



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v16i2p84-96

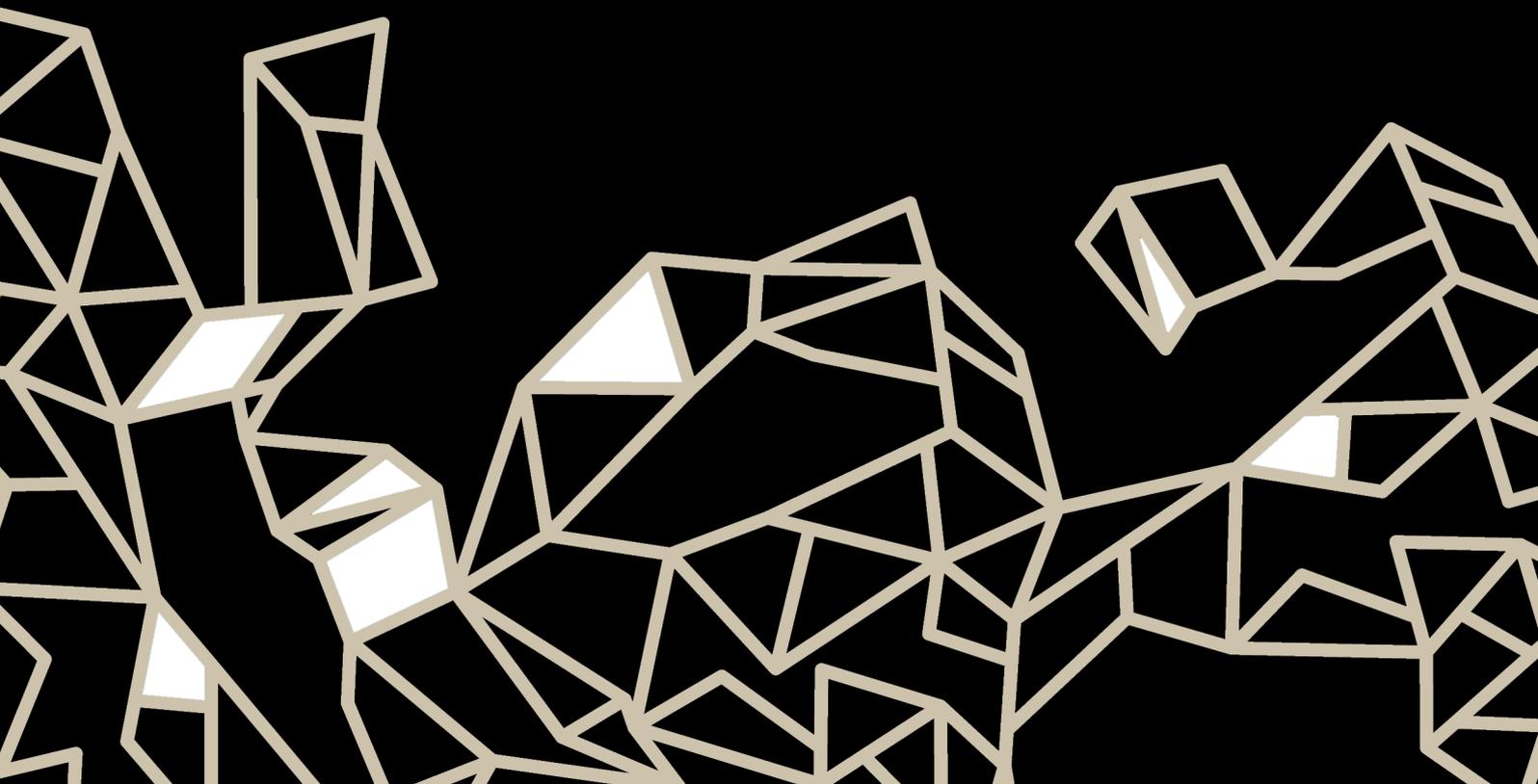
Em Pauta

Além da opinião: três possíveis definições da crítica de dança

Beyond opinion: three possible definitions for dance criticism

Henrique Rochelle

Henrique Rochelle
Doutorando em Artes da Cena pela Universidade
Estadual de Campinas



Resumo

A partir de uma incursão teórica que investiga relatos do fazer crítico e análises de suas características – desde os anos 1960 e até o presente –, um panorama histórico (e crítico) do entendimento da crítica de dança é traçado, articulando e exemplificando três possibilidades de definição dessa atividade a partir de sua forma, sua estrutura e suas funções, que a colocam num espaço além do domínio da simples pessoalidade de uma opinião e evidenciam sua importância enquanto atividade de mediação entre públicos e obras de arte.

Palavras-chave: Crítica de dança, Recepção, Mediação, Opinião.

Abstract

Investigating reports of the activity of dance critics, as well as analyses of the characteristics of dance criticism – from the 1960s onwards –, from a theoretical stand a historical (and critical) overview of the understanding of dance criticism is proposed, exemplifying three possible definitions of this activity, considering its form, its structure, and its functions, that take it to a place beyond the realm of plain personal opinion, and evidence its importance as an activity of mediation between audiences and works of art.

Keywords: Dance criticism, Reception, Mediation, Opinion.

Panorama crítico da crítica

Ainda que discussão da arte a partir de princípios teóricos e do estabelecimento de juízos acerca de obras e artistas encontre raízes desde os tratados de poética e estética da Antiguidade Clássica, a figura do crítico moderno se associa mais diretamente ao surgimento e ascensão de uma classe burguesa no século XVIII, que determina um novo acesso às obras de arte para uma público que, então, não dispunha dos instrumentos reflexivos e da bagagem analítica em que se apoiavam as discussões acerca das obras. Nesse momento, o crítico desponta como um indivíduo responsável por uma atividade de mediação entre esses novos públicos e os bens culturais a que eles passam a ter acesso. Não se trata de uma atividade explicativa, ainda que a crítica possua em si um caráter pedagógico (VAN CAMP, 1980), mas do



estabelecimento de pontes de mediação que permitam aos diversos públicos chegar às obras de arte com o conforto de um amparo para a compreensão, deixando-as, posteriormente, com a sensação de realização intelectual/estética/pessoal do entendimento que os conjuga enquanto parte daquela cultura.

Na dança, a atividade crítica desponta num momento posterior, associado ao romantismo, e portanto enraizado nas propostas de subjetivação da experiência individual, tanto com o mundo quanto com a arte (CUNHA, 2003). Nesse momento, vemos o trabalho crítico associado ao trabalho criativo/artístico, e sua frequente apresentação em formas poéticas (EAGLETON, 1984), que valorizam o indivíduo que escreve a crítica não apenas enquanto um teórico, mas enquanto um criador estético. No caso da literatura, esse momento deflagra um acompanhamento da atividade crítica e dos novos estilos e escolas de produção literária, com uma passagem da sistematização e das regras de um classicismo acadêmico para o investimento na personalidade artística do crítico. Na sociedade daquele momento, intensamente ocupada de e por sua produção artística, surgem formas de reflexão diversas acerca daquilo que é lido, visto e assistido nos espaços de convívio social, e a crítica, exercício de quase civilidade, exemplo de um impulso civilizatório, se mostra um prolongamento da discussão das situações de apresentação de arte.

O desejo por essa discussão é intenso, e se demonstra na presença crescente, nos periódicos, de ensaios e críticas, em abordagens múltiplas, mas que mantêm entre si um caráter comum: o intuito de fazer a experiência estética dos indivíduos ser prolongada e expandida para além dos teatros, das salas de apresentação, dos momentos de leitura de obras, das visitas a museus e exposições, e assim por diante. A crítica se demarca então como uma atividade não apenas de mediação, mas também programaticamente estética, iniciando uma reflexão comparativa para o público que presenciou os eventos retratados por ela e oferecendo uma forma de aproximação dos eventos para o público que neles não esteve.

Conforme as artes da cena se estabelecem enquanto evento privilegiado do gosto popular no século XIX, a produção crítica sobre elas continua notável, o que vai ser questionado a partir das vanguardas modernistas e de suas produções artísticas, que fogem a conceitos tradicionalmente compreendidos, e a modelos preestabelecidos da relação entre o público e as

obras. Nas novas situações estéticas, em que a experiência individual de recepção passa a ser supervalorizada, e novas situações de ruptura com as tradições se instauram, a crítica diminui a sua referência enquanto discurso diretamente ligado à obra, e passa para um domínio de linguagem segunda, ou metalinguagem – no sentido em que é uma estrutura autônoma, mas não completamente segmentada: ainda que a crítica ganhe uma posição mais independente, ela continua sendo crítica de alguma coisa, e essa alguma coisa é a arte, linguagem primeira, ou linguagem-objeto (BARTHES, 1970).

Desse momento em diante, e sob o efeito intenso do desenvolvimento da imprensa – e, mais atualmente, das mídias digitais, cada vez mais diminuindo a distância entre a informação e o público –, a crítica vai perdendo o seu espaço de diálogo, sendo limitada em sua importância, legitimidade e impacto (PAVIS, 2011) e assumindo uma posição que não trata tanto do prolongamento da experiência estética do contato com a arte, mas se dirige mais à divulgação das ocasiões em que a experiência estética pode ocorrer. É um momento em que editores passam a preferir informar o público sobre o que é imperdível, e não mais tratar daquilo que eles perderam (SIEGEL, 1996): a crítica, antes diretamente associada a uma noção de interpretação posterior (*reviewing*) das obras, passa a se articular como um anúncio anterior às obras (*previewing*), e o crítico passa a ser usado para atrair público em vez de discutir as obras realizadas. Essa posição mercadológica, de marketing e propaganda é exigida pelos espectadores (SORELL, 1965) e faz parte de um todo que trabalha para sustentar a produção e o consumo de obras de arte. No entanto, quando trata de uma forma que tem tão pouca divulgação e tão poucas situações de apresentação, como a dança, esse tipo de estrutura, amarrado à diminuição do espaço para se falar de dança na mídia, acaba determinando um empobrecimento das possibilidades de realização da crítica, e uma decorrente perversão do trabalho crítico e de seu potencial estético e enquanto mediador.

Escapando da lógica informativa dos jornais, e a partir dos momentos de especialização acadêmica do pensamento acerca da produção artística, a crítica como exercício de mediação se acolhe em publicações especializadas, como as revistas periódicas. Nota-se também, crescentemente, uma atividade de publicação virtual, em que autores que não teriam espaço nos veículos gerais de circulação impressa podem publicar seus textos. Essa nova atividade,



sua proliferação e o aumento do interesse por ela revelam que, ainda que aparentemente a crítica tenha encerrado um ciclo, outro ciclo dá seus primeiros passos, com a produção de textos que se agarram a um entendimento da crítica que não é necessariamente sequencial: ele não representa obrigatoriamente uma continuidade, mas identifica um desejo reavivado por esse tipo de reflexão.

A crítica não é uma. Sua reflexão teórica é variada e abrangente, apoiada em sistemas diversos e distintos de atribuição de sentido e de organização metodológica, resultando na produção de textos que também se mostram de ordens várias. Nessa multiplicidade, parece que a crítica não se define, ou que suas definições não se concretizam, e muitas vezes é difícil determinar o que faz de um texto um texto de crítica, o que faz de um profissional um crítico, a quem a crítica se dirige, e para que a crítica serve. São essas as questões que aqui se discutem, a partir de três abordagens diferentes de possíveis definições da crítica de dança. Essas abordagens são construídas em referência ao pensamento de críticos e teóricos que trataram da crítica (sobretudo da crítica especializada voltada para a dança) para sugerir três diferentes entendimentos seus. Definida a partir de sua forma, de sua estrutura ou de sua função, é possível perceber linhas de força que se estabelecem na história e ao longo da produção de textos de crítica, e que determinam, cada uma à sua maneira, como a crítica se relaciona com o seu leitor e como ela realiza a mediação entre esse leitor e as obras que são por ela discutidas.

A crítica definida como gênero textual

Enquanto gênero paraliterário, a crítica moderna se aproxima da ensaística, dadas certas características de racionalidade do modernismo que primavam pela expressão de opiniões, de juízos acerca dos temas que apontavam (CUNHA, 2003). Esse entendimento da crítica se encaminha diretamente à sua justificativa a partir de seu meio de publicação e divulgação, estando estreitamente ligado à popularização do jornal como o espaço da crítica, seu veículo mais notável: “esse tipo de escritura depende, mais do que qualquer outra, das condições de seu exercício e do meio de comunicação utilizado” (PAVIS, 2011, p. 81).

Necessário se torna, então, verificar quais são as características de um texto de crítica: em suma, qual o tipo de realização que determina que um dado texto seja uma crítica e não uma narrativa, uma poesia, ou qualquer outra forma textual. Essa associação primeira ao formato textual aparece frequentemente como dada, a partir do uso que se habituou empregar. Tratando da análise da dança, um procedimento que se associa em muitos níveis àquilo que se reconhece enquanto crítica, Janet Adshead-Lansdale (1993) observa o texto escrito como suporte imediato a que se impõe a atividade analítica.

Diversos outros autores têm como dado que a crítica se realiza em texto. Múltiplas referências são feitas à relação que estabelece o crítico através do texto com seu leitor (BARTHES, 1970; EAGLETON, 1984; HELIODORA; DEL RIOS; MAGALDI, 2012; MOSTAÇO, 2015; SIEGEL, 1996; SORELL, 1965), o que não é algo problemático, unicamente revelando que as características da crítica enquanto uma forma de se tratar da arte se encontram, pelo menos no estado atual desta produção, mais profundamente amarradas ao texto escrito. Trabalhando com diversos exemplos dessa forma de produção, a partir de um estudo empregado sobre sua própria ação enquanto crítica de dança, e comparativamente a outros críticos, Sally Banes (1994) pontua as quatro operações que um crítico pode exercer em sua produção textual: descrever, interpretar, contextualizar e avaliar.

Banes também especifica as múltiplas possibilidades de emprego de cada uma dessas operações, que podem aparecer mais ou menos proeminentemente em cada texto ou em cada autor de crítica. Com essas quatro operações, a autora consegue circunscrever a atividade crítica que discute, dentro do que observa como seu papel de “completar o trabalho no entendimento do leitor”, desdobrando a obra “em um tempo e espaço estendidos para depois de sua realização” (BANES, 1994, p. 25), assim estabelecendo um entendimento daquilo que se espera da realização crítica e de seu papel formativo e relevante (em certo momento) para a vida cultural da sociedade em que se insere.

Como já apontado, a relevância da crítica não é algo contínuo, nem algo garantido, bem como o interesse por ela. Mas nesse tópico se favorece a possibilidade de definição da crítica a partir dessa característica formal de seu meio de divulgação, pois a sua relevância pode ser tida como um reflexo direto do público de seu veículo – no caso, sobretudo, os jornais. Antes da era

digital, e com o jornal como principal fonte de divulgação da informação, a crítica assume um papel de arquivo fundamental para a historiografia da cultura, com esses registros escritos que permitem que as obras de dança sejam levadas adiante, mesmo quando já não são mais dançadas.

Essa dinâmica arquivística da produção crítica coloca o crítico numa posição de historiador- filósofo da dança (FERDUN, 1967), responsável por determinar os elementos das obras que serão preservados para a posteridade (HASKELL, 1960). Aqui parece despontar um entendimento da crítica não necessariamente restrito à sua forma e o seu meio de apresentação, mas diretamente ligado à figura do próprio crítico, indivíduo que se torna o responsável por exercer a função que a forma da crítica demanda.

A crítica definida a partir da figura do crítico

A definição da crítica a partir de uma individualidade, do sujeito que a produz, está diretamente amarrada à ideia, já apontada, da característica mercadológica do uso da crítica para a atração e encaminhamento do público às produções artísticas. Ela se relaciona com o aumento da produção de obras, e portanto da oferta cultural disponível a um público, que usa da opinião crítica não como um prolongamento da atividade estética da apresentação da obra, mas como uma prévia de seu valor. O público, que já possui uma informação prévia daquilo que vai assistir, tem, através desse tipo de crítica, um alimento para o seu horizonte de expectativa (MOSTAÇO, 2015), aumentando a confiança de que está indo assistir a algo que lhe agradará.

É o grau máximo da realização da operação de avaliação pelo crítico (BANES, 1994), que transforma a crítica em um guia do que merece mais ou menos ser assistido, reafirmando sistemas de validação e o poder da chancela da aprovação da produção artística, que é colocada na mão daquela figura quase mística, detentora de um notável conhecimento estético, cultural e social, que leva a produção crítica ao aspecto de ser um domínio de uma aparente autoridade onisciente e detentora da verdade (MORRIS, 2006). Esse aspecto prescritivo (JOWITT, 2000) ou normativo (FARNDALÉ, 1990) da crítica pode causar uma possível perversão de sua situação, estabelecendo uma relação em que o crítico não escreve acerca das obras

para um diálogo com o público, mas com o propósito de alertar o público acerca das obras, assim rompendo a sua atividade de mediação.

Apontar esse resultado enquanto perversão é uma forma de observar que ele remove os elementos fundadores da atividade crítica enquanto forma de mediação. Se a mediação é a atividade que liga um elemento a outro, neste caso o público ao espetáculo de dança, essa forma de crítica arrisca eliminar sua função de vetor, não mais estabelecendo o contato do público com a arte, mas evitando-o, dizendo ao público, no limite, que uma obra não merece ser vista. Aqui, não se trata de defender que a crítica não avalie as obras nem de advogar uma neutralidade do crítico. Diante de um produto artístico, julgar e avaliar são tendências espontâneas comuns e irreprensíveis do comportamento humano (BERNARD, 2011). A crítica se constrói como um exercício individual que participa do discurso artístico construído (ABREU, 2012), e, como tal, ela depende de uma personalidade – de uma subjetividade – cuja tentativa de negação significaria pedir ao crítico a impossível renúncia de sua humanidade (SORELL, 1965). Mais que isso, o crítico tem suas inclinações, suas preferências, e mesmo seus preconceitos, e pedir-lhe para abandonar tais posicionamentos estéticos seria ceder à crítica enquanto mera máquina publicitária (ACOCELLA, 1992). O que se espera, no entanto, mesmo quando sejam mantidas as demandadas características de juízo e de valoração da obra, é que o crítico estabeleça critérios para além de seu gosto pessoal no exercício da avaliação de obras.

O problema com essa expectativa de parâmetros vem quando o crítico, como se dá frequentemente, é formado ao acaso, pois não há, sobretudo na crítica de dança (FARNDAL, 1990), grandes conjuntos de procedimentos ancorados na apreciação da própria dança para a produção de textos reflexivos sobre essa arte. Já nos anos 1970, quando os Estados Unidos passavam por expressivo momento da produção de crítica de dança, sobretudo em confronto com as obras de dança pós-moderna, que abalavam os circuitos artísticos anteriormente estabelecidos, a pesquisadora Selma Jeanne Cohen discutia a possibilidade da formação universitária de críticos de dança.

Tratando de um evento que debatia esse assunto, Cohen (1970) lista os tópicos pontuados em tal ocasião: quanto o crítico deveria saber de história, estilos, técnicas, métodos de coreografia; se ele deveria estar presente em ensaios e inquirir o coreógrafo; o quanto ele pode confiar em



sua reação espontânea a uma apresentação; o quanto de seu trabalho é educativo; se orientar coreógrafos é parte de sua função, ou se ele escreve primariamente para o público, através dele oferecendo ao coreógrafo uma atmosfera mais receptiva a seus trabalhos; o modo como o crítico lida com novas formas artísticas, sem parâmetros estabelecidos; de que maneira ele se prepara para a carreira; e como ele consegue um emprego.

Aqui no Brasil, encontramos também discussões acerca da formação dos críticos das artes da cena, mas o que predomina é o caráter de conselho (como em HELIODORA; DEL RIOS; MAGALDI, 2012), defendendo um comprometimento e envolvimento afetivo com a arte, aos quais se juntam, quase que secundariamente, uma formação e embasamento teóricos. Essas múltiplas e incertas abordagens da formação de um crítico servem como forte indício de que a crítica não se define completamente a partir da figura e do indivíduo que faz a crítica. Mais que isso, ela escapa não apenas a quem faz, mas também a seus veículos: mesmo que convencionalmente estejamos acostumados a encontrar a crítica nos jornais, ela é reiterada enquanto função de reação à arte (BERNARD, 2011; TAPLIN, 1979), diretamente ligada à atitude estética da recepção e da apreciação de obras de arte. É essa observação que encaminha a definição da crítica para aquilo que parece mais sensato – a sua definição a partir de suas capacidades e objetivos.

A crítica definida a partir de suas funções

Foram observadas até o momento diversas possibilidades acerca da crítica, agrupadas em duas classes maiores, que colocam em destaque seus aspectos formais e estruturais e os modos como essas possíveis definições articulam as relações de subjetividade da recepção da arte. Independentemente do privilégio que se dê a um ou outro ponto de vista, uma característica parece despontar através das várias tentativas de definição da crítica: seu propósito enquanto atividade de mediação.

Nesse ponto, a crítica das artes performativas se associa diretamente a seus objetos de discussão, porque tanto essas formas artísticas quanto a crítica preveem constantemente a sua realização pública. Presa dentro da mente do artista ou guardada em salas de ensaio, a obra de dança é potência,

latente, e permanentemente prestes a ser descoberta, mas ainda não é uma obra, não é uma realização de comunicação artística. Igualmente, enquanto guardada na mente do crítico, a sua reflexão também não se constitui crítica de fato, resistindo enquanto opinião, que só passa a ter a possibilidade de se realizar enquanto crítica quando publicizada, quando colocada diante de um público e cumprindo a sua atividade mediadora.

Essa atividade não trata necessariamente de explicar a obra; seu ponto de maior valor é trabalhar com o horizonte perceptivo do público. Sustentando a apreciação específica de um indivíduo existe o fenômeno da recepção, em sua característica coletiva (MOSTAÇO, 2015), da qual partilhamos enquanto sujeitos pertencentes a uma cultura comum. Assim, o que a crítica apresenta não é de fato um diálogo com o que se poderia apontar como uma verdade da obra – e aí se encontra a dificuldade das críticas unicamente avaliativas, que arriscam colocar o individual como algo maior que o coletivo.

A percepção individual, muitas vezes ligada ao julgamento do bom ou do belo, se liga à ficção que cria o artista, e demonstra os limites de sua arbitrariedade (SØRENSEN, 2009): essa ficção é apenas tão funcional quanto a sua realização permitir sua apreciação. Dessa forma, e sobretudo quando lidamos com códigos e sistemas comunicativos que ainda não sejam conhecidos do público (seja por uma experiência limitada de determinados públicos, pelo caráter inovador de certas obras, ou por uma dificuldade que se possa supor inerente à linguagem que se encontra ali encenada), o crítico funciona como uma forma de intérprete (SORELL, 1965), mas não exatamente como um tradutor: seu trabalho não se apoia na premissa de que o fenômeno cênico seja passível de tradução, de equivalência em linguagem verbal; pelo contrário, a função é mais filológica, e o crítico se aproxima de um investigador daquela linguagem (no caso, por exemplo, a dança), que a apresenta a partir do conjunto de códigos de outra linguagem (no caso, as palavras de um idioma), essa já conhecida de seu leitor.

Sem a associação entre os códigos – posto que não são sistemas equivalentes –, o crítico se insere no processo criativo da arte ao passo em que reconhece que existe algo a ser interpretado, mesmo que o sistema de interpretação a ser usado não esteja previamente explicitado. Dessa forma, assim como o artista dá origem a convenções de criação, o crítico



postula convenções de interpretação. Seu texto não trata de apresentar sentidos e significados, mas chaves de significação para uma proposta de leitura (ABREU, 2012): uma proposta sua, mas que é associável ao fenômeno coletivo da recepção.

É nessa possibilidade coletiva que a subjetividade do indivíduo que escreve a crítica e a subjetividade do indivíduo que a lê se associam. As propostas de leitura, mesmo que diversas, partilham de pelo menos dois elementos comuns: o fenômeno da recepção tido como coletivo e, ainda mais fundamentalmente, um mesmo objeto, o que estabelece limites interpretativos para qualquer leitura, pois a obra apresentada não é qualquer obra, é aquela obra específica, de cuja realidade e materialidade não se pode escapar.

Alteridade, crítica, público e mediação

A comunicação da dança já se dá através de uma atividade de mediação (NAVAS, 2013): aquela organizada pelos corpos dos artistas da dança. São esses corpos em cena que fazem a ponte entre as propostas da obra e os entendimentos que a dança possa criar. Esses entendimentos, e, portanto, o funcionamento dessas pontes, seu alicerce e sustentação, são o material de trabalho dos críticos. O crítico se volta tanto para a dança quanto para o público (FERDUN, 1967) numa tarefa dupla que parte de um lugar de individualidade relativa (posto que pertencente a um todo cultural, e referente a um conteúdo concreto específico, mesmo quando criada a partir da personalidade do autor) para discutir as potências de uma obra e as realizações dessas potências.

Se frequentemente o caráter de juízo da crítica é desmerecido (HELIODORA; DEL RIOS; MAGALDI, 2012), é importante observar que esse preconceito só é de fato válido em exercícios dessa atividade que se apoiam numa exacerbação da personalidade do indivíduo que faz crítica e da aplicação de seu próprio gosto como caráter determinante do entendimento dessa atividade. Aqui, a subjetividade não trata de fato da personalidade, mas da alteridade, enquanto compreensão da separação entre o fenômeno percebido e sua maneira de percepção, que são “distintos, estranhos à corporeidade de um indivíduo” (BERNARD, 2011, p. 36), e, por isso, frequentemente, no momento

de sua discussão mais abrangente, demandam não apenas a generosidade e a disponibilidade dos sujeitos intérpretes, mas também um balizamento.

Esse balizamento, enquanto mediação realizada pelo crítico, permite a expansão da experiência estética do público para além do momento em que este se encontra na sala de espetáculo, ou na situação de apresentação. O crítico, também público, mas um público especializado, que teve o privilégio de acompanhar paulatinamente a realização da forma de arte que discute, consegue estabelecer pontes não apenas entre a obra e seu entendimento, mas entre a obra e seus muitos contextos (históricos, artísticos, estéticos, de carreira, de estilo, e assim por diante), dessa forma atuando como um agente historiográfico (EAGLETON, 1984), função fundamental que faz parte do entendimento da obra e de seu valor diante do contexto em que ela se insere.

A insistente característica de exterioridade do teatro – enquanto arte presencial, feita para o outro e na presença do outro –, é ponto fundamental dessa dialética subjetiva que interliga leitor e crítico (MOSTAÇO, 2015). Ainda mais que isso, essa é a característica que liga públicos e obras através do exercício crítico, quando esse é entendido não a partir de seu meio de produção, ou de uma figura autoritária e ultrapassada (ainda que muito presente) do crítico, mas enquanto o exercício da mediação realizado por um especialista. Nesse entendimento, a crítica informa e desenvolve plateias, valoriza a arte e participa de seu processo estético, enquanto criação individual dirigida ao espaço público.

Referências bibliográficas

- ABREU, E. G. Crítica ou críticos: um dilema do teatro. **Sala Preta**, v. 12, n. 2, p. 114-121, nov 2012.
- ACOCELLA, J. How critics work. **Dance Ink**, v. 3, n. 2. p. 8-10, 1992.
- ADSHEAD-LANSDALE, J. Dance and critical debate: towards a community of dance intellectuals. **Dance Theatre Journal**, v. 11, n. 1. p. 22-33, 1993.
- BANES, S. **Writing dancing in the age of postmodernism**. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.
- BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BERNARD, M. *Généalogie du jugement artistique*. Paris: Baumesne, 2011.
- COHEN, S. J. The critic prepares. **Dance Magazine**, p. 24, Feb. 1970.
- CUNHA, N. **Dicionário SESC: a linguagem da cultura**. São Paulo: Perspectiva; SESC São Paulo, 2003.



- EAGLETON, T. **The function of criticism**: from the spectator to post-structuralism. London; New York: Verso, 1984.
- FARNDAL, N. Against dance criticism. **Dance Theatre Journal**, v. 8, n. 3, p. 16-18, 1990.
- FERDUN, E. M. Of criticism and dance. **Dance Magazine**, p. 51, Feb. 1967.
- HASKELL, A. On criticism. **Dancing Times**, v. 50, n. 596, p. 410-419, 1960.
- HELIODORA, B.; DEL RIOS, J.; MAGALDI, S. **A função da crítica**. São Paulo: Gios-tri, 2012.
- JOWITT, D. The critical burden of history. **Dance Research Journal**, v. 32, n. 1, p. 131-137, 2000.
- MORRIS, G. The institutes for dance criticism and the emergence of an alternative critical writing. **Dance Research Journal**, v. 38, n. 1/2, p. 89-93, 2006.
- MOSTAÇO, E. **Soma e sub-tração**: territorialidades e recepção teatral. São Paulo: Edusp, 2015.
- NAVAS, C. Permanente e efêmero: questões e um exemplo da recepção em dança. In: VIEIRA, A. P. (Org.). **Fruição em Dança**. Visconde do Rio Branco: Suprema, 2013. (no prelo). Disponível em <<http://cassianavas.com.br/wpcontent/uploads/pdf/permanente.pdf>>. Acesso em: 31 maio 2013.
- PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SIEGEL, M. B. Virtual criticism and the dance of death. **TDR**, v. 40, n. 2, p. 60-70, 1996.
- SORELL, W. To be a critic. **Dance Scope**, v. 1, n. 1, p. 1-9, 1965.
- SØRENSEN, B. Comments concerning the artist in a Peircean perspective. **Semiotica**, n. 174, p. 367-376, 2009.
- TAPLIN, D. T. **New directions in dance**. Oxford: Pergamon, 1979.
- VAN CAMP, J. Anti-geneticism and critical practice in dance. **Dance Research Journal**, v. 13, n. 1, p. 29-35, 1980.

Recebido em 06/09/2016

Aprovado em 28/10/2016

Publicado em 21/12/2016