. Neste sentido, o corpo vai se formando, transformando, conformando, deformando na medida em que o indivíduo constrói a sua identidade, incorpora técnicas e saberes e identifica-se com valores ou ideais (DARMON, 2006). Este processo de interiorização é tão profundo que o que foi aprendido por meio da socialização paradoxalmente parece ser natural. Assim, como explica Détrez, “o corpo está preso em uma dialética que parte de um dado natural para fazer dele um objeto cultural e, ápice da natureza, incorporando de tal modo os aspectos mais sociais e culturais que estes passam de novo por serem naturais” (2002, p. 19).

Junto com o discurso de libertação, provocação e exibição do corpo nu como transgressão das normas sociais, aparece também uma supervalorização da intencionalidade do artista alimentado por referências filosóficas e literárias que, por sua vez, é totalmente rejeitada e denunciada por coreógrafos geralmente mais jovens, oriundos de uma cultura popular, atuando nos bairros ditos periféricos, e que geralmente foram formados nos projetos sociais com dança que existem no Ceará, particularmente em Fortaleza. Por exemplo, o discurso de Kelly revela as tensões e conflitos sociais vinculados às afirmações

estéticas dos coreógrafos (e, de forma indireta, dos produtores e responsáveis da programação coreográfica do centros culturais de Fortaleza).

K - O nosso grande objetivo mesmo é mostrar que não existe diferença da dança do [nosso bairro] e da dança da Aldeota. (...) Não acredito na dança da maneira que eles estão levando, não.

AS – Como assim? Eles quem?

K – Eu falo tipo... a maioria das pessoas (...) Eu acho que eles estão levando a dança pro lado errado. Eles estão pensando demais! Dança se pensa mas dança se dança! Eles estão levando a dança pro mundo deles! (...) Me desculpe mas aquilo pra mim não é dança! (pausa) Não é! (...) Você ‘tar ali... pra assistir uma pessoa se debatendo ou uma pessoa... como foi agora, uma pessoa bebendo... (...) me falaram que a pessoa, por 20 minutos encostada na parede!... subindo e descendo! subindo e descendo! subindo e descendo! (risos) Aí mulher! Pel’amor de Deus! Não! Concordo não! e são pessoas que são assim sabe, nariz lá encima e que acham que a dança deles é a certa! Que é a certa, que eles estão correto e não é! Por isso que nosso mercado de dança não ta valendo mais nada. Nosso mercado de dança hoje tá.... *(tom e rosto que expressam nojo)* Você vê pelo publico! (...) Quando o pessoal vai ver dança, gosta de ver aquela pirueta, aquela mexida, aquele neGOcio. Não a porcaria dessa que o povo quer colocar pra assistir! (...) É incrível! Eles acham que não é preciso fazer uma aula de ballet clássico para ser bailarino. EU, sou o contrário, eu acho que precisa. Eu acho que precisa duma técnica. Realmente é porque eles dançam aquelas coisas horrorosas que não precisa mesmo não! Precisa só eles endoidar. (...) Me revolta o cenário da dança! Vou te dizer, a tendência é so piorar. Porque eles acham que pode fazer dança só pensando!

Entrevista, 14.06.2014

Afinal, ao buscar a perfeição do corpo dançante virtuose, quais são os valores que se apropriam Kelly e os bailarinos da periferia? Tanto nos seus treinos físicos quanto nos seus discursos e expressões emocionais, eles expressam ideais de superação, coragem, valentia, determinação, força física e moral. Estes valores encontram eco nas análises feitas por Boltanski dos usos sociais do corpo nas classes populares francesas (1971). No artigo, o sociólogo salienta a valorização da atividade e da força física, a resistência à dor, entre outras tendências que formam uma cultura associada a um uso instrumental do corpo.

No entanto, para não simplificar e reduzir as relações de dominação (e conflitos materiais e simbólicos) a uma mera oposição binária entre dominados e dominantes, devemos considerar com cuidado a complexidade das relações neste campo artístico. A maioria dos coreógrafos categorizados como “conceituais” costuma brincar com referências e movimentos ditos técnicos, seja para introduzir uma referência pontual à história da dança, seja para reproduzir uma caricatura da imagem do bailarino clássico. Por sua vez, os coreógrafos cearenses que colocam a “técnica” no centro de suas preocupações criativas quase sempre promovem também um trabalho expressivo próximo do conceitual.

Além disto, vale também observar o investimento de alguns artistas dominantes no apoio a jovens bailarinos e coreógrafos oriundos de bairros ditos periféricos da cidade de Fortaleza. Se examinarmos as relações entre esses artistas veteranos e novatos durante um período bastante longo (mais de 5 anos), é possível identificar um jogo polimorfo de afinidade e reprovação motivado por uma busca de legitimidade (artística do lado dos novatos, social e moral do outro lado). Neste jogo, surgem tensões entre estratégias de dominação e emancipação, dito de outro modo, entre submissões disciplinadas e resistências críticas diante da ordem estabelecida. Este jogo compromete seus participantes em uma série de trocas constantes revelando interesses individuais ou coletivos que podem ser convergentes mas muitas vezes acabam sendo divergentes. O distanciamento aparece por exemplo no momento de concorrer a editais públicos. Mesmo que os artistas com menos experiência e domínio dos códigos burocráticos geralmente limitem-se a editais municipais ou menos concorridos, os resultados do processo de seleção para editais municipais e estaduais podem gerar tensões, brigas, ciúme e sentimentos de incompreensão por parte de alguns artistas.

Percebe-se ainda que as relações que unem os artistas mais jovens e os mais experimentados mesclam sucessivamente incentivo, desgosto, ajuda, admiração, concorrência mas sobretudo reconhecimento mútuo do lugar do outro e do seu valor no jogo artístico. Afinal, essa descrição corresponde nitidamente às dinâmicas interativas destacadas por Bourdieu na sua definição do conceito de campo (1991). Segundo ele, um campo deve ser pensado como

um microcosmos incluído no macrocosmos constituído pelo espaço social, caracterizado por uma autonomia relativa marcada por lutas internas e externas, e ainda, como um espaço estruturado de posições e tomadas de posição que supõem lutas e concorrências entre grupos e indivíduos que não possuem os mesmos “recursos” (capitais e disposições) (BOURDIEU, 1991).

2. Produção de uma categoria política

A segunda parte da reflexão é consagrada à análise, sempre fundada numa abordagem etnográfica “real” e “virtual”, da atuação dos artistas na esfera pública estadual. Essa parte do estudo que insiste sobre as lutas e mobilizações coletivas dos artistas para que seja reconhecida publicamente “o papel exercido pela arte e pela cultura na transformação social e no desenvolvimento humano” (carta manifesto do Fórum de Dança do Ceará para o dia D da dança, 29.04.2016) aparece como necessária para não reduzir as relações de força dentro do campo artístico a um simples dispositivo monolítico impondo-se aos ditos “dominados”. Assim, as lógicas de resistência e reivindicação de luta que emergem das falas dos artistas militantes da autodenominada “classe de dança” cearense enfatizam o papel das mobilizações coletivas e individuais na constituição de políticas públicas efetivas para a dança contemporânea.

Como sublinha Marila Vellozo (2011) na sua tese de doutorado sobre dança e política no Brasil, é imprescindível considerar a participação das organizações da sociedade civil no processo histórico de construção das políticas públicas para a área da dança. Nossa pesquisa não pretende alcançar o nível nacional, necessariamente macro, mas entrar na complexidade das interações, ao nível do Ceará, entre artistas e gestores públicos, sem esquecer que não há fronteira nítida entre campo político e campo artístico já que muitos dos atores das instituições públicas responsáveis pelas políticas de cultura são artistas que assumem um cargo político.

Se não fosse limitado a algumas dezenas de artistas sobre os 227 “indivíduos de dança em Fortaleza” que participaram ao mapeamento da dança

em 2015-2016³, o fenômeno dos artistas-políticos poderia nos levar a questionar a aparente necessidade (vivida por alguns como uma urgência) da participação nas instâncias públicas para construir uma identidade de artista de dança no Ceará. Além do fato de assumir o não um cargo público, a questão do engajamento militante no espaço público e nos coletivos de artistas reúne a maior parte dos artistas dominantes do campo. Geralmente, os artistas mais jovens ou mais marginais apenas transitam nestes espaços politizados. Durante as reuniões, os participantes destes grupos partilham suas reivindicações e tomam decisões enquanto representantes da comunidade artística. Enquanto grupos organizados, eles são facilmente identificados pelas instâncias públicas e chamados para participar da elaboração de políticas públicas. Assim, “a coletividade da dança [essencialmente composta de membros do Fórum de Dança do Ceará], no ano de 2015, foi convocada a participar do processo do Plano Setorial de Dança do município. Constituiu-se, então, um grupo formado por profissionais da dança que apresentou sugestões dentro de uma metodologia proposta para elaboração do plano [setorial da dança] no que diz respeito às políticas públicas para a dança” (PRIMO GADELHA, DALTRO, 2016, p. 444).

No entanto, a realidade dessas mobilizações coletivas, ou melhor, do engajamento político de uma fração mobilizada da classe artística, não deve ocultar os conflitos e as lutas internas – simbólicas ou não – postas em xeque na primeira parte da nossa reflexão. Mas mesmo assim, o mito da união tem em certa medida um poder performativo contido no uso da expressão “classe de dança” pelos artistas. Apesar das lutas e relações conflituosas, a recorrência desta expressão nas falas públicas dos artistas cria a impressão de um sentimento comunitário que reúne oficialmente todos os artistas atuando no campo da dança no Ceará. Longe de ser real e homogêneo, esse sentimento serve para oferecer aos gestores públicos a imagem de uma comunidade unida e coesa.

³ A proposta do MAPEAMENTO DA DANÇA NAS CAPITAIS BRASILEIRAS E NO DISTRITO FEDERAL surgiu no âmbito do Colegiado Setorial de Dança (CNPQ/MINC), em 2010, como uma reivindicação da área e se tornou realidade, quatro anos depois, através de uma parceria entre a UFBA e a FUNARTE/MINC. www.mapeamentonacionaldadanca.com.br

É isso que o Dia da Dança nos faz perceber: a necessidade de estarmos juntos, de transformar a cidade em palco, em sala de aula, porque é preciso habitar a cidade e dançar nela. Dançar COM ela e lutar por ela. É ocupando a cidade que inventamos o mundo que queremos! Interessa-nos uma Dança que afete, que instigue, que mobilize, que torne o nosso desejo um desejo coletivo, do coletivo e pelo coletivo. (Carta manifesto do Fórum de Dança do Ceará para o dia D da dança, 29.04.2015)

Nas três condições fundamentais destacadas por Vincent Dubois (2009) na construção de um problema público, encontramos justamente o recorrente uso de narrativas para, por exemplo, manter viva a memória coletiva (legítima e constantemente relegitimada pelos artistas dominantes do campo). A produção de dados por meio de censos e mapeamentos serve para facilitar a identificação e constituição pública do problema, neste caso, a necessidade de lutar contra a inconstância e as descontinuidades das políticas públicas para a dança. Neste sentido, percebe-se claramente a importância dada pelos artistas mobilizados à realização do mapeamento da dança acima citado.

O segundo elemento apontado por Dubois diz respeito à normalização que passa, no caso da dança, pela instauração de uma legislação regendo a profissionalização dos artistas. Vale frisar que este processo de ordenamento inclui como também exclui, marginalizando alguns artistas colocando-os em posições de “outsiders” do campo. Isto posto, o processo de profissionalização incentivado pelos artistas dominantes deve ser analisado como um elemento essencial no processo de institucionalização do campo. Por exemplo, as campanhas do SATED (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Ceará) para registrar os artistas da dança no Ceará contribuem para instituir uma crescente classificação profissional (coreógrafo, bailarino, dançarino, professor de dança, produtor de dança, etc.) baseada no reconhecimento legal dos diplomas da área da dança. Nos seus cursos sobre o Estado (2012), Bourdieu cita as categorias socio-profissionais do INSEE⁴ como sendo tipicamente um produto do Estado. Do mesmo modo, possuir um registro profissional do SATED significa possuir uma identidade de Estado, uma

⁴ Institut National de la Statistique et des Études Économiques. *Grosso modo* equivalente francês do IBGE.

identidade reconhecida pelo Estado, o que, por exemplo, facilita a elaboração de dossiê para concorrer aos editais públicos. Reencontramos aqui o poder de categorização dos atos de Estado – também chamado poder de nomeação – junto à dimensão performativa da linguagem burocrática que produz um julgamento sob forma de uma identidade instituída.

Finalmente, o terceiro ponto evidenciado por Dubois (2009) trata da necessidade de mobilização de alguns indivíduos para reivindicar uma preocupação constante de diálogo no processo de formulação de políticas públicas. Este movimento coletivo passa pela elaboração de estratégias argumentativas e pela organização de atos politizados para chamar atenção e existir no espaço público. Cada ano, a realização de uma série de debates, aulas públicas, caminhadas e espetáculos gratuitos durante a semana do dia internacional da dança não tem outro objetivo.

Comemorar o Dia da Dança é celebrar, antes de tudo, a importância de estarmos juntos e transformar a cidade em palco, habitar a cidade e dançar nela. Comemorar o Dia da Dança é, também, essa tentativa de fortalecer os processos de interlocução entre a classe e as instâncias culturais das gestões municipal, estadual e federal no esforço de potencializar ações futuras. (Carta manifesto do Fórum de Dança do Ceará para o dia D da dança, 29.04.2016)

No seu estudo da “invenção do analfabetismo” como problema social na França, Lahire insiste também sobre a construção de discursos justificados por números que visam comprovar a veracidade do problema.

Uma vez que um problema social foi suficientemente endurecido (rigidificado) por vários anos de discursos públicos, investigações estatísticas, atos de institucionalização e oficialização de todo tipo, uma vez que foi assimilado pelo Estado sob a forma de um organismo ou de um grupo permanente, uma vez que foi definitivamente associado aos sofrimentos humanos e que ninguém ousaria questionar sua realidade, torna-se particularmente difícil produzir a menor dúvida a seu respeito e um trabalho de reconstrução histórica do problema pode até ser percebida como uma verdadeira provocação moral e política (LAHIRE, 2000).

Hoje, é comumente admitido pelos cientistas sociais e políticos que a vida política não acontece apenas no seio dos partidos políticos e dos organismos

estatais. Se o Estado constitui-se no campo político, não é suficiente estudar a política ou as políticas públicas para refletir sobre o “Estado em atos” (BOURDIEU, 2012) nos campos mais diversos que compõem nossa sociedade. A construção do fato político, dos debates, das mudanças e transformações no espaço público muitas vezes acontecem de fato por meio – ou sob a pressão – de ações coletivas, organizadas ou não em movimentos sociais. É neste sentido que fazemos nossa a definição da ação pública proposta por Vincent Dubois:

A ação pública [...] como o conjunto de relações, práticas e representações que concorrem à produção politicamente legitimada dos modos de regulação das relações sociais. Estas relações, mais ou menos institucionalizadas, se estabelecem entre atores com estatutos e posições diversificadas que não podemos reduzir a priori aos únicos “poderes públicos”. (DUBOIS, 2009, p. 312)

Essa postura nos levar a afirmar a importância de analisar as intervenções no campo político de uma variedade de atores individuais ou coletivos, considerando suas principais características, sejam específicas ou não. No caso desta pesquisa, escolhemos focalizar sobre as mobilizações políticas dos artistas no Ceará, em particular os artistas da dança contemporânea. Pois, hoje, o campo artístico afirma-se como um dos espaços no qual o Estado se faz, se refaz e se desfaz constantemente, o que torna particularmente interessante, a meu ver, o estudo das relações de poder e lógicas de dominação que agitam esse microcosmo artístico na sua relação com o campo de poder.

A primeira hipótese proposta no âmbito deste projeto de pesquisa era a da constituição de um campo de ação política, sugerindo que a prática da Dança Contemporânea estava ganhando mais reconhecimento público e maior visibilidade no espaço público cearense. Até certo ponto, essa hipótese pode ser confirmada pelos resultados obtidos graças às mobilizações coletivas e que marcaram a história recente da dança cênica no Ceará. Entre outros exemplos históricos, a criação da Bienal Internacional de Dança em 1997 que contou com o apoio financeiro, institucional ou cultural da FUNARTE, da Prefeitura de Fortaleza, do Governo do Ceará e do Ministério da Cultura do Governo Federal,

o lançamento do *I Edital de Incentivo às Artes*, da Secretaria da Cultura do Estado em 2003 e o reconhecimento pelo MEC do Curso Técnico em Dança em 2005 comprovam a inserção da dança na agenda das instituições públicas que fazem as políticas de cultura no Ceará.

De fato, durante esses últimos 20 anos, a autodenominada “classe de dança” do Ceará passou por um processo de estruturação institucional com a formação de coletivos de artistas (tais como o Fórum de Dança do Ceará e a Prodança, Associação dos Bailarinos, Coreógrafos e Professores de Dança do Ceará), a criação de instituições públicas de formação em dança (níveis básico, técnico e universitário com a Escola Vila das Artes, o Colégio de Dança e a Graduação em Dança na UFC) e a multiplicação de eventos e festivais (entre outros, a Bienal Internacional de Dança do Ceará, a Quinta com Dança do Centro Dragão do Mar Arte e Cultura e o Festival de Dança do Litoral Oeste do Ceará). Esse processo foi motivado por um desejo comum de que a ampliação do mercado coreográfico seja reconhecida, legalmente ordenada e publicamente promovida.

Enquanto, na França, Dubois explica que “fazer da cultura uma categoria da ação pública nem sempre foi possível. (...) No final do século XIX, (...) as vontades de intervenção pública são denunciadas em nome da necessária separação da arte e do Estado” (1999, p. 299), no Brasil e mais especificamente no Ceará, a situação parece ser invertida. No Ceará, pode-se dizer que o Estado domina o campo artístico na medida em que lhe impõe regras burocráticas precisas: os editais por exemplo devem ser conformes à legislação para que pareçam democráticos e transparentes. Dependendo do edital, os candidatos têm obrigação de apresentar um comprovante de residência (supondo que têm um domicílio com contas no seu nome), possuir um número de registro profissional (atribuído pelo SATED após um processo burocrático no qual o artista precisa demonstrar suas competências artísticas que são julgadas por uma comissão formada – não por acaso – pelos artistas dominantes do mesmo campo), etc. É apenas com a desconstrução detalhada desses mecanismos ordinários e cotidianos da dominação estatal que é possível mostrar como o mercado artístico cearense é atualmente controlado de forma

direta e indireta pelo poder público. Encontramos neste caso mecanismos similares àqueles descritos por Christin e Bourdieu no seu estudo da produção da política da habitação na França dos anos 1980 (BOURDIEU & CHRISTIN, 1990).

No entanto, é interessante considerar as regras, leis e normas estatais não apenas como impostas à força mas escutar os artistas que não só se submetem aos editais e outra burocracia profissional como também denunciam constantemente a ausência de estratégia do Estado cearense para garantir, manter e proteger a criação artística. Temos aqui um aparente paradoxo que nos leva ao que aponta Alberto Carlos Almeida no seu livro *A cabeça do Brasileiro*:

Um dos valores mais fortes da sociedade brasileira é seu amor pelo Estado. [...] Mais dependentes das iniciativas governamentais, os brasileiros pobres acreditam que é o papel do Estado intervir mais na economia e na vida dos indivíduos. [...] Essa situação de carência na qual eles vivem os leva a considerar o Estado como uma espécie de “pai protetor”, aquele que tem os recursos e que vai olhá-lo, ele, o pobre. (ALMEIDA, 2007, p. 179)

Poder-se-á aplicar esse tipo de raciocínio às reclamações dos artistas de dança que denunciam as falhas do Estado no Ceará? Seria provavelmente mais cauteloso de recusar-se a reduzir o “amor pelo Estado” a uma “simples” relação de força econômica já que, como o afirmava a coreógrafa Silvia Moura durante a reunião dos artistas de dança com os representantes da SecultFor (municipal), da SecultCe (estadual) e do Instituto Dragão do Mar (estadual) no dia 28 de abril de 2015, não se trata apenas de pedir mais recursos financeiros, pretende-se reivindicar condições materiais e imateriais para poder existir como artista no espaço público.

De forma geral, a imagem associada à ação do Estado para a criação coreográfica é geralmente mais negativa do que positiva. Os artistas acusam o poder público da falta de compromisso sério para manter as ações de fomento à dança e, sobretudo, de não organizar um projeto político coerente e durável, o qual desfizesse o caráter aparentemente aleatório e esporádico das iniciativas públicas para a cultura de modo geral e a dança de modo particular.

A Dança cearense está descrente das políticas públicas. Ao longo dos anos, construímos um tanto, mas perdemos muito, em função do sucateamento das instituições e do esvaziamento dos recursos, o que interferiu determinadamente na continuidade de muitas ações. Faltam políticas públicas coerentes e continuadas: editais com burocracia excessiva, baixos recursos investidos, longos atrasos nos pagamentos, condições insuficientes de fomento à criação e interrupção de ações têm marcado o cenário da dança cearense. Muitas chamadas convocatórias, mas pouca ação efetiva das gestões, refletem o marasmo e a inércia que se instalaram nas pastas da Cultura, em todas as instâncias. (Carta manifesto do Fórum de Dança do Ceará para o dia D da dança. Acessado online na página Facebook de uma coreógrafa, 28.04.2015.)

O exemplo da Coordenação de Dança criada junta com a Secretaria Municipal da Cultura (Secultfor) em 2008 mas extinta em 2012 evidencia essa inconstância denunciada pelos artistas. Contudo, a dança não desapareceu das preocupações das instâncias municipais já que a Secultfor e o Conselho Municipal de Políticas Culturais (CMPC) continuam sendo responsáveis pelo Plano Setorial da Dança.

Voltando às análises de Bourdieu, é preciso também lembrar que “os produtores e os receptores de discursos sobre o Estado têm de bom grado uma disposição um pouco anarquista, uma disposição de revolta socialmente instituída contra os poderes” (BOURDIEU, 2012, p. 17), ou seja, um “humor anti-institucional” que participa do jogo de posições e opiniões dos atores sociais. Do mesmo modo que Bourdieu associa esse humor dos intelectuais acadêmicos a uma relação ambivalente à universidade misturando sentimentos de frustração, revolta e marginalidade (BOURDIEU, 1984: 229), podemos provavelmente analisar as formas de contestação do poder público pelos artistas cearenses como reveladoras de uma relação ambivalente de atração/repulso e dependência/afirmação de autonomia diante do Estado.

Considerações finais

O interesse da dupla perspectiva desenvolvida nesta pesquisa, além de ponderar a visão bourdieusiana do campo artístico ao integrar, na análise, elementos da definição dos “mundos das artes” proposta por Becker (2006), é

de ressaltar que as relações de cooperação, de luta e de dominação nem sempre existem de forma tão contraditórias quanto sugere a rotina dogmática de oposição entre esses dois conceitos centrais da sociologia da arte.

O conceito de campo apresenta o interesse de posicionar os indivíduos em um espaço de relações, ou seja, em uma configuração histórica, social, económica e política singular. Segundo Faure, “um campo é a reconstrução sociológica de um espaço social pre-construído (ou em vias de ser) pelas diversas instâncias oficiais ou públicas” (2001, p.17). Assim sendo, a importância dada por Faure às instâncias públicas nas dinâmicas de constituição e transformação de um campo nos leva a considerar o que poderíamos chamar de “produção política do campo coreográfico”. Esta proposta analítica combina de fato as duas faces da nossa reflexão: objetivar as relações de dominação e seu papel na constituição do campo mas também as dinâmicas coletivas, militantes e engajadas no espaço público de artistas que têm fome de reconhecimento do seu lugar na sociedade cearense.

Esta perspectiva permite-me afirmar mais uma vez a pertinência de cruzar a problemática política com as referências teóricas da sociologia da arte de modo particular e da sociologia de modo geral. A articulação entre a problemática de sociologia política e uma análise inscrita na perspectiva da sociologia da arte enfatiza a necessidade atual de não compartimentar de maneira excessiva as áreas de estudo das ciências sociais.

Referências bibliográficas

Alberto Carlos **ALMEIDA**, *A cabeça do brasileiro*. Rio de Janeiro: Record. 2007

Howard S. **BECKER**, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.

Luc **BOLTANSKI**, « *La sociologie est toujours critique. Le champ conceptuel de la notion de domination.* » 5^{ème} Congrès de l'Association française de sociologie, Nantes, 09/2013.

_____, “Les usages sociaux du corps”, *Annales ESC*, 1971, pp. 205-233

Pierre **BOURDIEU**, “Le champ littéraire”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°89, 1991, pp. 3-46

_____, *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____, *La noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*. Paris: Éditions de Minuit, 1989

_____, *Sur L'État. Cours au Collège de France (1989-1992)*. Paris: Éditions du Seuil, 2012.

_____, *O Senso Prático*. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

Muriel **DARMON**, *La socialisation* Col. 128, Paris Armand Colin, 2006.

Christine **DETREZ**, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002

Vincent **DUBOIS**, "L'action publique". Cohen (A.), Lacroix (B.), Riutort (Ph.) dir. *Nouveau manuel de science politique*, La Découverte, 2009, pp. 311-325

_____, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris, Belin, 1999.

Sylvia **FAURE**, *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001.

Vítor Sérgio **FERREIRA**, "Resgates sociológicos do corpo: Esboço de um percurso conceptual", *Análise Social*, N°208(3), 2013, p. 494-528

Michel **FOUCAULT**, *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. 4 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984, 295 p. « Poder – corpo » pp 82-86

Robert **KOZINETS**, *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*. London: Sage, 2009.

Bernard **LAHIRE**, *L'invention de l'"illettrisme". Rhétoriques publiques éthiques et stigmates*, La Découverte, 1999

Marcel **MAUSS**, "Les techniques du corps", *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950 [1936]

Maurice **MERLEAU-PONTY**, *La Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1945.

Rosa C. **PRIMO GADELHA**, *A dança possível. As ligações do corpo numa cena*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

Rosa C. **PRIMO GADELHA**, Emyle P. de B. **DALTRO**, "Mapeamento da dança em Fortaleza", *Mapeamento da dança: diagnóstico em oito capitais de cinco regiões do Brasil*. Lúcia Matos, Gisele Nussbaumer (Coord.). Salvador, UFBA, 2016, pp.441-654

Marila Annibelli **VELLOZO**, *Dança e política: participação das organizações civis na construção de políticas públicas*. Tese de doutorado em Artes Cênicas, UFB, 2011

Loïc **WACQUANT**, "Mapear o campo artístico", *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º48, Lisboa, 2005, pp. 115-121

Loïc **WACQUANT**, *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*. Agone, 2001

Max **WEBER**, *Economie et Société*, Paris, Plon, 1971.