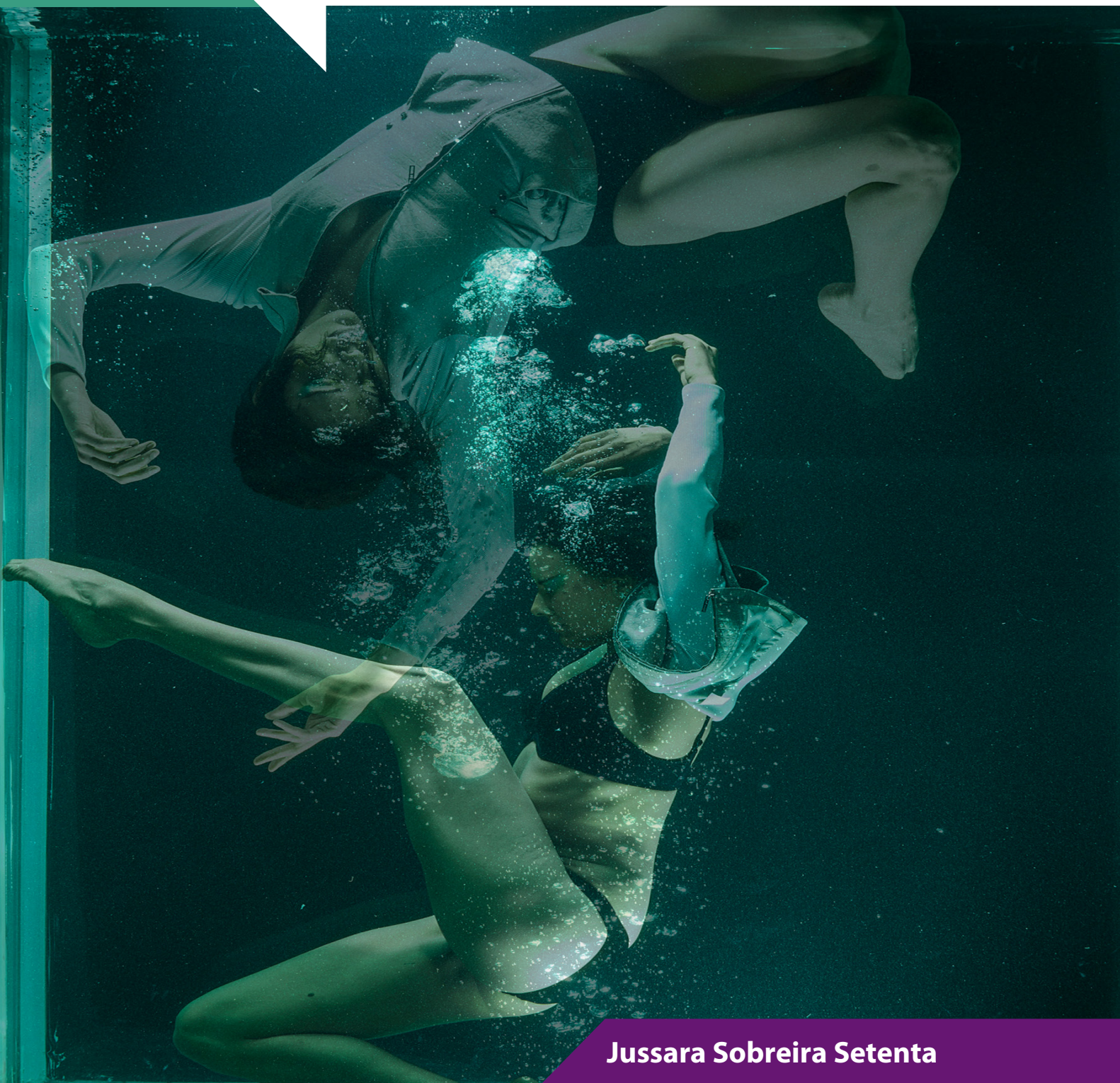




Licenciatura em Dança
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Jussara Sobreira Setenta

DANA98

Estéticas e Poéticas da Arte e da Dança

ESTÉTICAS E POÉTICAS DA ARTE E DA DANÇA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA

Jussara Sobreira Setenta

ESTÉTICAS E POÉTICAS DA ARTE E DA DANÇA

Salvador
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira

Pró-Reitoria de Ensino de Graduação

Pró-Reitor: Penildon Silva Filho

Escola de Dança

Diretora: Dulce Lamego Silva e Aquino

Superintendência de Educação a

Distância -SEAD

Superintendente: Márcia Tereza Rebouças Rangel

Coordenação de Tecnologias Educacionais

CTE-SEAD

Haenz Gutierrez Quintana

Coordenação de Design Educacional

CDE-SEAD

Lanara Souza

Coordenadora Adjunta UAB

Andréa Leitão

UAB -UFBA**Licenciatura em Dança**

Coordenador:

Prof. Antrifo R. Sanches Neto

Produção de Material Didático

Coordenação de Tecnologias Educacionais

CTE-SEAD

Núcleo de Estudos de Linguagens &

Tecnologias - NELT/UFBA

Coordenação

Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto gráfico

Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto da Capa: Prof. Alessandro Faria

Arte da Capa: Prof. Alessandro Faria

Foto de capa: Designed by Freestockcenter / Freepik

Equipe de Revisão:

Profa. Eivalda Araujo

Prof. Julio Neves Pereira

Márcio Matos

Equipe de Design

Supervisão: Prof. Alessandro Faria

Editoração / Ilustração

Sofia Guimarães

Camila Leite

Design de Interfaces

Raissa Bomtempo

Equipe Audiovisual

Direção:

Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Assistente de Produção:

Letícia Moreira de Oliveira

Câmera / Iluminação

Maria Christina Souza

Edição:

Jeferson Alan Ferreira

Michaela Pacquola Janson

Animação e videografismos:

Marcela Cristina Miranda de Almeida

Trilha Sonora:

Pedro Queiroz Barreto



Esta obra está sob licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0: esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFBA

S495 Setenta, Jussara Sobreira.
 Estéticas e poéticas da arte e da dança / Jussara Sobreira Setenta. - Salvador: UFBA, Escola de Dança; Superintendência de Educação a Distância, 2018.
 55 p. : il.

Esta obra é um Componente Curricular do Curso de Licenciatura em Dança na modalidade EaD da UFBA/SEAD/UAB.

ISBN: 978-85-8292-173-9

1. Dança - Estudo e ensino. 2. Dança na arte. 3. Dança – Filosofia. 3. Dança – Estética. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. II. Universidade Federal da Bahia. Superintendência de Educação a Distância. III. Título.

CDU: 793.3

SUMÁRIO

MINI CURRÍCULO DA PROFESSORA	7
MENSAGEM DE BOAS VINDAS	7
UNIDADE TEMÁTICA I	13
1.1 DOBRA em apresentação: estética, recepção, poética	13
1.2 DOBRA em movimentos: recepção, mediação	19
1.3 DOBRA em outros movimentos: poética, obras artísticas, práticas compositivas	22
UNIDADE TEMÁTICA 2	31
2.1 REDOBRA em apresentação: espectador, artistas, obras	31
2.2 REDOBRA em movimento: emancipação e práticas artísticas pedagógicas	37
2.3 REDOBRA em outros movimentos: situações, condições, posições	40
GLOSSÁRIO	46
REFERÊNCIAS	52



Ilustração: Camila Leite

Minicurrículo de Jussara Sobreira Setenta

Professora aposentada da Escola de Dança da UFBA, onde atua na Pós-Graduação. Possui doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006), mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2002), especialização em Coreografia pela Universidade Federal da Bahia (1996), graduação em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia (1992). Pesquisadora junto ao Grupo de Pesquisa Laboratório Co-Adaptativo (LabZat) que investiga possibilidades de articulação entre pesquisa acadêmica e produção artística. Autora do livro “O Fazer-Dizer do Corpo: dança e performatividade” (EDUFBA, 2008).

Mensagem de boas vindas!

Pessoas Queridas,

Aqui estou em mais uma oportunidade de estudar junto com vocês assuntos que relacionam arte e filosofia. Vale sempre lembrar que não sou filósofa e que a abordagem filosófica está sempre viabilizada a partir de aspectos que sejam aproximados de questões artísticas e dos fazeres da dança.

Teremos, ainda, a oportunidade de retomarmos alguns aspectos de estudos feitos no semestre passado quando tratamos das referências múltiplas em dança. Não apenas desses, mas de alguns assuntos tratados no semestre passado, tais como: questões referentes a aulas para crianças, questões de etnias africanas e indígenas e questões de acessibilidade. Isso porque trataremos de aspectos estéticos que abordam ideias de recepção e condições de espectadores e artistas da dança. A ideia filosófica de poética se expressará nas discussões sobre como essa condição conversa com a Arte e com dança, e o mesmo acontecerá com a ideia de recepção.

De antemão, é possível que se perguntem o que tem a ver estudar recepção e condições de espectador–obra–artista quando estamos cuidando de formar professores de dança. Vocês devem lembrar que, nas nossas conversas e estudos no semestre passado, chamamos a atenção para a condição artística de nossa prática pedagógica e, assim sendo, é vital a discussão sobre a relação que se estabelece entre artistas-obras-espectadores.

Trabalharemos em sentido espiralado, fazendo com que os assuntos se dobrem e redobrem numa continuidade de entendimentos. Importará que as discussões sobre recepção e espectador de obras de artes sejam trazidas e estudadas com vistas a colaborarem para a organização de nossos fazeres artísticos pedagógicos.

O entendimento aqui trazido é o de que existe, na arte e na dança, uma intrínseca relação entre recepção, poética e espectador e os termos-ideias-noções-concepções pertinentes a eles também encontram-se relacionados. Daí tratá-los de maneira demasiadamente separada seria propor espaços de descontinuidade. Portanto, vamos nos movimentar em espirais.

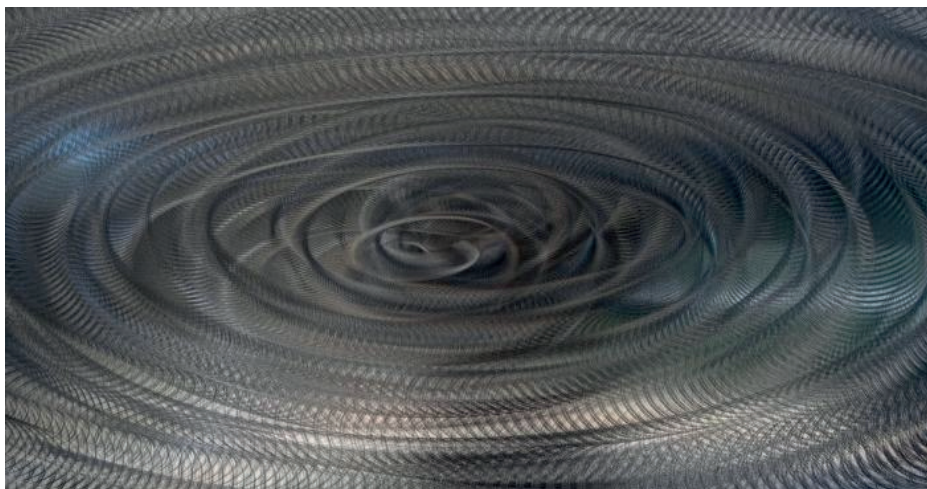


Fita de Moebius

Disponível em: <<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/legalcode>>



Disponível em: <<https://pixabay.com/pt/fumo-incenso-espirais-redemoinhos-802587/>>



Disponível em: <<https://pixabay.com/pt/espirais-arte-metal-redemoinhos-2333469/>>

Organizaremos nosso semestre em duas unidades. Apesar disso, e como anunciado anteriormente, os assuntos se apresentarão em ambas unidades. As ênfases a cada abordagem indicarão onde cada assunto se dobra e se redobra ao longo da nossa caminhada em espiral.

Na unidade 1, conversaremos sobre modos de ver arte e dança, e como lidamos com situações e condições filosóficas artísticas que apontam para posições estéticas, políticas e culturais referentes à ideia de recepção e poética.

Na unidade 2, conversaremos sobre como essas situações e condições afetam nosso entendimento de espectador. Quem é esse espectador? Ele pode ser tratado enquanto espectador? Há alguma diferença entre ambos ou são considerados equivalentes? Espectador tem relação com modos de recepcionar arte e dança? Nossa conversa trará inúmeras perguntas e as repostas podem estar localizadas ou apenas iniciadas em sua construção.

Temos, então, muito a conversar e muito a construir nesse semestre que se inicia. Estaremos juntos nessa aventura. Que ela comece!!!!!!

Estéticas e Poéticas da Arte e da Dança:

Aspectos filosóficos da formatividade e recepção da obra de arte. A poética da dança contemporânea. A condição do espectador e do artista da dança contemporânea.



Ilustração: Camila Leite

UNIDADE I

1.1 DOBRA UM: estética, recepção, poética

Como falar de recepção estética nas artes e, mais particularmente, na dança? Apontando a complexidade deste processo. Pensando e repensando posturas, questionamentos e traduções.

Numa dinâmica coevolutiva entre teoria e prática, as formulações estéticas da dança contemporânea desafiam mudanças estruturais no pensamento lógico que dá sustentação conceitual à produção intelectual sobre dança, ao mesmo tempo que são por ele modificadas. Cabe reconhecer num tal processo sua naturalidade irrevogável para assumir nossa corresponsabilidade pela continuidade de sua complexificação (BRITTO, 2008, p.16)

Para que a gente possa pensar em obra de arte, é preciso pensar em apresentar essa obra, bem como em pessoas para que a recepcionem, ou seja, que assistam tal obra. Filosoficamente diríamos que a existência de uma obra artística está condicionada à participação de um público que a receba esteticamente. Canclini (1984, p.39) nos provoca quando diz que “uma obra de arte não chega a sê-lo se não é recebida”. Apesar disso, é dado que a ideia de recepção nas artes e também no campo da dança tem entendimentos conflituosos que indicam a existência de alguém que faz e de um outro que recebe o feito.

Tais conflitos têm a ver com as múltiplas visões sobre o que se denomina obra de arte e, ainda, sobre os processos de recepção estética. Cabe aqui lembrar as variadas concepções acerca do termo estética que tratamos no componente passado. Convém revisitá-las! Nesse momento, parece oportuno trazer à discussão os usos do termo estética em dois sentidos: enquanto adjetivo e enquanto substantivo (CAQUELIN, 2005). E como seria isso?

O uso adjetivo do termo estética reúne comportamentos e atributos próprios à atividade artística, onde atitudes e gestos estéticos podem ser considerados obras de arte. Os atributos são do tipo: harmonia, prazer, desprendimento, entre outros. O emprego desse sentido adjetivado refere-se a “[...]certa ideia do que seja a arte, ou do que deva ser, ensejando uma definição latente que todo mundo supostamente compartilha”. (CAUQUELIN, 2005, p.13).



Ilustração: Levi Barbosa

Sobre esse sentido, torna-se interessante falar sobre o nomeado senso comum que é amplamente adotado não só por pessoas fora da área das Artes, como também por pessoas e participantes da área da dança. O comum é traçar um entendimento consensual do que seja dança e seus modos de apresentação. Esse jeito de lidar impede a observação da existência do diverso e da diferença entre modos de ser e estar no mundo, assim como as articulações dessas condições aos fazeres em dança.

Diferentemente das outras artes, na dança, produto (objeto estético) e autor (corpo) ocupam o mesmo espaço – tempo; embora um seja resultante da ação do outro, quando a dança é dançada pelo corpo, ambos constituem-se numa mesma materialidade – a dança (BRITTO, 2008, p.26).

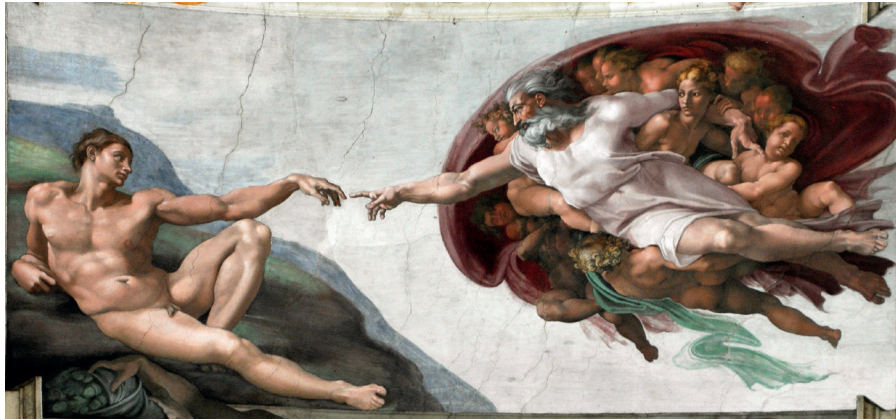
O sentido de estética empregado enquanto substantivo se percebe organizando um espaço teórico que define domínios da arte, que se propõe a analisar e avaliar obras. Nesse espaço, aparecem as distintas e diversas teorias sobre a Arte – estudamos algumas com Baumgarten, Kant, Nietzsche, lembram? Essas informações encontram-se no tópico “referenciais estéticos-filosóficos” estudados no semestre passado. O emprego substantivo traz características de épocas e, em cada uma delas, há uma “[...] maneira particular de ver, de sentir e de pensar a arte” (CAUQUELIN, 2005, p.13). Nessa perspectiva, alcançamos uma condição ampliada de entendimento e nos aproximamos de situações contextuais, que consideramos inseparáveis para tratarmos dos modos de fazer arte-dança.

A amplitude discursiva do termo estética, de recepção estética, de composição artística, de obra de arte e de público nos convida a entender, de maneira contextualizada e acidentada, os assuntos presentes nesse componente, mesmo porque “não há objetos reconhecidos como artísticos universalmente, em todas as épocas e por todos os homens [e mulheres], nem tampouco propriedades fixas para todas as culturas ou classes sociais”. (CANCLINI, 1984, p.77). Se acompanharmos essa maneira de entender, nos aproximamos de perceber os aspectos políticos culturais presentes na sociedade em que estamos inseridos (as).

Enquanto a dança está existindo, passado e futuro são dimensões de tempo ancoradas na historicidade do corpo que a realiza. Sendo, por definição, o nó de trânsito de informações biológicas e culturais, o corpo abriga tempos diversos atuando como mediador dessa simultaneidade (BRITTO, 2008, p.28).

A intrincada relação artista-obra já define uma dobra complexa e repleta de conotações ao longo de sua existência. A arte esteve subjugada a atuações religiosas e cortesãs (séc. XV-XVI), onde a corte impunha aos artífices as feitura de “coisas” que não eram socialmente consideradas criação, por terem suas feitura sido impostas. Com o advento do capitalismo, emerge a burguesia e, junto com essa classe, o consumo. O artista passa a criar obras para serem negociadas por mecenas e consumidas pelo mercado burguês. A ideia de artista se concretiza e, com ela, a obra se constitui e passa a ser fruída privativamente por quem consome (séculos XVII-XVIII).

A observação de como se deu a relação entre artista e obra nesses séculos nos dá pistas para constatar que, de período a período, a arte se livra de um tipo de subjugação e se submete a outro. Os artistas e suas obras ficam à mercê de imposições sócio-políticas.



Michelangelo – A criação do homem

Disponível em: < <https://pixabay.com/pt/cria%C3%A7%C3%A3o-do-homem-dedo-deus-1159966/>>



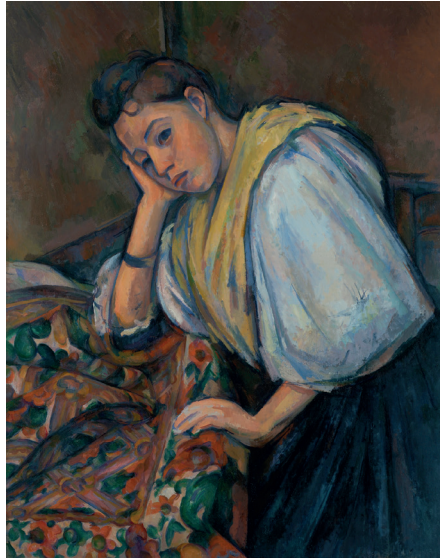
Rembrandt – Lições de anatomia

Disponível em: < <https://pixabay.com/pt/rembrandt-van-rijn-artistas-pintor-67747/>>

A partir do século XIX, a dobra artista-obra adota aspectos de mérito, marcas intangíveis que passam a separar mortais (público) de imortais (artistas). Vem daí a ideia romantizada do sublime, do transcendental, e ao público restaria recepcionar a obra de modo passivo e contemplativo. Entretanto, essas condições foram perdendo força e chegaram ao século XX sendo transformadas e reorganizadas até os dias atuais.

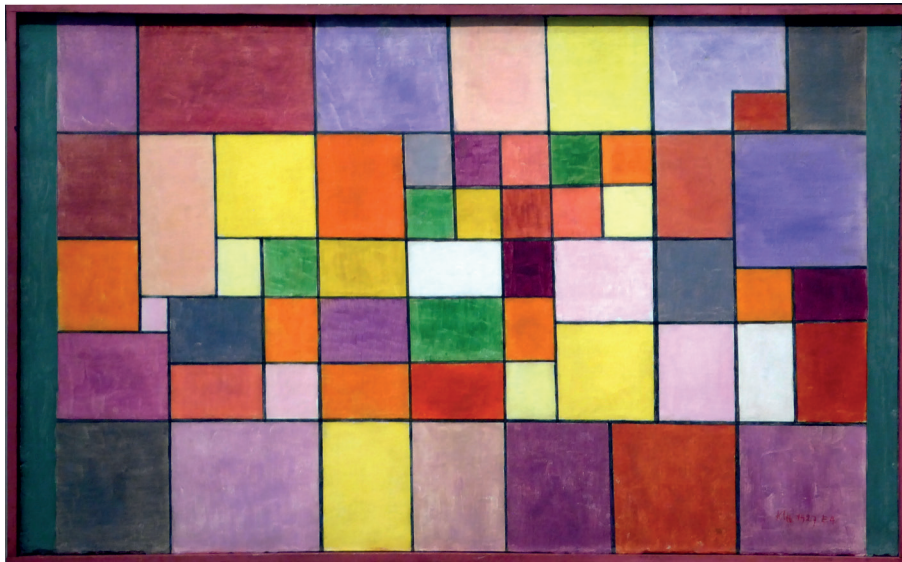
A variação semântica do título de artista, a diversificação do seu sentido e a sua subordinação a uma noção de “arte” historicamente determinada em um contexto cultural preciso estão diretamente vinculadas a uma rede de reciprocidades, bem como à sua inscrição na constituição do pensamento artístico. Cada período histórico tem, assim, produzido diferentes tipos de escrita de artista, reveladores tanto das condições socioculturais do artista quanto das transformações da linguagem, apresentando modos diversos da sua inscrição na história da arte. Esses escritos podem ser remetidos à origem do sentido de

criação pessoal, no século XV, com a passagem do “pintor” ao “artista”, do “artesanato” às “belas artes”. A apreciação de um âmbito público e o processo de intelectualização do artista estabelecem novas relações com as obras e com a noção de sua filiação à personalidade do artista (FERREIRA; CONTRIM, 2006, p.11).



Cézanne – *Mulher numa mesa*

Disponível em: <<https://pixabay.com/pt/mulher-em-uma-mesa-jovem-italiano-1475653/>>



Paul Klee – *Harmonia da flora do norte*

Disponível em: <<https://pixabay.com/pt/paul-klee-harmonia-da-flora-do-norte-1328836/>>

Percebe-se que, ao longo do tempo, a dobra artista-obra passou por momentos que incentivaram as mudanças relacionais que já observamos nos tempos atuais. Apesar disso, ainda coexistem muitas práticas e percepções ancoradas em condições como

aquelas dos séculos XV, XVI, XVII, XVIII, XIX. Vale pensar bastante sobre como localizamos nosso pensamento e nossas atuações na atualidade. Até porque “a ‘obra em si’ não existe realmente; ela se diz ‘obra’ por meio e com a condição de ser posta em determinada forma, de ser posta em ‘em sítio’[...]”. (CAUQUELIN, 2005, p.21)

Nas nossas práticas artísticas pedagógicas convém indagarmos que condições escolhemos para organizar as composições: seja das aulas, seja das apresentações artísticas resultantes dessas aulas. No mesmo sentido, vale pensar como nos situamos quando, aos professores-artistas, é dada a tarefa de expor coreografias que caracterizem “festividades” ou mesmo datas/feitos históricos. Pensar sobre como proceder para trazer e expor à cena o modo como entendemos os aspectos referentes a essas solicitações torna-se imprescindível na regularidade de nossas práticas.

Vocês devem lembrar das discussões quanto à tendência em estereotipar características em detrimento de investigar contextualmente o assunto a ser esteticamente exposto. Por exemplo: o trabalho com questões indígenas, africanas e pessoas com deficiência. Importa prever e inscrever, nas coreografias e nos espetáculos de dança, o viés crítico e contextualizado das situações e condições presentes nos “temas” a serem organizados para a exposição pública.

Aquilo que é exposto artisticamente diz muito sobre como pensamos e entendemos as “coisas” do mundo e devemos lembrar que esse modo de entender será compartilhado com outras pessoas – o público –, que levarão aquelas informações organizadas esteticamente. Portanto, temos extrema responsabilidade quanto àquilo que comunicamos via nossas ações artísticas pedagógicas.

Seguimos então com nossas ações espiralizadas.

1.2 DOBRA em movimentos: recepção, mediação

Trazemos, neste tópico, alguns aspectos teóricos que nos ajudam a pensar sobre o rebatimento conceitual nas dobras artista-obra e obra-público. São eles: o objetivismo, o subjetivismo e o estruturalismo. Esses movimentos não são os únicos que se relacionam com essas dobras, mas foram aqui escolhidos por aproximações estreitas com situações discursivas desenhadas para este componente.

O objetivismo defende a Única verdade: a da obra de arte. Pensamentos, sensações, lembranças e histórias de vida sucumbem ao sentido único e universal da obra de arte. Não importa um público diverso, pessoas distintas, nem contextos diferentes, porque já haveria um sentido único definido anteriormente pela obra. O impacto e efeito da obra seriam descartadas pelo público, uma vez que suas opiniões de nada adiantariam. Aparecem os críticos de arte que ajudam a conduzir como o público deveria se portar e se relacionar com a obra. A vivência e a experiência do público estariam fadadas ao fracasso. Desconsideradas. Reduzidas ao “não entendi nada”, ao não significou nada para mim”, ou ao silêncio.

A questão da verdade única foi trazida no semestre anterior quando falamos das vontades de verdade nas relações de poder. Indicar a existência de apenas uma verdade, sendo que esta é dita por certo grupo de pessoas e categorias, reduz o nível de complexidade inerente às relações entre saberes e fazeres.

Sabemos da convivência com esse tipo de movimento quando o assunto é recepção de dança. Nesta circunstância, parece haver uma verdade única que deve ser acompanhada por todos os assistentes e jamais contestada. Esse modo de se relacionar entre artista-obra-público produz um contexto anestesiado e sem conversa. O que, decerto, não demonstra aspectos colaborativos para pensar e tratar feitura em dança.

E por quê? A unicidade exclui a diferença nos modos de recepcionar obras de dança, bem como na composição das mesmas. Parecem atuações via manual, receituário, preceitos que devem ser rigorosamente seguidos e seus efeitos já anteriormente indicados. Perguntamos: indicados a quem? Somos todos iguais? Somos afetados da mesma maneira?

A dança é, portanto, um produto histórico da ação humana: cada corpo constrói uma dança própria que, no entanto, é relativa ao conjunto de conhecimentos disponibilizados em cada circunstância histórica e aos padrões associativos que o corpo desenvolve para estabelecer as suas correlações com o mundo – outros corpos, outras danças, outros conhecimentos. (BRITTO, 2008, p. 30)



Disponível em:

<<https://pixabay.com/pt/bal%C3%A9-dan%C3%A7arina-masculino-desempenho-835757/>>

<<https://pixabay.com/pt/b-boying-quebrando-breakdancing-413726/>>

<<https://pixabay.com/pt/bal%C3%A9-dan%C3%A7a-dan%C3%A7arina-bailarina-437990/>>

<<https://pixabay.com/pt/tango-dan%C3%A7a-argentina-190026/>>

A contribuição do subjetivismo foi a de repensar a relação entre público e recepção estética. O público passa da condição passiva e contemplativa para a de compositor de sentidos. Cada sujeito no contato com obras de arte seria capaz de construir sentidos e discursos contando ser o mundo aquele “criado” e “moldado” por ele. A relação da obra de arte com o mundo se expõe desconectada e de nada afetaria a recepção do indivíduo. O que acontece, então, quando apenas o indivíduo e sua interpretação é considerada, e só ele é responsável pela composição de sentidos? Um risco à intersubjetividade e à complexidade da relação sujeito-mundo.

Os marcadores sociais e culturais estariam desconsiderados. Da obra única para o homem único. Trocam-se seis por meia dúzia. A pretensa liberdade absoluta do sujeito único fere a condição relacional com pessoas, situações e contextos diversos. Seria muito inconsequente pensar apenas pela perspectiva subjetivista para conversar sobre recepção estética.

Quando acessamos informações de dança, nos colocando numa condição de detentores do saber, onde vale mais o entendimento individual sobre aquilo que foi acessado e, por isso, assim deve ser considerado, perdemos a oportunidade de compartilhar experiências e de fazer valer as diferentes impressões e considerações sobre determinados fazeres artísticos.

Atravessando e compondo a recepção estética, encontra-se o sujeito, mas não devemos esquecer que sua existência não é puramente subjetiva e, por isso, é importante buscar capilaridade entre sujeito e sociedade na observação de como se dá a recepção estética. Não dá para cair na mesma cilada de trocar o nome e não mudar o procedimento. Trocar o sujeito pela sociedade ou a sociedade pelo sujeito na relação receptiva. Nem apenas o aspecto social, nem apenas o individual devem ser considerados cada qual, enquanto motivação única. O único conduzirá sempre ao excludente, à segregação.



Ilustração: Levi Barbosa

O terceiro aspecto teórico – o estruturalismo – trouxe para a relação artista-obra-público o aspecto crítico mais acirrado, questionando a qualidade da incidência do sujeito e da sociedade no encontro com propostas artísticas e movimentando a discussão no sentido de que fosse garantida a existência de ambas as instâncias no processo de recepção estética. Porém essa não é uma tarefa simplória. Muitas indagações se organizam e dentre elas cabe buscar responder, na prática: como compartilhar experiências estéticas sem deixar de lado qualquer característica, seja pessoal, seja social?

Na composição da experiência estética, a diversidade de condições não pode ser desconsiderada. O sujeito não pode ser reduzido à sociedade, nem os aspectos de organização social podem reduzir o sujeito em sua relação com apreciação de obras de arte.

Uma saída talvez seja pensar a relação obra-público enquanto mediação. É preciso pensar na amplitude do espaço compositivo e expositivo de trabalhos artísticos e nas inter-relações da dobra obra-público. O entendimento não pode resumir-se ao autor, à obra ou ao espectador. Seriam reduções ao único. Risco à complexidade. Não dá para desconectarmos arte de contextos (sociais, políticos, culturais, artísticos), mesmo que esses aspectos não sejam indicados nas obras pelos propositores.

Nosso papel como professores mediadores é buscar o entendimento dessa dobra na organização didática de nossas aulas e cursos de dança. O contato com trabalhos artísticos será sempre marcado pelas informações que se tenha dos diferentes contextos já explicitados.

1.3 DOBRA em outros movimentos: poética, obras artísticas, práticas compositivas

No século XX, a relação obra-público expôs a preocupação dos artistas em indagar sobre suas proposições compositivas e extrapolar suas inquietações com o público – via suas obras. Num século repleto de transformações e deslocamentos espaciais e formais, coube aos artistas a ampliação de seus campos de atuação. Esses deslocamentos transbordaram-se para ações artísticas na atualidade.

Apesar de haver exigências prementes quanto à condição do público-espectador e o uso de materiais, cores e texturas diferenciadas, o modernismo manteve a característica temática, os suportes e a premência da técnica como identificadores de suas produções artísticas. Tais indicadores serviam de parâmetros para que o público identificasse a obra que assistira e reconhecesse nela os trabalhos modernistas, quando estes se expusessem.

O pós-modernismo propôs outro tipo de relação com os materiais e procedimentos artísticos e tal modo de fazer rebateu no público, que precisou acessar a obra sem os parâmetros modernos anteriores. De certo modo, esse jeito de fazer abalou a relação obra de arte-público que já estava numa sintonia de entendimento quando se podiam reconhecer marcas e delas se apropriar. O público, então, faz um movimento de distanciar-se das obras, porque já não conseguia mais encontrar os traços familiares que lhe garantiam uma aproximação íntima.

Na continuidade da arte contemporânea, o esgarçamento dos procedimentos já não permitiu que se identificassem estilo, práticas, materiais, formas próprias desse ou daquele movimento. Não que essas inexistissem. Elas apenas não eram únicas nas obras e isso dificultava caracterizá-las como sendo “isso” ou “aquilo”. A obra poderia assumir a aparência de qualquer coisa.

A exploração da dança em seus limites, experiências variadas que surgem em diferentes pontos de sua história, deixa-se compreender em parte como uma inquietude sempre renovada pelos lugares e as participações das partes do corpo, dos gestos, dos espaços (BARDET, 2014, p.109).

A possibilidade de explorações variadas produziu espaço para a experimentação nos modos de fazer. Abriu-se a possibilidade para outras experiências com materiais distintos, reorganização de técnicas, o que exigiu do espectador um jeito diferenciado de posicionar-se no acesso à obra, no modo como se relacionar com ela. A expressão de sentimentos e experiências sensoriais demandaram, de artista e público, uma atitude mais crítica e reflexiva. A relação passou a ser ativa e crítica, requerendo, de ambas as instâncias, uma disponibilidade para se relacionarem. Desenhava-se certa “liberdade” estética.

A mediação, nesse particular, se apresenta enquanto ação no contato obra-público a partir de sensações e sentidos que são construídos e percebidos. Daquilo que se observa e se acessa. A existência da obra provoca a intersubjetividade afetiva, sensorial e racional que se alia às múltiplas referências e referenciais que cada sujeito na condição de público carrega.

A arte contemporânea suscita, por sua vez, um outro tipo de sensibilidade articulada a índices do seu tempo (mídiação) e que incidem sobre a nossa percepção de mundo.

Quando se entende a dança como algo que inscreve no corpo esse comprometimento tácito (que toda criação humana expressa) entre as explicações do mundo e o modo de viver nele, então o corpo passa a ser compreendido como uma narrativa cultural que se constrói evolutivamente (BRITTO, 2008, p.17)

Os procedimentos de mediação requisitam dos corpos a ocorrência de ações perceptivas, e essas cumprem papel importante na recepção de obras artísticas. Na apreciação de composições em dança, as proposições corporais sugestionam variadas informações que são “identificáveis” pelas vias perceptivas de cada corpo apreciador. Os momentos se dobram em ações simultâneas de acontecimentos que descrevem de maneira circunstancial o que lhe afeta, e como lhe afeta.

Porque essas ocorrências são ocorrências do corpo, a descrição se organiza num espaço de comunicação, no qual as informações sobre aquilo a que se teve acesso e o modo como foi recepcionado têm convivência complexa e inter-relacionada. Imagens são construídas numa via instável e organizam interpretações do corpo no mundo e do mundo no corpo.

Um amor, um ardor, um alento, cheiro, sons, palavras, movimento, etc. Imagens são formas de percepção do corpo[...] não são alegorias do corpo, parábolas enfeitadas de devaneio, embora a imaginação seja constituída de imagens[...] a produção de imagens se dá a partir das correlações de coerência entre corpo e ambiente (BITTENCOURT, 2012, p. 27).

Trazemos para este estudo a constatação de que percepção e comunicação são ocorrências simultâneas no corpo em ações ordinárias, bem como em ações que envolvem composição, recepção e comunicação de obras de dança. Isso porque “[...] não há um instante que configure uma ação anterior que divise o ato de perceber e o de comunicar [...] no corpo não é assim que se passa” (BITTENCOURT, 2012, p. 31-32).

As dimensões perceptivas e comunicacionais presentes na ação de recepcionar dança orientam modos relacionais entre artista-obra-espectador. Em vez de buscar interpretar literalmente o que acontece em cena, ou buscar entender a mensagem que o artista quisera passar, ou, ainda, identificar o tipo de emoção que a dança causou, convém respeitar cada ocorrência produzida no corpo e observar sem a pressa imediata da “resposta na ponta da língua”, a tradução sensorial – aquela que reúne aspectos neuronais, espaço-temporais, sentimentais; aguçando perceptivamente os sentidos para corporalizarem os assuntos que serão compartilhados.

A dança propicia o esclarecimento dos argumentos na sua própria feitura; o movimento de dança esclarece a relação indissociável entre estrutura e função, pois permite o entendimento entre o projeto de construção de um *design* e o seu resultado – seu produto – o que implica em observar que algumas danças também se submetem a resultados prováveis e outras previsíveis ((BITTENCOURT, 2012, p. 41).

O campo da dança convive com certa obrigação comunicacional no que seja referente à recepção de proposições artísticas – sejam elas de cunho artístico mercadológico (espetáculos em Festivais, Mostras, Ciclos Artísticos, etc), sejam de cunho artístico pedagógico (espetáculos de final de atividades escolares, mostras festivas calendarizadas, aulas públicas, entre outras). Tal obrigatoriedade termina por produzir efeitos clichês com tipificações diversas: “você estava linda, filha!” (pessoal); “seu espetáculo bombou” (pessoal-profissional; “Estava tudo maravilhoso” (geral e adjetivado).

Esse jeito de conversar sobre a recepção em dança diz muito sobre as maneiras como as informações que temos de nós e do mundo estão se relacionando. Não estou aqui orientando para a “intelectualização” da comunicação dos sujeitos envolvidos no processo relacional das dobras artista-obra, obra-público. Entretanto, cabe aqui chamar nossa atenção para nós que somos profissionais do campo, que o estudamos e mediamos informações, que formamos pessoas nele, para que não sucumbamos aos efeitos ordinários pertinentes aos modos como foram afetados por diferentes proposições artísticas.

Podemos deambular e entender esse processo relacional enquanto Jogo. Um tipo de jogo estético.



Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Capoeira#/media/File:Roda_de_capoeira4.jpg>

A conceituação de jogo estético se dá via noção kantiana (filósofo estudado no componente Referências Múltiplas em Dança) de jogo livre, e articula sensibilidade e entendimento. Para desmontar o dualismo, emerge a figura do lúdico, que impulsiona a relação entre a forma – ato do pensamento – e a matéria – própria dos sentidos. Funcionaria, então, como atividade formadora do sujeito, mediando sensibilidade e pensamento.

Tal jogo estético imporia a si mesmo formas livres de lidar com novas e outras situações. Nesse sentido, ou seja, naquele que reconcilia na obra o sensível e o racional, a aproximação do espectador com a obra se dá de maneira expandida e criativa, e onde ocorre há reinvenção de regras. Esse processo de reinventar pode se assemelhar ao de traduzir.

A ideia de tradução como ação criativa ajuda na conversa sobre recepção e relação entre obra-público. A ação de traduzir presente na recepção de uma obra abre espaço para uma atualização nos modos de perceber, podendo permitir a organização de uma “leitura” criativa que expresse uma cooperação, uma colaboração entre os índices que estejam implicados na ação compositiva, deslocando a atenção da posição subjetiva de se entender a obra. O receptor exerceria a função crítica que minimiza a significação do que se vê e abre-se espaço para os conflitos e ambiguidades interpretativas.

Na esteira das relações perceptivas e comunicacionais articuladas a processos de recepção artística, trazemos ainda o acoplamento do conceito de poética, quase como sinônimo de artístico, em abordagens e caracterizações de propostas e fazeres artísticos de modo amplo e de modo específico nos fazeres em dança.

E o que podemos falar sobre tal conceito? Conceitualmente construído por Aristóteles (384-322 a.C), a poética busca sistematizar o formato e a estética dos gêneros literários gregos, prioritariamente a poesia. Literalmente, o termo grego poética pode ser traduzido como significado de “fazer”, possivelmente o fazer da arte, a composição artística. Conceção estética para a arte, onde a imitação não se limitaria apenas à exterioridade do mundo, mas se sustentaria via parâmetro de verossimilhança. A arte na poética aristotélica baseia-se nas noções de mimesis, mito e catarse e, para tanto, elege meios, objetos e modos para existir.

Tal conceituação é utilizada como ferramenta filosófica de estudos de obras artísticas: maneiras como se constroem, se expressam, se produzem e se relacionam socialmente. Nesse sentido, preocupa-se com os modos de transmissão das ideias artísticas, dos artistas que propõem as obras. Pode-se dizer que é um referencial teórico amplamente estudado pela estética e filosofia das artes ao longo do tempo. Foi utilizado como instrumento crítico de movimentos artísticos. Afetou estéticas modernas e ainda afeta estéticas contemporâneas.

No tratado poético de Aristóteles, o belo não tem tratamento canônico de reproduzir o belo (bom), mas um investimento investigativo sobre o fazer artístico e a inserção desses fazeres na formação de indivíduos que se relacionam socialmente. Interessava saber de que modos a obra construída e apresentada afetava o espectador. Importava diferenciar a recepção pelas vias das sensações (estética), da inteligência (noética) e das emoções (patética). Haveria de se constituir uma indissociação reflexiva entre o sentido da obra e a organização de valores educacionais nos níveis intelectual e sentimental-moral.

Interessante pensar nessa preocupação de indissociar o sentimental do intelectual para que houvesse sentido poético nas obras. De fato, percebe-se que essa lição aristotélica tomou outro rumo nas artes. Os artistas proclamam o viés poético de suas obras prioritariamente e preferencialmente pela via do sensível. O intelectual geralmente é tratado como anti-artístico porque não expõe qualidades sensíveis. No campo acadêmico institucionalizado, essa indissociação é também operada na contramão da proposta feita por Aristóteles. O artístico é recorrentemente vinculado ao sensível e o intelectual ao racional e pouco sensível, com ausência de emoção. Há até jargões do tipo: “essa dança é muito cabeça”! E esse tipo de comentário impacta os modos de receptionar dança e de propor trabalhos de dança.

A dimensão mimética inserida no conceito da Poética Aristotélica contrapõe-se à *mimesis* em Platão, a qual indefine o valor artístico e salienta a ideia de verdade na arte. A ideia é a de que a *mimesis* na arte não simula verdades. Em vez disso, os sentidos organizados na obra têm verossimilhança com coisas reais e por isso possuem verdade naquilo que expõem. Isso tem a ver com ações de representação nas artes. Nesse caso, se eu represento cenicamente uma cobra, eu não sou uma cobra nem sou capaz de realizar comportamentos que só a natureza de ser cobra teria (picar ou sufocar). Porém algo do comportamento desse réptil pode ser apresentado, permitindo que ele seja reconhecido e até conhecido por aqueles que nunca viram uma cobra. A *mimesis* – imitação –, nesse caso, tem função didática. Ela não engana. Ela ensina. Dá acesso à informação de maneira mais acessível e aproximada da realidade. É da natureza humana o caráter mimético.

Sobre essa característica, recorro à perspectiva de Hommi Bhabha (1998), que reorganiza a ideia de *mimesis* – imitação –, à de camuflagem proposta por Jacques Lacan, Teórico da psicanálise, para tratar de relações sujeitos-mundo. Sua preocupação tem características políticas e culturais que são consideradas em abordagens artísticas na contemporaneidade. Principalmente as voltadas para críticas ao discurso colonizante.

Na mímica, a representação da identidade e do sentido é rearticulada ao longo do eixo da metonímia. Como lembra Lacan, a mímica é, como camuflagem, não uma harmonização ou repressão da diferença, mas uma forma de semelhança que difere da presença e a defende,

expondo-a em parte, metonimicamente. Sua ameaça, eu acrescentaria, vem da prodigiosa e estratégica produção de “efeitos de identidade” conflituosos, fantásticos e discriminatórios, no jogo de um poder que é elusivo porque não esconde nenhuma essência, nenhum “si-próprio”. (BHABHA, 1998, p. 136).

A abordagem trazida por Bhabha enviesa a discussão construída por Aristóteles, mas não a desautoriza. Até porque a perspectiva aristotélica tem aderência mais resistente nos modos de fazer artístico do que a que propõe Bhabha. Sem valoração dualista de certo e errado, a nós importa perceber a situação de feitura das “coisas” de dança e as maneiras como organizamos nossas ideias, conceitos e perspectivas naquilo que será exposto a público. Somos de fato responsáveis por aquilo que colocamos no mundo!

As nossas escolhas podem gerar emoções distintas, como desconforto, prazer, irritação, desdém, efusividade, perturbação, decepção, quando acessamos diferentes obras artísticas. A experiência de sentimentos variados é condição nas relações obra-público que se refazem na relação artista-obra e que se refaz, se refaz, se refaz. Nós conversaremos sobre os efeitos desses sentimentos no espectador e os rebatimentos deles nas obras artísticas na próxima unidade.

Até o momento conversamos sobre os seguintes assuntos:

A recepção estética nas artes e, mais particularmente, na dança, e os entendimentos conflituosos que indicam a existência de quem faz e de quem recebe arte/dança.

As múltiplas visões sobre o que se denomina obra de arte e, ainda, sobre os processos de recepção estética.

A intrincada relação artista-obra, que define uma dobra complexa e repleta de conotações ao longo de sua existência.

A observação de como se deu a relação entre artista e obra nesses séculos. Sobre as dobras artista-obra e obra-público em relação aos movimentos: objetivismo, o subjetivismo e o estruturalismo, o modernismo, o pós-modernismo e Arte contemporânea. Sobre mediação e tradução.

Sobre a ideia de mediação apresentada enquanto ação no contato obra-público a partir de sensações e sentidos que são construídos e percebidos. Daquilo que se observa e se acessa.

Sobre a constatação de que percepção e comunicação são ocorrências simultâneas no corpo – em ações ordinárias, bem como em ações que envolvem composição, recepção e comunicação de obras de dança.

Sobre as dimensões perceptivas e comunicacionais presentes na ação de receber dança e que orientam modos relacionais entre artista-obra-espectador.

Sobre a possibilidade de deambular e entender esse processo relacional enquanto Jogo. Um tipo de jogo estético.

Sobre como a ideia de tradução como ação criativa pode ajudar na conversa sobre recepção e relação entre obra-público. A ação de traduzir, presente na recepção de uma obra, abre espaço para uma atualização nos modos de perceber. O acoplamento do conceito de poética.

Sobre como a dimensão mimética inserida no conceito da Poética Aristotélica contrapõe-se à mimesis em Platão, a qual indefine o valor artístico e salienta a ideia de verdade na arte. A ideia é a de que a mimesis na arte não simula verdades. Em vez disso, os sentidos organizados na obra têm verossimilhança com coisas reais e por isso possuem verdade naquilo que expõem. Isso tem a ver com ações de representar nas artes.

Passemos agora para a Unidade 2 em redobras desse mesmo estudo!



Ilustração: Camila Leite

UNIDADE TEMÁTICA 2

2.1 REDOBRA em apresentação: espectador, artistas, obras

Vamos iniciar essa unidade retomando algumas perguntas feitas na apresentação desse componente. São elas: Quem é esse espectador? Ele pode ser tratado enquanto espectador?; Há alguma diferença entre ambos ou são considerados equivalentes?; Espectador tem relação com modos de receptionar arte e dança?.

No pensamento ocidental, a ideia-questão do espectador aparece na filosofia organizada por Platão, quando nos indica a problemática para definirmos a relação entre política e arte, ou seja, de como poderíamos definir uma política da arte ou considerar a arte política. Na esteira dessa preocupação, apostamos aqui na organização de ideias e propostas que faz o filósofo contemporâneo Jacques Rancière (2010) e suas interrogações sobre o que viria a ser um espectador emancipado.

O aspecto interrogativo presente na discussão desse autor sobre a ideia de espectador traz questionamentos quanto à possibilidade de haver distinções entre as ações de olhar e agir. Ações, essas, recorrentemente utilizadas nas discussões sobre a dobra espectador-obra-artista.

Arte e política estão ligadas entre si como formas de dissentimento, como operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética na política no sentido em que os actos de subjectivação política redefinem o que é visível, o que pode dizer-se sobre o visível e quais os sujeitos que são capazes de o fazer. Há uma política da estética no sentido em que as formas novas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afectos determinam capacidades novas em rotura com a antiga configuração do possível. Há assim uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como repartição singular dos objectos da experiência comum, que opera por si mesma independentemente dos desejos que possam ter os artistas de servir a esta ou aquela causa [...] Aquilo a que se chama política da arte é, pois, o entrelaçamento de lógicas heterogêneas (RANCIÈRE, 2010, p.95-96).

Tais considerações dão pistas significativas que orientarão nosso caminho em direção a respostas possíveis às perguntas feitas sobre quem são os espectadores de dança na contemporaneidade. Importa lembrar que existem diferentes maneiras de acessar-recepcionar trabalhos artísticos em dança e que essas maneiras também diferenciam os observadores-espectadores. Chama nossa atenção o aspecto visual que é sempre trazido quando tratamos de recepção. Porém sabemos que não apenas assim podemos acessar trabalhos artísticos – vendo, enxergando –, pois existem pessoas que não “enxergam com os olhos”, mas com outros aparatos sensíveis presentes no corpo. Não podemos, nem devemos esquecer das diferenças.

Trata-se, pois, de incorporar, aos aspectos estéticos, outros aspectos, como o político e o cultural, conforme estudado no semestre anterior a esse. Podemos conduzir as discussões sobre as relações provenientes da dobra espectador-artista-obra levando em consideração: (i) a existência desses aspectos nas propostas artísticas que são ou serão expostas a público, nas escolhas feitas pelos propositores para comunicar suas ideias e considerações sobre arte-mundo; e (ii) as condições de acessibilidade mais ampliada do público que acessa e acessará a proposição em algum momento.



ISTC - Isaura Tupiniquim

Foto: Dayse Cardoso

Ainda sob a condição da diferença no contato com a discussão acerca da dobra espectador-artista-obra, convém lembrar das relações espaço temporais implicadas nas possibilidades de acesso às proposições na contemporaneidade. Nem sempre temos condições de acessar-recepcionar obras artísticas no mesmo instante em que elas são colocadas a público. E as situações e condições se definem considerando alguns aspectos: geográficos: espaço-local-país-cidade onde a obra se expõe-expôs; financeiros: condição de ir a tais lugares e, quando for necessário, ter condições de pagar pelo acesso; e pontual/

localizada: a busca e a disponibilidade atual de propostas que circulam pela web e que, em muitas oportunidades, têm substituído o acesso presencial às propostas artísticas. Esses e outros aspectos devem ser considerados e discutidos.

Não se trata aqui de identificarmos qual seria a melhor maneira de atuarmos enquanto espectadores. Entretanto, devemos considerar que no espaço de estudo em que temos a oportunidade de estudar juntos/juntas sobre determinados assuntos é que nossas indagações, dúvidas, certezas, constatações, reflexões, ponderações, dentre outras ações, devam estar colocadas, compartilhadas e discutidas. Penso que assim possamos seguir numa continuidade de nossas ações artísticas e pedagógicas.

Vale, então, pensarmos como nos posicionamos diante de questões que tratam da recepção de obras artísticas – principalmente aquelas de dança – e em qual condição de espectador nos situamos. Como lidamos com as informações que levamos junto conosco para acessar propostas artísticas? Como lidamos com a recepção das informações propostas na obra a que tivemos acesso? De certo modo, já iniciamos essa conversa desde nossas discussões no semestre anterior, bem como na primeira unidade do componente em tela. Será importante que cada qual de vocês busque retomar os materiais já trabalhados até esse momento. A reunião deles vai permitir a ampliação dos estudos e também garantir ganho de complexidade a vocês.

A ideia de espectador emancipado, aqui trazida via proposição de Rancière (2010), não se limita a condições apenas espetaculares, ou seja, aquelas vinculadas às apresentações em espaços diversos, como teatros, galerias, rua, e outros. Ela diz respeito também às condições pedagógicas que orientam a efetivação do acontecimento, ou seja, a feitura, a apresentação e a recepção da obra. Portanto, a discussão que fazemos aqui tem total aderência com as nossas práticas formativas, por elas incluírem e reunirem, na sua regularidade de ações, o estudo das condições apontadas até então.

Nesse sentido, Rancière considera desafiador pensar e tratar os pressupostos que organizam a ideia de espectador emancipado, refletindo que:

[...] a ausência de qualquer relação evidente entre a ideia de emancipação intelectual e a questão do espectador constituía também uma oportunidade. Podia ser a ocasião para um afastamento radical em relação aos pressupostos teóricos e políticos que sustentam ainda, mesmo sob a forma pós-moderna, o essencial do debate sobre teatro, a performance e o espectador [...] Nesse texto, uso [a expressão teatral] para incluir todas as formas de espetáculo – ação dramática, dança, performance, mímica ou outras – que colocam corpos em ação perante público reunido. (RANCIÈRE, 2010, p.8).

Na reconstrução da rede de pressupostos que colaborassem para a discussão sobre o tema, Rancière (2010) destaca as diferentes ações artísticas e indaga sobre como nos

posicionamos como público diante de diferentes obras. Chama a nossa atenção para o fato de que “[...] olhar é o contrário de conhecer [...] olhar é o contrário de agir” (p.9). Essas indicações são, no mínimo, mobilizadoras e inquietantes. Ele explica essas diferenças na ação de olhar, considerando que, na primeira, o espectador se baseia na aparência e ignora tanto o processo de feitura da obra quanto o que esteja implícito nos aspectos da realidade nessa feitura. No segundo, indica a imobilidade e passividade do/a espectador/a que se situa numa condição temporal que separa as ações de conhecer da possibilidade de agir sobre o que conhece.

E como resolvemos esse impasse? A proposta aparentemente inusitada que a reflexão ranciereana nos traz é a de que “[...] necessitamos, pois, de um outro teatro, um teatro sem espectadores” (RANCIÈRE, 2010, p.10). Essa proposição certamente cai como uma “bomba” sobre nossos corpos. Como podemos pensar a dobra espectador-artista-obra sem um de seus elementos – o espectador? Lembramos, porém, que, em estudos filosóficos, os caminhos são sempre indiretos e não orientam para decisões diretas para um lado ou para outro. O que fazem é nos colocar em estado de dúvida e nos provocar a pensar sobre quais caminhos podemos trilhar na discussão. E esse modo de orientar já indica um fazer processual que incita a emancipação. Estamos falando de maneiras de agir!

Sobre a proposta de um teatro sem espectadores:

[...] não um teatro que se desenrole perante assentos vazios, mas um teatro em que a relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a uma outra relação, aquela que está implicada numa outra palavra, a palavra que designa o que se produz em cena, o *drama*. Drama quer dizer acção [...] É preciso um teatro sem espectadores, no qual quem assiste aprenda, em vez de ser seduzido por imagens, no qual quem assiste se torne participante activo, em vez de ser um *voyer* passivo. (RANCIÈRE, 2010, p.10).

É nesse movimento espiralado que vamos construindo nossos entendimentos sobre a relação espectador-artista-obra, buscando abrir nossas percepções e nos disponibilizarmos a acessar outros modos de apresentação desse assunto. Além disso, ir pondo em relação os entendimentos que convivem com cada qual em suas ações artísticas pedagógicas, procurando indagar sobre a incidência e dimensão desses modos de agir nas avaliações que fazemos de nossas práticas. Cabe pensar sobre nossa participação quando nos relacionamos com a dobra em questão.

Na ação, drama, a dinâmica do vivo se impõe. Corpos vivos expondo e sendo recepcionados. Se na passividade se coloca de lado o poder de agir, esse poder se redireciona para aquilo que está em ação na cena e que organiza informações em distintas inteligências – racional e emocional, e daí possa promover o sentido de aprendizado na ação relacional de ver-aprender, onde não sejamos capturados pelas imagens, mas consigamos aprender coisas com elas.

A ideia ampliada do termo teatro, indicada por Rancière (2010), demonstra um dilema, uma oscilação filosófica entre distanciar-se e aproximar-se das ações propostas em cena. Isso para permitir a transformação nas maneiras de se relacionar entre obra e público. Num movimento que permita um entendimento no qual o público se perceba enquanto público numa “constituição sensível” (RANCIÈRE, 2010), de coletividade.

Entendamos nesta expressão a comunidade como maneira de ocupar um lugar e um tempo, como o corpo em acto oposto ao simples aparelho das leis, como um conjunto de percepções, de gestos e de atitudes que precede e pré-configura as leis e as instituições políticas. (RANCIÈRE, 2010, p. 13).

As relações de poder, por sua vez, encontram-se presentes nessa discussão. O mesmo se percebe quanto à localização desses poderes. Vocês devem lembrar que discutimos as relações de poder via reflexões foucaultianas no tópico estéticos-políticos estudado no semestre passado. Convém dar uma re-olhada nas proposições. O poder se expõe de modo difuso e está presentificado nas ações ordinárias de nossa vida.

No ambiente artístico e de formação, nos deparamos continuamente com exercícios de poder que nos mobilizam e determinam tomadas de posição. Por conta disso, cabe pensar sobre que posições têm sido tomadas e se está sendo possível repensá-las por via dos estudos que ora fazemos. Devemos, inclusive, buscar perceber como se encontram rebatidas as questões da relação espectador-artista-obra nas nossas práticas pedagógicas, e se temos condição de perceber a situação polarizada entre ativo e passivo nas nossas posições.

Nossa intenção é fazer ressoar, nas práticas de cada um/uma de vocês, as questões colocadas por Rancière (2010) sobre como nos movimentamos para um aprendizado que seja coletivo e construído em comunidade. E, para que esse intento seja alcançado, será necessário ativar nossa percepção para o aguçamento dos sentidos, na avaliação de nossas escolhas e de nossos posicionamentos críticos das ações realizadas por nós. Sobre essa chamada à crítica, cabe expor as seguintes advertências feitas pelo autor:

[...] esses princípios que conviria hoje voltar a examinar ou, dizendo melhor, a rede de pressupostos, o jogo de equivalências e de oposições que sustenta a possibilidade de tais princípios: equivalências entre público teatral e comunidade, entre olhar e passividade, exterioridade e separação, mediação e simulacro; oposições entre o coletivo e o individual, entre a imagem e a realidade viva, a actividade e a passividade, a posse de si e a alienação [...] este jogo de equivalências e de oposições compõe na verdade uma dramaturgia bastante tortuosa entre o erro e a redenção ((RANCIÈRE, 2010, p. 15).

E seguimos em mais advertências:

[...] o teatro oferece-se como mediação tendente à sua própria supressão [...] esta mediação auto-evanescente não nos é desconhecida. Trata-se da própria lógica da relação pedagógica: nela, o papel entregue ao mestre é o de suprimir a distância entre o seu saber e a ignorância do ignorante [...] na lógica pedagógica, o ignorante não é apenas aquele que ignora ainda o que o mestre sabe. É antes aquele que não sabe o que ignora nem como chegar a saber isso que ignora. O mestre, esse, não é apenas um indivíduo que detém o saber ignorado pelo ignorante. É também aquele que sabe como fazer da coisa ignorada um objecto do saber [...] A ignorância é o oposto do saber; porque saber não é um conjunto de conhecimentos, mas sim uma posição (RANCIÈRE, 2010, p. 16-17).

Como vocês podem observar, a discussão se organiza pela via da coletividade porque ninguém aprende nada sozinho. O processo de aprendizado se dá por tentativas. Se dá pelas incertezas. Isso porque, quando nossas ações são dinâmicas, quando chegamos a alguma certeza, outras tantas dúvidas surgirão. Daí o movimento de aprender tem continuidade e não se estanca na definição do que seja a verdade certa. Será necessário sempre reconhecer nossa ignorância para assuntos e temas. O movimento para diminuir a distância entre o saber e a ignorância é reconhecer a existência dela em seus aspectos individuais e contextuais.

Podemos até duvidar desse jeito de entender e, também, de que esse movimento seja utópico. O que não podemos é desconhecer que essa dinâmica existe, e prezar para não impedir o movimento de outras pessoas-indivíduos no processo de aprendizado, aquele que é viabilizado pelas distintas instituições socioculturais, pois o acompanhamento da ideia de emancipação indica igualarmos as inteligências, entretanto a igualdade “[...] não significa um igual valor de todas as manifestações da inteligência, mas da igualdade da inteligência relativamente a si mesma em todas as suas manifestações” (RANCIÈRE, 2010, p.18).

Voltemos um instante às perguntas feitas no início dessa unidade: Quem é esse espectador? Ele pode ser tratado enquanto expectador? Há alguma diferença entre ambos ou são considerados equivalentes? Expectador tem relação com modos de receber arte e dança? Já podemos nos arriscar a um exercício de responder algumas delas. Esse espectador que se especula pode ser pensado na condição de indivíduo presente no processo de aprendizado de fazeres e feitura em dança. Ele pode ser tratado como expectador quando se posiciona, colocando na frente as expectativas que espera encontrar ao se relacionar com tal processo.

2.2 REDOBRA em movimento: emancipação e práticas artísticas pedagógicas

A diferença entre ‘espectar’ e ‘expectar’ não se localiza apenas na condição sintática, mas também na condição semântica que indica as condições de se portar como espectador de processos. Estamos, então, correndo os riscos de lidar com a tarefa de pensar saberes e ignorâncias, ou a de indagar sobre a condição de se portar como expectador e, daí, excluir qualquer tentativa de repensar as instâncias do saber e da ignorância, ou de repensá-las sob a perspectiva da tradução.

[...] a emancipação [começa] quando se põe em questão a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem elas próprias à estrutura de dominação e da sujeição. A emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age[...]observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cênicos e noutro gênero de lugares. (RANCIÈRE, 2010, p. 22).

Se pudermos considerar tais indicações, podemos, então, exercitar o movimento de aproximação e distanciamento nas práticas artísticas pedagógicas que realizamos. Pensar que não ensinamos o conhecimento, mas inspiramos a busca por ele. E dessa maneira investimos numa relação com a dobra espectador-obra-artista pela via da composição coletiva, que tem, nas inúmeras qualidades individuais, a condição de ser construída e praticada porque se inscreve na coletividade.

Podemos pensar, também, na responsabilidade implícita à prática docente, que é a de fazer escolhas referenciadas em contextos diversificados. A observação daquilo que se anuncia e se apresenta nos distintos ambientes onde realizamos nossas atividades deve nos conduzir à organização de práticas artísticas pedagógicas que comuniquem ideias e proposições numa condição onde sejam respeitadas as relações intersubjetivas, interinstitucionais, sociais, culturais e artísticas.

A performance não é a transmissão do saber ou do respirar do artista ao espectador. É antes essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, da qual nenhum deles possui o sentido, essa terceira coisa que se mantém entre os dois, retirando ao idêntico toda e qualquer possibilidade de transmissão, afastando qualquer identidade entre causa e efeito[...]a separação entre o palco e a sala é um estado de coisas que tem de ser ultrapassado. (RANCIÈRE, 2010, p. 25).

Nessa relação, cada um/uma aprende o que não sabe, possibilitado pela motivação para buscar, para procurar coisas que desconheça no caminho e depois expor seu entendimento daquilo que foi encontrado, colocando-o em relação com as indicações de buscas

feitas. Daí podemos perceber se algo foi aprendido ou se restou a aderência a algo que tenha sido postulado ou mesmo indicado como “descoberta” por outros.

Nesse sentido, e tratando-se da relação obra-público, o artista não deve pretender “ensinar” algo, mas instigar a atenção do público para o que não se sabe, e não para aquilo que já se tenha apontado antecipadamente. Para ultrapassar a dinâmica de causa e efeito nessa relação, convém trabalhar com as ações mediadoras. Aquelas que permitem deixar visível aquilo que acontece entre quem vê e quem faz o que vai ser visto. Ou seja, é preciso observar a obra. Perceber o que se apresenta ali e, dali, conversar e externar posições.



COTOCO - Thulio Guzman

Foto: Maíra Gamarra

Essa ponderação nos reencaminha para discussões feitas na Unidade 1, quando falamos dos modos de recepção em dança, sobre as verdades impostas aos assistentes-espectadores e do dimensionamento dado à “história”, que devia ser contada e recontada pelos espectadores que acessaram a obra. Uma condução de subserviência que desqualifica a condição emancipatória proposta por Rancière. E por quê? Porque, se não

podermos traduzir à nossa maneira e mediante similaridade de entendimentos, e não no consenso deles, essa potência do similar não colaborará para algo comum na relação com a dobra espectador-artista-obra, ou seja, algo que permita que cada qual construa seu próprio caminho de entendimento, providenciando a indicação de que estaremos no rumo da concepção emancipatória que aponta a capacidade que alguém tem, de fazer algo “igual” a outro alguém.

Sabemos que, em se tratando de corpo e de corpo que dança, não há esse igual como fidelidade de cópia. Essa operação é impossível de ser realizada por nosso aparato corporal. Artisticamente falando, essa operação também não se configura, tendo em vista que não há condições de se refazer uma ação da mesma maneira como feita anteriormente. Nesse sentido vale recorrer à consideração na qual,

Uma ação do corpo não pode ser copiada, pode ser apenas reorganizada, dado o acordo permanente entre informações sempre comprometidas em rede e que incidem como representações e interpretações, respectivamente. Vale perguntar: se um corpo não pode copiar ele mesmo, como pode copiar um outro? (BITTENCOURT, 2012, p.33).

Essa é uma pergunta que, reunida às anteriores, nos faz pensar sobre as maneiras como nos relacionamos, nos posicionamos e agimos considerando nossa condição de espectadores. Lembrando que tal condição não se resume à funcionalidade artística de proponente de obras, mas se amplia nas condições de professor e aluno, e de artista e público. Organiza-se, então, um conjunto de atuações onde seja possível tratar esse assunto.

Esse desvio da proposição acerca do espectador emancipatório para aspectos operacionais do corpo precisa ser explicado. Nosso trabalho é buscar entender juntos com nos posicionamos quando acessamos propostas artísticas em dança, de modo geral, e dança contemporânea, de modo mais particularizado. Esse particular diz respeito aos estranhamentos que propostas envoltas no movimento das artes contemporâneas trouxeram para o campo da dança. São inúmeros os estudos e considerações que apontam o distanciamento entre obra-público, protagonizados por proposições de artistas denominados contemporâneos. Elas são tão inúmeras quanto diferentes e afetam modos de agir e de posicionar de muitos de nós vinculados a situações de práticas artísticas e pedagógicas.



A VÁCUO - Grupo Quitanda
 PARA O HERÓI - Paula Carneiro
 MEXU REMEXU

Fotos: Aldren Lincoln

2.3 REDOBRA em movimento: situações, condições, posições

A partir do modo como nos posicionamos quando acessamos uma proposta que não parece ter qualquer familiaridade com a maneira como entendemos dança, nossa posição tende a ser retrabalhada no ambiente formativo de nossos alunos e indiretamente na orientação ao público que adere aos alunos, tais como: pais, parentes, amigos, dirigentes da instituição e outros. Há uma cadeia de formação de posições que, se não cuidarmos, pode ser forjada pela via da verdade absoluta e do saber único, o que, como já vimos, seria um desserviço às práticas artísticas comuns – em comunidade.

Então, não podemos negligenciar nossa atenção e polarizar nosso entendimento apenas no individualismo que fecha, em cada um de nós, aquilo que somos e pensamos. Se assim atuarmos, tenderemos a exercitar a transmissão desse jeito de pensar a outros envolvidos no ambiente do qual fazemos parte e valemo-nos da condição de professor, ou seja, aquela que nos habilita dizer o que pode e o que não pode ser aprendido e repassado. Apesar de ser tentador lidar dessa maneira com as informações, porque lidar com

formas únicas e universais de saber e fazer produz certo conforto no andamento das atividades do professor, devemos fazer valer nossa condição de mediadores e permitir que sejamos requisitados, ou mesmo provocados a indicar posicionamentos diversos, e diferentes daqueles já pautados.

Considero que aquelas maneiras de atuar e de se posicionar de um professor ou professora que desconsidere condições de mediação conduzam professores e alunos/alunas a uma condição de impedimento e cerceamento da construção de saberes e fazeres dos envolvidos no processo ensino-aprendizagem-avaliação, o que desconsideraria a imensa gama de informações que cada corpo individualmente tem no contato com a dinâmica de estar vivo e participante de atividade sociais, artísticas, políticas e culturais.

O corpo é o ambiente da dança, no sentido de que seu *design* delinea possibilidades para interagirem as múltiplas informações inatas e adquiridas que nele transitam. Toda dança resulta de modo particular de um corpo organizar, com movimentos, o seu conjunto de referências informativas [...] o conjunto de informações que caracterizam os modos de pensar e operar vigentes na sociedade em que [se] está inserido, delinham seu campo particular de possibilidades interativas. (BRITTO, 2008, p.72).

O que se coloca em questão, novamente, são as condições e posições que indivíduos envoltos no ambiente de dança estejam manifestando. O entendimento de como colocamos em ação nossas aproximações e distanciamentos diante das abordagens filosóficas, empíricas, artísticas, políticas e particulares. Pensar se agiremos enquanto dominados ou dominadores, esquecendo-nos da existência de outras possibilidades de lidar com as diferentes informações dispostas no mundo.

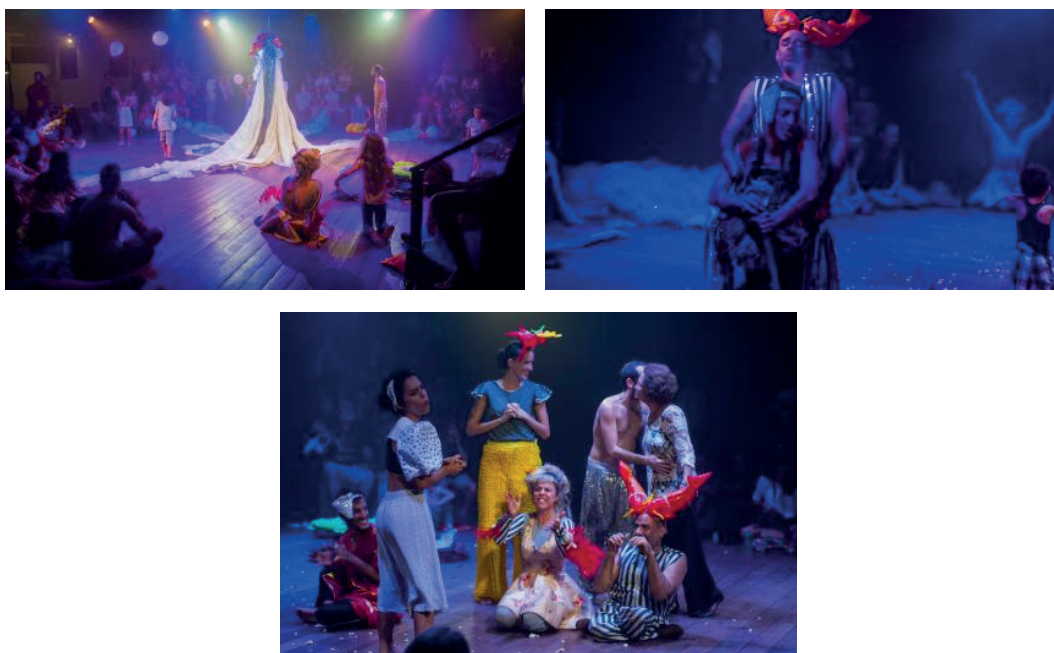
Talvez seja necessário pensarmos num embaralhamento de perspectivas e pressupostos para desfocar hierarquias de falas e ações, esfumazar o que pode ser verdade ou não naquela ocorrência. Talvez tentar falar na “mesma” língua que a do grupo e buscar comunicar pontos de vista e percepções. De certo modo, a dança contemporânea tem feito esse desvio e remexido nos espaços de poder, que por sua vez já se encontram definidos antes de as feitura em dança serem propostas.

Propostas de dança contemporânea têm se aproximado de outros campos de conhecimento e desviando-se às vezes de questões do próprio campo: a dança. Mas são modos de tentar dizer como se está entendendo os assuntos do mundo, no próprio mundo, este povoado pelo diverso e por diferenças adensadas. Há uma provocação para trocas: de lugar, de papéis, de função, de entendimento.

Sair do teatro, aquele tido como lugar sagrado, para apresentações artísticas e ir para rua, museus, shoppings, Youtube, entre outros. Dançarinos falam, interpretam, cantam, costuram, cozinham, tomam banho, dão aulas, palestras, não fazem “nada” – cinético em

suas proposições. Coreógrafos passam a ser dançarinos de suas coreografias e diretores de seus trabalhos. Filmam suas ações e as divulgam na Internet. Programam seus trabalhos em espaços alternativos e, em muitos casos, trabalham na bilheteria, fazem iluminação enquanto dançam e também são DJs de suas propostas artísticas.

O entendimento dessas trocas enlouquece aqueles acostumados à zona de conforto, onde pão é pão, pedra é pedra e todos devem entender a mesma coisa. Ora, quem disse o que deve ser entendido? Em qual momento? Para que circunstância? Em quais condições? Em quais situações? A partir de que ocorrências? Quais foram os acontecimentos? Quem participou deles? Observem que são inúmeras as possibilidades de se responder a essas perguntas. Daí como podemos nos acomodar com entendimentos encerrados em verdades únicas de acontecimentos?



BONITO

Foto: Aldren Lincoln

Importante esclarecer que não fazemos aqui a apologia à dança contemporânea em detrimento a demais formas de expressão e proposição de danças na atualidade. Porém destacamos a disposição que artistas da arte contemporânea tiveram para pôr em discussão questões e proposições que não limitassem cada entendimento diferenciado que tiveram, e que têm, de situações, acontecimentos e contextos.

Talvez a gente possa discutir sobre como nos posicionarmos diante da ideia de que:

Os artistas, como os investigadores, constroem a cena na qual a manifestação e o efeito das suas competências se expõem e se tornam incertos [...] os espectadores, que desempenhem o papel de intérpretes activos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da

“história” e dela fazerem a sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e tradutores. (RANCIÈRE, 2010, p. 35).

Se assim nos aventurarmos, os caminhos que trilharemos se apresentarão incertos, conflituosos, desconfortáveis, atravessados, questionadores, não antecipados e sem mistérios a desvendar. Porém vivenciaremos acontecimentos e os carregaremos considerando os contextos e as condições para que haja continuidade dos nossos fazeres e a construção ininterrupta de outros tantos saberes. Acredito que quanto mais vemos mais precisamos ver, mais temos pra ver, mais temos haver!

Nesta Unidade tivemos a oportunidade de discutir os seguintes aspectos:

A ideia-questão que, no pensamento ocidental, vem indicada, via Platão, como problemática para definirmos a relação entre política e arte, ou seja, de como poderíamos definir uma política da arte ou considerar a arte política;

A proposição de apostarmos na organização de ideias e propostas que faz o filósofo contemporâneo Jacques Rancière (2010) e suas interrogações sobre o que viria a ser um espectador emancipado;

Que Arte e política estão ligadas entre si como formas de dissentimento, como operações de reconfiguração da experiência comum do sensível;

Que nem sempre temos condições de acessar-recepcionar obras artísticas no mesmo instante em que elas foram colocadas a público. E as situações e condições se definem considerando alguns aspectos;

Que não se trata aqui de identificarmos qual seria a melhor maneira de atuarmos enquanto espectadores. Entretanto, devemos considerar que éno espaço de estudo que temos a oportunidade de estudar juntos/juntas sobre determinados assuntos, é onde nossas indagações, dúvidas, certezas, constatações, reflexões, ponderações, dentre outras ações, devam estar colocadas, compartilhadas e discutidas;

Que a ideia de espectador emancipado, aqui trazida via proposição de Rancière (2010), não se limita a condições apenas espetaculares, ou seja, aquelas vinculadas às apresentações em espaços diversos como teatros, galerias, rua, e outros. Ela diz respeito também às condições pedagógicas, que orientam a efetivação do acontecimento, ou seja, a feitura da obra, e também a apresentação e a recepção;

Que há nessa proposição o desafio de pensar e tratar pressupostos que organizem a ideia do que venha a ser um espectador emancipado na esteira de um “teatro sem espectadores”;

Que a ideia ampliada do termo teatro, indicada por Rancière (2010), demonstra um dilema, uma oscilação filosófica entre distanciar-se e aproximar-se das ações

propostas em cena. Isso para permitir a transformação nas maneiras de se relacionar entre obra e público;

Que as relações de poder encontram-se presentes na discussão. O mesmo se percebe quanto à localização desses poderes;

Que, no ambiente artístico e de formação, nos deparamos continuamente com exercícios de poder que nos mobilizam e determinam tomadas de posição;

Que a discussão sobre a ideia de espectador emancipado se organiza pela via da coletividade porque ninguém aprende nada sozinho;

Que, na relação obra-público, o artista não deve pretender “ensinar” algo, mas instigar a atenção do público para o que não se sabe, e não para aquilo que já se tenha apontado antecipadamente. Para ultrapassar a dinâmica de causa e efeito nessa relação, convém trabalhar com as ações mediadoras. Aquelas que permitem estar visível aquilo que acontece entre quem vê e quem faz o que vai ser visto;

Que, na dança, uma ação do corpo não pode ser copiada;

Que, a partir do modo como nos posicionamos quando acessamos uma proposta que não parece ter qualquer familiaridade com a maneira como entendemos dança, nossa posição tende a ser retrabalhada no ambiente formativo de nossos alunos e indiretamente na orientação ao público que adere aos alunos, tais como: pais, parentes, amigos, dirigentes da instituição e outros;

Que o que se coloca em questão, novamente, são as condições e posições que indivíduos envolvidos no ambiente de dança estejam manifestando. O entendimento de como colocamos em ação nossas aproximações e distanciamentos diante das abordagens filosóficas, empíricas, artísticas, políticas e particulares;

Que talvez seja necessário pensarmos num embaralhamento de perspectivas e pressupostos, desfocar hierarquias de falas e ações, esfumamar o que pode ser verdade ou não naquela ocorrência;

Que, se nos aventurarmos, os caminhos que trilharemos se apresentarão incertos, conflituosos, desconfortáveis, atravessados, questionadores, não antecipados, sem mistérios a desvendar.

Que vocês aproveitem o material de estudo e que possamos conjuntamente dar continuidade aos nossos fazeres e saberes artísticos pedagógicos no campo da dança.

GLOSSÁRIO

O glossário é um catálogo de palavras que pertencem a uma mesma matéria ou a um mesmo campo de estudo, em que estas são definidas, explicadas ou comentadas.

Unidade I

ARISTÓTELES (384 a.C.–322 a.C.) - foi um importante filósofo grego. Um dos pensadores com maior influência na cultura ocidental. Foi discípulo do filósofo Platão. Elaborou um sistema filosófico no qual abordou e pensou sobre praticamente todos os assuntos existentes, como a geometria, física, metafísica, botânica, zoologia, astronomia, medicina, psicologia, ética, drama, poesia, retórica, matemática e, principalmente, **lógica**.

CAMUFLAGEM – A ideia lacaniana de camuflagem é trazida por Hommi Bhabha para discutir quem seja o sujeito colonial. Para Bhabha (1998), tal sujeito se transforma, então, em uma incerteza que é ao mesmo tempo fixa como uma presença parcial. Se torna “o menos que um e duplo”, pois ao mesmo tempo em que esse Outro não mais se identifica com sua própria cultura e não conseguiu se tornar igual ao colonizador, ele possui elementos culturais das duas culturas. É um ser indeterminado e essa é a representação da identidade do Outro através da mímica. O colonizador não permite que o Outro seja como ele é, no entanto o faz acreditar que sua cultura é ruim e que para se tornarem “melhores” devem se assemelhar ao europeu colonizador. A mímica revela o Outro do “entre-lugar”, aquele diferente do seu objeto de imitação e marcado por uma identidade parcial.

CONTEMPLAÇÃO – a ideia de contemplação tem a ver com aspectos da filosofia aristotélica que pregava a vida contemplativa, ou seja, Aristóteles acreditava que a máxima felicidade que o homem poderia alcançar era através de uma vida contemplativa. Esse era o tipo de vida que mais agradava aos deuses e que era inatingível pelos animais (1178). A felicidade é uma forma de contemplação e o homem que pode exercer essa atividade é o mais feliz dos homens;

ESTRUTURALISMO - O estruturalismo é uma abordagem de pensamento compartilhada pela psicologia, filosofia, antropologia, sociologia e linguística, que vê a sociedade e sua cultura formadas por estruturas sob as quais baseamos nossos costumes, língua, comportamento, economia, entre outros fatores. O método estruturalista é a análise da realidade social, baseado na construção de modelos que expliquem como se dão as relações a partir do que chamam de estruturas.

INDISSOCIAÇÃO – Não desagregação, não decomposição, não alteração.

INTERSUBJETIVIDADE – relação entre sujeito e sujeito e/ou sujeito e objeto. O relacionamento entre indivíduos no ambiente localiza-se no campo da ação, ou na liberdade de ação, o que implica a negociação com o outro. Segundo Martin Buber, é a capacidade do homem de se relacionar com o seu semelhante. O homem possui a capacidade de inter-relacionamento com seu semelhante, ou seja, a intersubjetividade. O relacionamento acontece entre o Eu e o Tu, e denomina-se relacionamento Eu-Tu. A inter-relação envolve o diálogo, o encontro e a responsabilidade, entre dois sujeitos e/ou a relação que existe entre o sujeito e o objeto. Intersubjetividade é umas das áreas que envolve a vida do homem, e por isso precisa ser refletida e analisada pela filosofia, em especial pela Antropologia Filosófica

MEDIAÇÃO – relação entre sujeito e sujeito e/ou sujeito e objeto. O relacionamento entre indivíduos no ambiente localiza-se no campo da ação, ou na liberdade. Ato de interação que ocorre entre um mediador e um mediado.

MÍMESIS - Do grego *mímesis*, “imitação” (*imitatio*, em latim), designa a ação ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza, o que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte. Heródoto foi o primeiro a utilizar o conceito e Aristófanes, em *Tesmofórias* (411), já o aplica. O fenômeno não é um exclusivo do processo artístico, pois toda atividade humana inclui procedimentos miméticos, como a dança, a aprendizagem de línguas, os rituais religiosos, a prática desportiva, o domínio das novas tecnologias, etc. Por esta razão, Aristóteles defendia que era a *mímesis* que nos distinguia dos animais. Os conceitos de *mímesis* e *poesis* são nucleares na filosofia de Platão, na poética de Aristóteles e no pensamento teórico posterior sobre estética, referindo-se à criação da obra de arte e à forma como reproduz objetos pré-existentes. O primeiro termo aplica-se a artes tão autônomas e ao mesmo tempo tão próximas entre si como a poesia, a música e a dança, onde o artista se destaca pela forma como consegue imitar a realidade. Não se parte da ideia de uma construção imitativa passiva, como acontece na *diegesis* platônica, mas de uma visão do mundo necessariamente dinâmica. A *mímesis* pode indiciar a imitação do movimento dos animais ou o seu som, a imitação retórica de uma personagem conhecida, a imitação do simbolismo de um ícone ou a imitação de um ato musical. Esses exemplos podemos colhê-los facilmente na literatura grega clássica. As posições iniciais de Platão, na República, para quem a imitação é sobretudo produção de imagens e resultado de pura inspiração e entusiasmo do artista perante a natureza das coisas aparentemente reais (o que se vê em particular na comédia e na tragédia), e de Aristóteles, na Poética, para quem o poeta é um imitador do real por excelência.

MODERNISMO – A liberdade é a característica principal do movimento modernista em suas mais diferentes manifestações artísticas, tanto no Brasil como na Europa. No continente europeu, o Modernismo foi um conjunto de tendências artísticas que exce- diam a liberdade criadora e o rompimento com o passado. Não foi diferente no Brasil, onde a busca pelo novo e pela identidade local permearam esse movimento. Resultado de muitas correntes artísticas, o Modernismo na Europa e no Brasil resultou da quebra de paradigmas e dos valores tradicionais.

NOÉTICA - Denominada por Hamilton (1836) como a parte da lógica que estuda as leis fundamentais do pensamento, que são os quatro princípios: identidade, contradição, terceiro excluído e razão suficiente.

OBJETIVISMO – Qualquer doutrina que admita a existência de objetos (significados, conceitos, verdades, valores, normas, etc.) válidos, independentemente das crenças e das opiniões dos diferentes sujeitos.

PATÉTICA – Schiller (1793) designou com esse termo uma das espécies do sublime (v.) prático, mais especificamente o que deriva de um objeto ameaçador em si mesmo para a natureza física do homem, portanto doloroso. No sublime prático contemplativo, ao contrário, não é o objeto, mas sua contemplação que institui o temor, e, conseqüente- mente, a sublimidade.

POÉTICA – Relacionada à Estética – doutrina da arte chamada pelos antigos como nome de seu próprio objeto – poética, ou seja, arte produtiva, produtiva de imagens. Para Aristóteles, a arte pertence ao domínio prático e constitui o objeto da poética, ou seja, da ciência da produção, enquanto a outra subdivisão da prática é a ciência da ação.

PÓS-MODERNISMO – Também conhecido como pós-industrial, o movimento pós- modernista vem acontecendo desde o fim do Modernismo e é uma expressão usada para designar as mudanças que a ciência, as artes e a sociedade sofreram dos anos ‘50 para cá. Caracterizado pela disseminação dos meios de comunicação e da informática, além da influência do universo digital e do apelo consumista, o pós-modernismo é um processo ainda em desenvolvimento que cultua a individualização, a liberação dos medos e pre- conceitos, além da liberdade de expressão, da tecnologia e da facilidade da comunicação. Liberdade é a característica principal do movimento modernista em suas mais diferentes manifestações artísticas, tanto no Brasil como na Europa.

RANCIÈRE – Filósofo e professor emérito na Universidade Paris VIII. Com vários títulos publicados nas áreas da história, da política, da filosofia e da estética, tornou-se uma referência fundamental do pensamento contemporâneo.

RECEPÇÃO – A recepção de uma obra de arte é constituída por inúmeros canais perceptivos e equivalentes aos vários modos de como seja a sua relação com o espectador e vice-versa.

SUBLIME – Forma linguística, literária ou artística que expresse sentimentos ou atitudes elevadas ou nobres. Em sentido próprio e estrito, o Sublime é o prazer que provém da imitação (ou da contemplação) de uma situação dolorosa. Essa noção vem diretamente do conceito aristotélico de tragédia: que deve provocar piedade, terror.

SUBJETIVISMO – De acordo com o subjetivismo, tudo existe e deveria ser descrito em relação a algum cognoscente (pessoa que conhece alguma coisa). Termo moderno que designa a doutrina que reduz a realidade ou os valores a estados ou atos do sujeito (universal ou individual).

TÁCITO – Diz-se conhecimento tácito aquele que não é explícito, sinônimo de saber como proceder. Por exemplo, saber como andar de bicicleta, falar, rolar os olhos, ou até efetuar cálculos de rotina. É um conhecimento importante em todos os campos, mesmo em ocupações intelectuais.

TRADUÇÃO – A atividade essa que é uma das mais antigas do mundo. É a forma que os homens de diferentes línguas encontraram para se comunicar. Não há atividade linguística sem tradução e o próprio aprendizado de qualquer língua passa necessariamente pela tradução. A palavra traduzir deriva do latim *traducere* e, segundo o dicionário Aurélio, etimologicamente significa “conduzir além”, “transferir”. Atualmente, seu leque de significados é muito amplo e além do original “transferir” quer dizer, entre outras coisas, também “transpor, trasladar de uma língua para outra”, “revelar, explicar, manifestar, explicar”, “representar, simbolizar”. Traduzir no sentido de “passar de uma língua a outra” é uma metáfora do ato físico de transferir. Por sua vez, o próprio verbo traduzir e o substantivo derivado, tradução, são empregados, com frequência, como uma metáfora para descrever outros fenômenos parecidos. Assim, traduzir designa, de modo restrito, uma operação de transferência linguística e, de modo amplo, qualquer operação de transferência entre códigos ou, inclusive, dentro de códigos.

VEROSSIMILHANÇA – O que é semelhante à verdade, sem ter a pretensão de ser verdadeiro (no sentido, por exemplo, de representar um fato um fato ou um conjunto de fatos). Foi constante o emprego desse termo na estética a partir de Aristóteles: “narrar coisas efetivamente acontecidas”.

Unidade II

AÇÃO DRAMÁTICA – Aristóteles foi o primeiro filósofo a destacar o significado genérico de ação para um significado específico no qual o termo pudesse referir-se somente às operações humanas. Distingue-se, daí, o domínio da produção, que é o domínio das artes e que tem caráter próprio e finalidade nos objetos produzidos.

ALIENAÇÃO – Esse termo, que na linguagem comum significa perda de posse, de um afeto ou dos poderes mentais, foi empregado pelos filósofos com certos significados específicos. Na Idade Média, para indicar certo grau de ascensão mística; Rousseau empregou o termo para indicar a cessão dos direitos naturais à comunidade; Hegel empregou o termo para indicar o alhear-se a consciência de si mesma; Marx utilizou desse conceito para descrever a situação do operário no regime capitalista; na linguagem filosófico-política em uso atualmente, esse termo tem significados díspares, dependendo da variedade dos caracteres nos quais se insiste para definição do homem; dependendo, portanto, da problematidade da noção de homem.

COLETIVO – O termo se aproxima do pensamento de Aristóteles, aquele que representa uma notável contribuição à filosofia política no que diz respeito à qualificação do homem como um ser que preza pela relação indissociável com a comunidade (polis) na efetivação de um bem comum. Orienta-se por pensar a ação humana na matriz comunitária, repercutindo no chamado comunitarismo contemporâneo em contraste com o individualismo liberal.

DESIGN – Esse termo está empregado considerando os estudos coevolutivos de corpo, cultura, arte.

EQUIVALÊNCIA – Relação entre dois objetos que tenham o mesmo valor. Na lógica contemporânea, é definida como coincidência de dois enunciados em seu valor de verdade.

EXTERIORIDADE – O tema filosófico da oposição interioridade/exterioridade nasce juntamente com a noção de consciência e expressa a oposição entre o que é alheio à consciência e o que lhe é próprio.

PRESSUPOSTOS – Premissa não declarada de um raciocínio, utilizada no decorrer de um raciocínio, mas que não foi previamente enunciada, não havendo, pois, um compromisso definitivo em relação a ela.

PRINCÍPIOS – Pontos de partida e fundamentos de um processo qualquer. Aristóteles foi o primeiro a enumerar completamente seus significados: 1º ponto de partida de um

movimento; 2º o melhor ponto de partida; 3º o ponto de partida efetivo de uma produção; 4º causa externa de um processo ou de um movimento; 5º o que, com sua decisão, determina movimentos ou mudanças; 6º aquilo de que parte um processo de conhecimento.

PASSIVIDADE – Do passivo, que sofre uma ação, que é afetado por alguma coisa. É o adjetivo correspondente a afeição e contrário a ativo.

SUBJETIVAÇÃO – De noção foucaultiana, a subjetivação ético-política concerne aos exercícios, discursos e práticas realizadas por um ser humano a fim de transformar-se em sujeito. Constituir-se sujeito sem aliar-se à noção de sujeito soberano. Os exercícios, então, deveriam transformar e transfigurar situações e condições que permitissem constituir-se num “eu” libertado da ignorância.

SIMULACRO – É a imitação feita sobre algo ou alguém, uma representação imagética que engana por transmitir determinada coisa como real, sendo, na realidade, falsa ou incorreta. No âmbito da Filosofia, Jean Baudrillard (1929 - 2007) ficou conhecido por desenvolver a ideia do simulacro na sociedade contemporânea. Para Baudrillard, com o avanço nos meios de comunicação, a mídia passou a exercer uma enorme influência sobre as massas. Assim, de acordo com o filósofo, a realidade deixou de existir e as pessoas passaram a viver e dar mais importância às representações sobre a realidade que são disseminadas pela mídia. Os simulacros são essas simulações errôneas sobre o real e que despertam maior atração ao espectador do que o objeto ou situação que estão sendo reproduzidos.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.
- BARDET, Marie. *A Filosofia da Dança: um encontro entre dança e filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- BHABHA, Hommi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BITTENCOURT, Adriana. *Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BRITTO, Fabiana. *Temporalidade em Dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.
- BUNGE, Mario. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FERREIRA, G. e CONTRIN, C. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.



Universidade Federal da Bahia

Estéticas e Poéticas da Arte e da Dança

Conversaremos sobre modos de ver arte e dança, e como lidamos com situações e condições filosóficas artísticas que apontam para posições estéticas, políticas e culturais referentes à ideia de recepção e poética. Depois, conversaremos sobre como essas situações e condições afetam nosso entendimento de espectador. Quem é esse espectador? Ele pode ser tratado enquanto espectador? Há alguma diferença entre ambos ou são considerados equivalentes? Espectador tem relação com modos de receber arte e dança?

Nossa conversa trará inúmeras perguntas e as repostas podem estar localizadas ou apenas iniciadas em sua construção.



PROGRAD
PROFETORIA DE GRADUAÇÃO



Escola de Dança
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

