

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



Rubiane Falkenberg Zancan

O ESPECTADOR NA DANÇA: um estudo de recepção aplicada

Porto Alegre
2018

Rubiane Falkenberg Zancan

O ESPECTADOR NA DANÇA: um estudo de recepção aplicada

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto

Porto Alegre
2018

CIP - Catalogação na Publicação

Zancan, Rubiane Falkenberg
O espectador na dança: um estudo de recepção
aplicada / Rubiane Falkenberg Zancan. -- 2018.
202 f.
Orientador: Walter Lima Torres Neto.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2018.

1. Dança. 2. Espectador. 3. Recepção. 4. Percepção.
5. Atividade. I. Torres Neto, Walter Lima, orient.
II. Título.

Rubiane Falkenberg Zancan

O ESPECTADOR NA DANÇA: um estudo de recepção aplicada

Conceito Final:

Aprovado em..... de..... de 2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ana Beatriz Fernandes Cerbino – UFF

Prof. Dr. Marcio Pizzaro Noronha – UFG/UFRGS

Prof. Dr. Luciana Paludo – UFRGS

Prof. Dr. Mônica Fagundes Dantas – UFRGS

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto – UFPR

Ao meu pai, Roberto Luiz Zancan, e à
minha mãe, Jeane Falkenberg Zancan,
pais que me educaram com amor e
respeito, apoiaram minhas decisões de
vida e me possibilitaram ser quem sou.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Walter Lima Torres Neto, pela orientação recebida. Agradeço por ter me aceitado como orientanda, pelos conselhos, pelas referências, pelas palavras de incentivo, pela escuta sobre minhas inquietudes, pelo retorno recebido. Nesse tempo de estudo, encontrei na orientação a acolhida que eu precisava para ter a coragem de realizar o estudo sobre a recepção aplicada em dança. Meu agradecimento e admiração.

Aos Professores Doutores Ana Beatriz Fernandes Cerbino, Marcio Pizzaro Noronha, Luciana Paludo, Mônica Fagundes Dantas, por comporem a banca de defesa e por estarem abertos para contribuir com o processo de produção de conhecimento.

À Professora Mônica Fagundes Dantas, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, meu agradecimento especial por ser uma grande incentivadora da minha pesquisa. Desde minha dissertação de mestrado, ela me provocou a continuar trabalhando sobre o tema da recepção em dança. Agradeço por acreditar neste estudo.

Aos espectadores voluntários do estudo, por serem minha fonte de pesquisa. Agradeço profundamente a cada um de vocês que dedicou seu tempo em compartilhar seus conhecimentos sobre a recepção em dança. Emocionava-me quando os via chegando ao teatro, em cada apresentação a que assistíamos juntos, cada vez que eu recebia o áudio dos depoimentos gravados logo após o espetáculo. Foram muitas emoções. Esses momentos estão eternizados na minha memória, e sempre serei muito grata pela enorme contribuição de cada um de vocês. Meu muito obrigada.

Ao meu irmão de coração, Fábio, às minhas cunhadas Raquel, Luana e Jozana, e às crianças da família, Matheus, Jorge e Helena. Formamos um grande time. Agradeço por estarmos compartilhando a vida em uma grande família, com muito amor.

Aos meus sobrinhos Mariano e Germano, por me ensinarem outro jeito de amar, por renovarem as esperanças, por trazerem alegrias, por trazerem vida para nossa família.

Aos meus irmãos, Roberto e Rodolpho, os quais me enchem de amor. Estamos sempre juntos, pois sabemos que assim somos mais fortes. É muito bom amar vocês. É um privilégio ter vocês na minha vida.

Aos meus pais, Roberto Luiz Zancan e Jeane Falkenberg Zancan, a quem dediquei minha tese, as duas pessoas que são meu alicerce de vida. Nada do que eu escreva aqui chega perto de todos os agradecimentos que eu tenho vontade de manifestar. Se tentasse descrever tudo que sinto por vocês, talvez tivesse que escrever muitas e muitas páginas. Então, vou resumir. Pai, grande amor da minha vida, incentivador dos meus estudos. Agradeço por ser a primeira pessoa a acreditar na minha escolha profissional. Mãe, amada, minha companheira de todas as horas, sempre me escutando, apoiando e dando conselhos. Agradeço pela tua presença na minha vida. Agradeço aos dois por me criarem uma mulher independente, por me encorajarem a seguir a minha vida e por continuarem me dando amor. Meu amor infinito, meu respeito e admiração profunda, minha gratidão por ser filha de vocês. O amor que sinto é impossível de ser dito.

RESUMO

A tese, intitulada *O Espectador na Dança: um estudo de recepção aplicada*, tem como objetivo principal investigar a percepção do espectador, constituída por um conjunto de valores comuns partilhados e outro de valores singulares e por um modo de sentir-se motivado pela sensação cinestésica. Para tanto, busca-se identificar a produção de sentidos e de sensibilidades; evidenciar possíveis potências recorrentes que ocorrem nas experiências partilhadas; e articular aspectos comuns, partilhados com a experiência perceptiva do espectador. O grupo pesquisado é formado por espectadores voluntários, estudantes do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS. Esse grupo de espectadores assistiu a apresentações de grupos selecionados para a ocupação dos Teatros Municipais de Porto Alegre (RS). A pesquisa utilizou dois instrumentos para a coleta das informações: questionário estruturado e depoimentos gravados após os espetáculos de dança. Os depoimentos foram analisados a partir da perspectiva de três categorias que compõem a experiência estética: *criativa*, *sensível* e *conceitual*. A análise resultou na identificação das atividades dos espectadores de dança e apontou as habilidades que podem ser trabalhadas no processo educativo de formação de público para a dança.

Palavras-chave: Dança. Recepção. Percepção. Atividade.

ABSTRACT

This doctoral thesis, entitled *The Spectator in Dance: an applied reception study*, aims to investigate the perception of the spectator, constituted by a set of common values shared, by a set of singular values and by a way of being motivated by the kinesthetic sensation. Therefore, we seek to identify the production of senses and sensibilities; to evidence possible recurrent potentials that occur in shared experiences; and to articulate common aspects, shared with the perceptual experience of the spectator. The group that participated in the research is formed by volunteer spectators, students of the Degree in Dance at UFRGS. This group of spectators attended performances of companies selected for the occupation of the Municipal Theaters of Porto Alegre (RS). The research used two instruments to collect information: a structured questionnaire and testimonies recorded after the dance performances. The statements were analyzed from the perspective of three categories that comprise the aesthetic experience: *creative*, *sensitive* and *conceptual*. The analysis resulted in the identification of the activities of dance spectators and highlighted the skills that can be worked on in the educational process of training an audience for dance.

Keywords: Dance. Reception. Perception. Activity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Foto usada na página de evento do <i>Facebook</i> para a divulgação do espetáculo <i>Ìgbà: exercício de contemplação</i>	34
Figura 2 – Capa e contracapa do programa <i>Ìgbà</i>	35
Figura 3 – Parte interna do programa <i>Ìgbà</i>	36
Figura 4 – Foto usada na página de evento do <i>Facebook</i> para a divulgação do espetáculo <i>Ondinas, Sereias e Nereidas</i>	37
Figura 5 – Capa e contracapa do programa <i>Ondinas, Sereias e Nereidas</i>	38
Figura 6 – Parte interna do programa <i>Ondinas, Sereias e Nereidas</i>	39
Figura 7 – Material de divulgação do 23º Porto Alegre em Cena sobre o espetáculo <i>BiT</i>	41
Figura 8 – Foto usada na página de evento do <i>Facebook</i> para a divulgação do espetáculo <i>BiT</i>	42
Figura 9 – Foto usada na página de evento do <i>Facebook</i> para a divulgação do espetáculo <i>Iluminus</i>	43
Figura 10 – Capa e contracapa do programa <i>Iluminus</i>	44
Figura 11 – Parte interna do programa <i>Iluminus</i>	46
Figura 12 – Foto usada na página de evento do <i>Facebook</i> para a divulgação do espetáculo <i>Barbie Fuck Forever - III Temporada</i>	47
Figura 13 – Foto usada na página de evento do <i>Facebook</i> para a divulgação do espetáculo <i>Sirena</i>	49
Figura 14 – Parte externa do programa do espetáculo <i>Sirena</i>	50
Figura 15 – Parte interna do programa do espetáculo <i>Sirena</i>	51
Figura 16 – Foto usada na página de evento do <i>Facebook</i> para a divulgação do espetáculo <i>Dançar, pra que serve?</i>	52
Figura 17 – Programa do espetáculo <i>Dançar, pra que serve?</i>	53
Figura 18 – Foto usada na página de evento do <i>Facebook</i> para a divulgação do espetáculo <i>Cadê Amélia?</i>	54
Figura 19 – Parte externa do programa do espetáculo <i>Cadê Amélia?</i>	55
Figura 20 – Parte interna programa do espetáculo <i>Cadê Amélia?</i>	55

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Espetáculo, categoria profissional/acesso, gênero, apoio, patrocínio	26
Quadro 2 – Espetáculo, grupo/companhia, ficha técnica, temporada e local	28
Quadro 3 – Quadro-resumo da análise dos discursos dos espectadores	138

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	GRUPOS E COMPANHIAS DE DANÇA: APRESENTAÇÃO	24
2.1	TEMPORADA DE DANÇA 2016 EM PORTO ALEGRE	24
2.2	GRUPOS E COMPANHIAS DE DANÇA: APRESENTAÇÃO	28
2.3	DESCRIÇÃO DOS ESPETÁCULOS APRECIADOS	32
2.3.1	<i>Ìgbà: exercício de contemplação</i>	33
2.3.2	<i>Ondinas, Sereias e Nereidas</i>	36
2.3.3	<i>BiT</i>	39
2.3.4	<i>Iluminus</i>	43
2.3.5	<i>Barbie Fuck Forever</i>	46
2.3.6	<i>Brasileirada</i>	47
2.3.7	<i>Sirena</i>	48
2.3.8	<i>Dançar pra que serve?</i>	52
2.3.9	<i>Cadê Amélia? #Belas, penduradas e no ar!</i>	53
3	PERFIL DO ESPECTADOR	56
3.1	ESPECTADOR NO CAMPO DA DANÇA	56
3.1.1	Grau de escolaridade e ocupação profissional	63
3.1.2	Principais motivações para assistir a dança	65
3.1.3	Divulgação dos espetáculos de dança	69
3.1.4	Condições que favorecem a apreciação no campo da Dança.....	70
3.1.5	Apresentação individual dos espectadores voluntários.....	71
4	AS ATIVIDADES DOS ESPECTADORES DE DANÇA: ENTRE AS DIMENSÕES CRIATIVA, SENSÍVEL E CONCEITUAL	84
4.1	SOBRE AS CATEGORIAS DE ANÁLISE: DIMENSÕES CRIATIVAS, SENSÍVEIS E CONCEITUAIS	84
4.2	RESULTADOS	87
4.2.1	Dimensão criativa	87
4.2.2	Dimensão sensível	101
4.2.2.1	A percepção pela via da sensação da empatia cinestésica.....	103
4.2.2.2	Âmbito metafórico: dizer algo de que as palavras não dão conta	111
4.2.2.3	Transformação da sensação do estado corporal.....	115
4.2.3	Dimensão conceitual	118

4.2.3.1	Parâmetro racional e suas operações	122
4.2.3.2	As operações descritiva, associativa, contextual, interpretativa e avaliativa	124
4.3	ENTRE O CRIATIVO, O SENSÍVEL E O CONCEITUAL: MOVIMENTOS POSSÍVEIS	137
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
	REFERÊNCIAS	153
	APÊNDICE A – Convite para participar do estudo	156
	APÊNDICE B – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	157
	APÊNDICE C – Questionário de perfil do espectador	159
	APÊNDICE D – Respostas do perfil do espectador	164
	ANEXO A – Edital dos teatros municipais	184
	ANEXO B – Desenho do Curso de Dança	188
	ANEXO C – Lista de disciplinas eletivas	191
	ANEXO D – Resumo do currículo <i>lattes</i> dos professores do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS	195

1 INTRODUÇÃO

Ao pensar o campo de conhecimento que envolve a recepção do espectador em espetáculos de dança, o propósito desta tese é estudar a percepção dos sujeitos envolvidos na produção de sentidos e, principalmente, de sensibilidades, a partir da identificação das atividades presentes nesse processo. Esses sujeitos são denominados espectadores. A pesquisa entende que o espectador é não somente aquela pessoa que assiste ao espetáculo, mas aquela que afeta e é afetada por ele. O espectador é um sujeito ativo, que sente, cria e avalia o espetáculo a que assiste.

Fiz graduação em Licenciatura em Dança, especialização em Linguagem e Interdisciplinaridade, mestrado e doutorado em Artes Cênicas. Sempre me instigou o tema da percepção, primeiro como bailarina e, depois, como pesquisadora.

Como bailarina, eu ficava instigada a pensar como o corpo se move, como aumentar a qualidade expressiva dos meus movimentos. Foi então que comecei um trabalho que visava à percepção corporal. Nesses trabalhos, havia a sensibilização de minha atenção sobre os modos como poderia usar a respiração, por exemplo. Aprendi que poderia, pela minha imaginação, enviar ar para determinadas partes do corpo. Percebi que, quanto mais discernimento eu tinha sobre as possibilidades de reger a quantidade de ar que entra e sai do meu corpo, assim como sobre a possibilidade de empurrar o ar para determinadas partes do corpo, mesmo que fossem ativadas pela imaginação, mais modificava e interagia com minha expressividade enquanto bailarina. Outra informação importante foi ter consciência de que meus movimentos poderiam iniciar de modos diferentes, ou seja, o movimento do meu braço poderia ser impulsionado pela escápula, ou pelo cotovelo, ou pela mão, bem como por outras partes do corpo. Noções fisiológicas e cinesiológicas como aquelas que envolvem a lubrificação das articulações a partir de micromovimentos ou, ainda, a busca pelo espaço interarticular para o aumento da mobilidade são alguns exemplos de princípios que acompanham minha prática corporal até hoje. Outro aprendizado que me ajudou muito como bailarina foi perceber a sensação magnética de nosso corpo, a energia que está no nosso corpo e como lidar com ela na execução dos movimentos e principalmente das posturas e do contato com o outro e as possíveis trocas realizadas ao dançar.

Como pesquisadora, foi na especialização, com foco na Interdisciplinaridade, que comecei a me interessar sobre a percepção na recepção estética. O interesse

pela percepção do meu corpo se alargou para o interesse sobre como o outro percebe o corpo que dança. Tive professores da Literatura, da Filosofia, da Educação, da Comunicação. Com eles, estudei autores como Mikel Dufrenne, Jan Mukarovsky, Mikhail Bakhtin, Charles Sanders Peirce, Ferdinand de Saussure, Lúcia Santaella, José Teixeira Coelho Netto, Umberto Eco, Pedro Demo, Hilton Japiassú, Edgar Morin.

Os estudos da especialização resultaram em uma pesquisa bibliográfica intitulada *A Contextura de Sentidos na Dança*, compreendida na linha de pesquisa de “Processos Discursivos e Práticas Sociais”. A pesquisa tratou dos parâmetros que formam a rede de conhecimento da dança, visto que a pluralidade exprime um modo de inteligência do homem contemporâneo em que o mundo é percebido e representado como uma textura de conexões ou uma trama de relações.

Durante o curso de Mestrado em Artes Cênicas, direcionei minha pesquisa para a recepção estética. O tema foi abordado a partir da relação entre alguns aspectos que envolvem a criação de um espetáculo e sua recepção. Esse viés da pesquisa foi possibilitado pela aproximação com o campo teatral, sobretudo por autores como Marco de Marinis e Patrice Pavis, e pela perspectiva da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

A dissertação de mestrado, intitulada *Motivação Criadora e Recepção Estética no Espetáculo Re-Sintos da Muovere Companhia de Dança*, analisou como acontece a articulação entre a dança e o teatro no espetáculo *Re-Sintos*, da Muovere Companhia de Dança de Porto Alegre; verificou o que envolve o processo de recepção e como o espetáculo se oferece ao exercício receptivo; e, por fim, examinou e apresentou o modo como opera a produção e a recepção do espetáculo *Re-Sintos* com base em algumas características aproximativas do rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Com o foco mais voltado ao ponto de vista do espectador, chego a esta tese de doutorado. Para tratar das atividades dos espectadores de dança, busco relacionar saberes da sociologia de Pierre Bourdieu (2007, 2015), continuo com embasamento em alguns autores que tratam do tema nas relações teatrais, como Anne Ubersfeld (2005), Patrice Pavis (1980), Marco de Marinis (2005), Edécio Mostaço (2015), Roberto Gill Camargo (2003), mas também fortaleço o arcabouço teórico com referências do campo da Dança, algumas que já me acompanham há longo tempo, como Michel Bernard (2001), Susan Foster (2011), Susanne Langer

(1980), Laurence Louppe (2012), Hubert Godard (2002), Jaqueline Smith-Autard (2000), além de Matthew Reason e Dee Reynolds (2010), Karen Wood (2015), Cross, Kirsch, Ticini e Schütz-Bosbach (2011).

Já foram realizados muitos estudos na área da recepção estética nas artes. Meu objetivo não é apresentar as teorias desenvolvidas e consagradas nesses estudos, mas assumir o caráter de pesquisa experimental que privilegia o conhecimento empírico do fazer presente na recepção em dança do ponto de vista do espectador, e, por isso, estou denominando-o estudo de recepção aplicada.

Na tentativa de descrever, analisar e interpretar os sintomas da recepção junto a um conjunto de espectadores com relativa familiaridade com o campo artístico e em particular com o campo da dança, proponho nesse estudo trabalhar na perspectiva da recepção aplicada em dança

A partir das noções já trabalhadas em outras áreas do conhecimento, como por exemplo, “linguística aplicada”, “matemática aplicada”, “estatística aplicada”, surge à possibilidade de pensar a recepção aplicada em dança.

Nesta pesquisa o conceito de “aplicação” não tem a conotação passiva em quem recebe a informação, no sentido que alguém faz alguma ação e outra recebe. Aqui, a noção de “aplicação” está pautada nas relações práticas que ocorrem pelas vias de afetação, no sentido de interação, de vai e vem, de fluxo presente no encontro que produz sensibilidades e sentidos nos envolvidos.

Para assumir a proposta de estar no plano de aplicação, foi necessário criar um método, um procedimento, um ambiente laboratorial e aplicar as ideias da teoria da recepção para fazer conhecer, investigar a recepção em dança. A teoria, quando não é somente teoria, mas quando é mediada por alguém para ir para uma prática ela se torna aplicada.

Recepção aplicada é o termo escolhido por mim para caracterizar os procedimentos de pesquisa e para diferenciar este trabalho de um estudo teórico da recepção em dança. A escolha de “aplicado” se relaciona àquela substância social “que foi posta em prática”, que foi também “experimentada” por nosso grupo de espectadores. A recepção é entendida, neste estudo, como forma de acolher a experiência estética, sendo analisada em uma vertente pragmática. Desse modo, proponho articular o conhecimento empírico de um grupo voluntário de espectadores com características específicas, isto é, estudantes da graduação em Licenciatura em Dança, com o processo que envolve a recepção de espetáculos de dança e a

experiência resultante como reflexão e produção de discurso sobre o que foi assistido. Meu esforço está centrado no exercício de localizar e decodificar as atividades receptivas presentes na experiência coletiva e/ou individual dos espectadores voluntários, pelo viés da análise das informações coletadas junto ao grupo. É nesse âmbito que estou caracterizando a investigação como um estudo experimental de recepção aplicada.

O registro dos depoimentos, gravados logo após a apreciação de cada espetáculo selecionado para este estudo, gerou os discursos analisados no capítulo 4. “Etimologicamente a palavra discurso contém em si a ideia de percurso, de correr por, de movimento” (MENDES E SILVA, 2005, p. 16). Ao capturar alguns dos traços deixados nesse processo do discurso, identifiquei algumas atividades indicadoras do modo de operar presente na recepção em dança.

Como intérprete das informações coletadas, estou inserida em uma linguagem que possui marcas subjetivas, oriundas da minha história enquanto bailarina de dança contemporânea, professora da graduação em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e pesquisadora de Recepção Estética e de Dança. Em meu percurso acadêmico, tenho me interessado por pesquisas que tratam de três grandes temas: 1) princípios e fundamentos da dança moderna e da dança contemporânea relativos à preparação corporal; 2) recepção em dança – as regularidades presentes na composição em dança e sua relação com a produção de sentidos, o circuito entre a produção artística e a recepção em dança; 3) avaliação de processos educativos que abordam o estudo do perfil dos egressos e o estudo do currículo dos cursos de graduação em dança.

Já os espectadores voluntários que produziram os discursos para esta pesquisa estão marcados pelas suas histórias enquanto acadêmicos da graduação em Dança da UFRGS, tendo conhecimento das perguntas que responderiam ao final do espetáculo e sabendo que essas informações seriam usadas para um estudo sobre a percepção estética em dança. Portanto, está sendo considerado que:

[...] o sujeito, ao falar, ajusta sua fala de acordo com seu ouvinte. Esta colocação é decisiva no momento da interpretação, visto que, no discurso do sujeito, já estará contida a interpretação do mesmo sobre a relação que está estabelecendo com o analista e sobre a situação, artificial, da coleta de dados. Por outro lado, o analista, ao descrever os dados coletados, também estará “contaminando-os” com sua interpretação (MENDES E SILVA, 2005, p. 37).

Essa “implicação mútua”, segundo Mendes e Silva (2005, p. 37), admite uma visão parcial e subjetiva, fundamentada em referências teóricas e enfoques escolhidos pela pesquisa, excluindo, dessa forma, a neutralidade desses discursos.

Uma outra questão fundamental que devemos observar sobre a interpretação é no tocante a seus resultados. Como já dissemos, ao tomar um discurso como objeto, estamos fazendo um recorte de uma dada situação. Isso implica em uma questão que julgamos decisiva: a nossa interpretação é apenas uma dentre infinitas possibilidades de abordagem. Nós não esgotamos o objetivo em uma descrição/interpretação. Questões diferentes, postas por diversos analistas, conduzem a resultados distintos para “um mesmo” objeto. E, por isso, este tipo de análise se torna interessante: porque, de alguma forma, reproduz os movimentos do próprio funcionamento interno da língua, que se coloca “no vazio”, para ser preenchida de sentidos (polissemia) pelos sujeitos. A língua é prene e vulnerável ao constante vir a ser dos sujeitos. Assim, também o é a interpretação (MENDES E SILVA, 2005, p. 37).

A visão parcial sobre o tema em estudo e a não neutralidade dos discursos aponta para um tipo de funcionamento da análise. O movimento produzido nesse funcionamento é resultado das escolhas realizadas: os espetáculos de dança assistidos (Capítulo 2), a seleção e composição do grupo de espectadores voluntários (Capítulo 3), a minha formação pessoal e profissional enquanto analista das informações.

O objetivo principal deste estudo é investigar a percepção do espectador, constituída por um conjunto de valores comuns partilhados e de valores singulares e por um modo de sentir-se motivado pela sensação cinestésica. Esse propósito foi inspirado livremente no conceito de “partilha sensível¹”, de Jacques Rancière (2012, p. 7), que vincula esse termo à constituição estética:

Pelo termo constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas.

¹ Apresentado na Nota de Tradução do livro *A partilha do Sensível* (RANCIÈRE, 2012, p. 7), traduzido por Monica Costa Neto:

O conceito de “partilha sensível” [*partage du sensible*] aparece uma primeira vez para o público brasileiro muito bem explicado no Prefácio de Jacques Rancière ao seu livro *Políticas da escrita*, publicado pela Editora 34 em 1995, na Coleção Trans, dirigida por Éric Alliez. Nesse livro – que aliás consiste numa coletânea de textos inédita na França e, portanto, numa raridade brasileira na bibliografia do autor – podemos ler: [...]

Para Rancière (2012, p. 15), a partilha sensível denomina o “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”. Tomando emprestada a noção apresentada pelo autor, proponho abordar a percepção por meio de seus processos sensorial, cognitivo e axiológico, articulados ao perfil do grupo estudado, identificando possíveis valores comuns e partes exclusivas.

Esta pesquisa tem como objetivos específicos: identificar a produção de sentidos e de sensibilidades articulada com a percepção do espectador; evidenciar possíveis percepções recorrentes na apreciação do espectador nas experiências partilhadas; e, por fim, articular valores comuns partilhados com a experiência perceptiva do espectador.

A abordagem desses processos perceptivos no campo da Dança está baseada no conceito apresentado por Michel Bernard, quando estuda a recepção em dança. Para ele, a palavra percepção designa:

[...] não somente, como indica sua etimologia, o que afeta meus sentidos orgânicos, o impacto sensorial e afetivo de um estímulo exterior, mas, também de uma parte, o que faz conhecer o objeto que permite identificar, por outro lado, o julgamento ou a interpretação e, por isso, a avaliação a qual ele se presta. Isto é, ele conjuga e mais seguidamente contém nele ao menos os três níveis: o primeiro puramente sensorial e afetivo, o segundo essencialmente cognitivo e o terceiro, fundamentalmente avaliativo ou axiológico (BERNARD, 2001, p. 205-206).

Ao indicar as referências que são comuns ao grupo de espectadores estudado, assim como aquelas que são singulares em cada um, analiso como esses fatores operam no campo da percepção, por meio da identificação das atividades presentes nesse processo. O conjunto de valores comuns seria composto pela afinidade adquirida pela familiarização com a cultura e com suas relações sociais. Já o conjunto de valores individuais considera a subjetividade e suas singularidades em relação à dança.

Quando Bourdieu (2007) se refere aos aspectos condutores da percepção presentes na obra de arte, critica uma natureza autônoma, assumindo, desse modo, a existência de certas disposições de aprendizagem relacionadas com os aspectos reprodutores das hierarquias sociais. A interiorização das estruturas sociais, as quais muitas vezes fazem parte de um conjunto comum, age na formulação do gosto

peçoal. Essa noção é explorada nos Capítulos 2 e 3, os quais apresentam, respectivamente, o repertório de espetáculos assistidos e o perfil dos espectadores.

O Capítulo 2 revela os espetáculos de dança que foram apreciados pelos espectadores deste estudo. Nesse capítulo, são proporcionadas ao leitor as informações fornecidas por cada grupo e seu espetáculo ao público. O texto está organizado por meio da descrição do material de divulgação e programa do espetáculo, por isso apresenta informações desiguais entre os mesmos. O objetivo é apontar as informações prévias que podem atuar no ato da recepção nos processos perceptivos, servindo, desse modo, numa interface de mediação dentro de uma lógica de uma recepção aplicada. Esclareço que neste capítulo não é realizada uma crítica ou análise dos espetáculos. As informações são descritas de modo que o leitor possa ter acesso ao tipo de conhecimento que é disponibilizado aos espectadores.

O Capítulo 3 trata do perfil dos espectadores voluntários e seus valores comuns. Este capítulo é resultado da análise das informações coletadas por meio de questionário enviado a todos os acadêmicos matriculados em 2016/2. Dos 141 estudantes matriculados, 64 responderam ao questionário, o que gerou o total de 573 páginas de respostas. Essas 573 páginas foram copiladas em 22 páginas com o resumo das respostas em forma de gráficos (Apêndice D). Busco analisar o que condiciona o gosto dos estudantes do Curso de Licenciatura em Dança e suas relações com as percepções produzidas no processo de apreciação. O perfil dos espectadores é discutido principalmente pautado nas características sociais, econômicas e culturais do grupo.

Contudo, o que escapa desse conjunto de valores comuns? Onde se encontra a singularidade? A singularidade aciona relações que levam uma parte dos valores comuns; entretanto, produzem uma configuração específica, singular para cada espectador. O singular convoca um ponto de vista pautado no encontro de corpos vivos, marcado, por exemplo, por expectativas, por motivações, pelo focar e refocar do olhar que configura diferentes percepções e estados corporais heterogêneos no espectador.

Provocada a pensar sobre o comportamento, sobre a atitude dos espectadores de dança, debruço-me, nesta pesquisa, sobre esse tema, pelo viés da defesa de singularidades presentes na percepção em dança.

Desse modo, esta pesquisa busca responder ao seguinte problema: “De que maneira se constitui a percepção do espectador diante de espetáculos de dança?”. Para responder à questão de pesquisa, procuro apontar as atividades presentes na percepção dos espectadores, a partir do estudo articulado com as instâncias *poiésis*, *esthésis* e *kátharsis*, as quais compõem a experiência estética, mas são atualizadas e renomeadas como categorias de análise. As categorias de análise emergem junto com a análise das informações produzidas pelo grupo de espectadores voluntários. Esse grupo foi composto por 24 estudantes, que assistiram os espetáculos de danças e gravaram suas impressões imediatamente ao sair do espetáculo. A transcrição desse material resultou em 109 laudas. No decorrer da escrita senti necessidade de atualizar tais categorias, pois percebi que as mesmas estavam carregadas de sentidos que não condiziam com as informações encontradas. Dessa forma, chego nas dimensões criativa, sensível e conceitual e discuto as atividades inerentes ao fazer do espectador de dança, como é abordado no Capítulo 4.

O tema de estudo foi delineado pela definição das questões abordadas nos instrumentos de pesquisa, dos espetáculos assistidos e do perfil do grupo de espectadores. É importante esclarecer que esta pesquisa busca respostas na recepção aplicada, isto é, está calcada predominantemente nas informações coletadas nas atividades do espectador. Por isso, primeiro foi necessário definir quais espetáculos e quais espectadores fariam parte do estudo.

A definição dos espetáculos de dança partiu do pressuposto de que os espectadores pudessem assistir a diferentes tipos de danças e de diferentes gêneros², pois o objetivo da pesquisa é encontrar especificidades do processo receptivo em dança. Para tanto, foram estabelecidos dois critérios: que o espetáculo tivesse sido aprovado em algum edital de ocupação de teatros, e que esses teatros fossem municipais. Sendo limitado o número de espetáculos oferecidos para o

² Optei por utilizar e alternar as palavras tipos e gêneros para me referir a diferentes técnicas de dança. Compartilho da definição de gênero apresentada na tese de doutorado de Luciana Paludo (2015, p. 38, grifos da autora):

Sobre os *gêneros de dança*. A palavra Gênero caracteriza, aqui, o tipo de dança. Algumas pessoas se referem à *modalidade*, mas, essa palavra remete ao esporte, então, nesta tese não será usada, uma vez que a dança é compreendida como uma das manifestações da arte. Outras duas palavras que são empregadas como sinônimo de gênero são *estilo* e *técnica*. Em memória ao historiador de dança brasileiro Roberto Pereira (1965-2009), o qual se referia à palavra gênero, para designar os tipos de dança, fugirei das outras palavras correlatas e direi o gênero dança moderna, o gênero dança de salão, o gênero ballet clássico, o gênero dança do ventre etc.

público porto-alegrense, conseqüentemente haveria uma delimitação do campo de estudo.

Logo, assistimos aos grupos e companhias de dança aprovados por meio do edital de ocupação dos teatros municipais de Porto Alegre para o segundo semestre de 2016. Segundo o edital³ da Secretaria de Cultura de Porto Alegre, os projetos de dança puderam concorrer em duas categorias: profissional ou de acesso. Os grupos selecionados nesse edital de ocupação foram três grupos de dança profissionais e seis grupos para a categoria de acesso.

A definição dos espectadores foi um pouco mais complexa. Juntamente com a escolha dos espectadores, tinha de ser considerada a viabilidade ou não da aplicação de instrumentos de pesquisa. Deveria ser um questionário com perguntas abertas ou fechadas? Entrevistas gravadas ou escritas? Como as pessoas seriam abordadas após o espetáculo? Aleatoriamente? Quantas pessoas a pesquisadora conseguiria abordar após os espetáculos? As pessoas permaneceriam no teatro para responder às questões da pesquisa?

O pensamento gerado a partir dessas problematizações estabeleceu a necessidade de compor um grupo de espectadores voluntários que deveriam participar do máximo de espetáculos possível. Assim, aquelas pessoas saberiam que, após o espetáculo, deveriam permanecer para responder às questões que seriam fontes de pesquisa. Uma das vantagens dessa abordagem seria ter maior controle das condições éticas da pesquisa com seres humanos. Outro aspecto positivo é que haveria condições de fazer uma pesquisa prévia sobre o perfil desse espectador a responder à pesquisa.

É importante esclarecer que foi considerado que, como o espectador voluntário teria consciência de que, após assistir ao espetáculo, responderia a determinadas questões, isso poderia influenciar o seu modo de perceber o espetáculo. Entretanto, entendo que as mudanças implicadas na organização das respostas podem deixar o espectador mais atento a sua percepção, e isso não afetaria substancialmente os resultados produzidos.

Como criar um grupo de espectadores voluntários para participar da pesquisa? Foi então que surgiu a proposta de trabalhar com um grupo de espectadores voluntários formado por estudantes do Curso de Licenciatura em

³ Edital de Ocupação dos Teatros Municipais de Porto Alegre – 2º semestre/2016. Concurso nº 011/2016 (PORTO ALEGRE, 2016).

Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Essa escolha constituiria mais um recorte da pesquisa, isto é, a perspectiva dos estudantes de graduação em Dança sobre os processos receptivos.

Os estudantes foram convidados por meio de rede social (Apêndice A), no grupo fechado do Curso de Dança do *Facebook*, e também pelo envio de e-mail. Foram estabelecidos os seguintes critérios para a participação nesse grupo de espectadores voluntários: estar matriculado no Curso de Licenciatura em Dança no período da pesquisa; ter disponibilidade para assistir a 50% dos espetáculos selecionados para o estudo; ser maior de idade.

Ao definir a necessidade de compor o grupo de espectadores voluntários, foram tomados alguns cuidados éticos para proteger tanto o pesquisador quanto os participantes, levando em conta as normas vigentes relacionadas à pesquisa com seres humanos. A pesquisa foi aprovada com parecer favorável pelo Comitê de Ética da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por meio de cadastrado na Plataforma Brasil e posterior avaliação de seu aspectos éticos por uma comissão formada por professores pesquisadores.

Os estudantes do Curso de Licenciatura em Dança convidados a compor o grupo de espectadores voluntários foram previamente esclarecidos sobre a pesquisa a ser realizada. Os voluntários leram e assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Apêndice B), no qual são fornecidas todas as informações necessárias à plena compreensão do estudo, bem como sobre o resguardo do sigilo e da proteção do anonimato. Esse grupo assistiu aos espetáculos coreográficos e participou da produção de informações para a pesquisa por meio de depoimentos e questionários. Para manter o anonimato dos espectadores, escolhi nomes que, assim como a palavra espectador, iniciam com a letra “E”, os quais são citados no texto, seguidos do ano da coleta de informações.

Em termos de organização, o número máximo de espectadores voluntários poderia chegar a 40 participantes. Entretanto, para a viabilização da pesquisa no que se refere à entrada nos espetáculos, optei pelo número máximo de 25 espectadores por espetáculo, sem um número mínimo de participantes. A justificativa dessa escolha é o número de lugares disponíveis nos teatros municipais – 284 lugares no teatro Renascença⁴ e 90 cadeiras móveis na sala Álvaro Moreyra⁵.

⁴ Conforme informação disponível em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_secao=282>. Acesso em: 10 set. 2016.

Além disso, a ocupação do teatro é uma oportunidade de os grupos de dança receberem um retorno financeiro pela venda dos ingressos; então, a negociação de cortesias com os grupos ficaria praticamente inviável com um número grande de espectadores. Acreditamos que, pela repetição dos depoimentos, conseguimos atingir o objetivo deste estudo, isto é, perceber como se constitui a percepção de espetáculos de dança na perspectiva de espectadores. Já o ponto de saturação seguiu a seguinte indicação:

O fechamento amostral por saturação teórica é operacionalmente definido como a suspensão de inclusão de novos participantes quando os dados obtidos passam a apresentar, na avaliação do pesquisador, uma certa redundância ou repetição, não sendo considerado relevante persistir na coleta de dados (FONTANELLA; RICAS; TURATO, 2008, p. 17).

Portanto, foram estabelecidas, como critério para o ponto de saturação, as redundâncias ou repetições.

O questionário estruturado e os depoimentos gravados logo após o espetáculo foram os instrumentos escolhidos para a coleta das informações.

O questionário estruturado utilizado na pesquisa (Apêndice C), formado por perguntas abertas e perguntas fechadas, oportuniza traçar o perfil do grupo de estudantes/espectadores voluntários do Curso de Graduação em Dança da UFRGS (Apêndice D). O objetivo foi verificar as principais características sociais, econômicas e culturais do grupo de espectadores, a partir dos seguintes temas: grau de escolaridade, ocupação profissional, frequência com que assiste a espetáculos de dança, tipos de informações prévias sobre o espetáculo, principais motivações para assistir a espetáculos de dança, conhecimentos específicos sobre dança. Esse questionário foi enviado para os acadêmicos com vínculo ativo com o Curso de Licenciatura em Dança no segundo semestre de 2016.

Por sua vez, os depoimentos do grupo de espectadores voluntários foram coletados após cada espetáculo, sendo que cada estudante/espectador gravou suas percepções respondendo a três itens: 1) Resuma o espetáculo a que você assistiu; 2) Sintetize o espetáculo a que você assistiu em três imagens; 3) Responda: Como o espetáculo afetou você? O registro dos depoimentos gravados após a apreciação de

⁵ Conforme informação disponível em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_secao=279>. Acesso em: 10 set. 2016.

cada espetáculo selecionado para este estudo gerou discursos analisados no Capítulo 4.

Com essas considerações iniciais, ressalto que, no último capítulo, apresento as atividades dos espectadores de dança com base na análise das informações coletadas por meio dos depoimentos sobre a percepção dos espectadores, com foco nas categorias de análise dimensões criativa, sensível e conceitual.

As atividades identificadas são características de um grupo de espectadores específico de estudantes de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, inserido no contexto de Porto Alegre, no Estado do Rio Grande do Sul. Entretanto, acredito em um exercício do saber que envolve as relações possíveis entre o fazer local e o universal. Desse modo, defendo que a produção de conhecimento referente à recepção estética no campo da Dança abordada nesta pesquisa possa alcançar um *status* de um pensamento mais abrangente e generalizante, sem desprezar a situação que define e que dá luz ao espectador deste estudo.

2 GRUPOS E COMPANHIAS DE DANÇA: APRESENTAÇÃO

Início aqui a apresentação do caminho que a pesquisa trilhou, para que o leitor possa acompanhar os elos que organizam os conhecimentos abordados pelo viés das atividades dos espectadores de dança.

Se existe na dança uma força que é visível, também existe uma força que é invisível. Na recepção em dança, interagem as visibilidades e invisibilidades da construção poética. Neste capítulo, apresento alguns rastros identificados sob o ponto de vista do sistema das artes. Nele, congregam subsídios relativos ao contexto de ocupação dos teatros municipais de Porto Alegre, assim como as informações sobre cada espetáculo divulgadas nas mídias. Com isso, podemos delimitar o cenário no qual o espectador desta pesquisa transita e articula informações no processo receptivo.

2.1 TEMPORADA DE DANÇA 2016 EM PORTO ALEGRE

Para responder à pergunta “De que maneira se constitui a percepção do espectador diante de um espetáculo de dança?”, foi necessário delimitar quais espetáculos seriam apreciados e moveriam possíveis produções de informações para a pesquisa.

Um dos interesses foi que os espectadores voluntários tivessem acesso a espetáculos de diferentes tipos de dança, pois o objetivo era pensar a recepção estética e, se possível, encontrar algumas pistas, algumas marcas que caracterizassem a percepção do espectador em espetáculos de dança de um modo geral. Essa escolha está pautada na proposta de partir de um âmbito generalista, para que esse conhecimento possa gerar outras perspectivas que oportunizarão aprofundamentos. Isto é, mais do que definir um estudo sobre a recepção, o objetivo é fazer aparecer aspectos que possam ser desdobrados e encontrar a potência que existe nos estudos da recepção específica em dança.

Assim, o estudo não pretende especificar as estruturas constituintes que determinado gênero de dança pode promover na atitude estética, mas a dança como um todo. Por esses motivos, interessa à pesquisa que os espectadores apreciem

diferentes tipos de dança, para que as respostas produzidas não estejam vinculadas a apenas determinada estética.

Como delimitação, optei pelos grupos e companhias de dança que foram aprovados por meio do edital de ocupação dos teatros municipais de Porto Alegre para o segundo semestre de 2016, pois, dessa maneira, a seleção dos tipos de dança apreciados seria aqueles disponibilizados ao público frequentador dos teatros municipais, marcando o repertório oferecido na cidade de Porto Alegre.

Segundo o edital (PORTO ALEGRE, 2016) (Anexo A), os projetos de dança puderam concorrer em duas categorias: profissional ou de acesso. Para a seleção dos trabalhos, foi constituído um comitê de seleção que avaliou e qualificou os projetos, bem como organizou a montagem da grade de datas para a apresentação dos grupos.

O regulamento do edital classifica a categoria profissional como aquela em que 75% da equipe artística e 100% da equipe técnica tenham o registro no Ministério do Trabalho na função. Já a categoria de acesso exige que um membro da equipe artística e 100% da equipe técnica tenham registro no Ministério do Trabalho na função. Esse item oportuniza aos grupos locais concorrerem às vagas de ocupação, valorizando a diversidade de qualidade e de gênero, em razão de não determinar uma percentagem de aprovação para grupos de acesso e para grupos profissionais, nem o tipo de dança que pode concorrer ao edital.

A seguir, no Quadro 1, podemos visualizar, dentre os espetáculos selecionados, aqueles que fizeram parte deste estudo. No quadro, são apresentadas informações relativas à categoria a que cada grupo pertence, conforme o edital, ao gênero/tipo de dança em que o grupo se autodefine, assim como a seus patrocinadores e apoios. Ressalto que o espetáculo *BiT* não fez parte desse edital, como é explicado no texto abaixo sobre a apresentação dos grupos.

Existe um predomínio de grupos denominados como de acesso. Esse fato gera questionamentos: por que a maioria dos grupos selecionados não é da categoria profissional? Quais são os critérios de seleção?

Quadro 1 – Espetáculo, categoria profissional/aceso, gênero, apoio, patrocínio

Espetáculo	Categoria Profissional/ Acesso	Gênero	Patrocínio	Apoio
Ìgbà: exercício de contemplação	Acesso	Dança contemporânea	Sem patrocínio	- Prefeitura de Porto Alegre – Secretaria da Cultura - Centro Municipal De Dança - Casa Cultural Tony Pecztold - LUCIDA Desenvolvimento Cultural
Ondinas, Sereias e Nereidas	Acesso	Mescla danças urbanas e dança do ventre	Sem patrocínio	- Prefeitura de Porto Alegre – Secretaria da Cultura - Centro Municipal de Dança - Necitra - Bella Estética - Escola de Dança Madina Murad - Projeto Expressar - Oficina de Figurinos Ateliê José Loureiro da Silva - Ateliê Panos D’Corpo - Espaço Vayu - Sustain Produções
BiT	Profissional	Dança contemporânea	- Timac Agro	- Aliança Francesa
Iluminus	Profissional	Danças urbanas	- FUMPROARTE - Prefeitura de Porto Alegre	- LUCIDA Desenvolvimento Cultural - TVE FM Cultura (Fundação Piratini)
Barbie Fuck Forever	Profissional	Dança contemporânea	Sem informação	Sem informação
Brasileirada	Acesso	Folclore de projeção brasileiro	Sem informação	Sem informação
Sirena	Acesso	Dança do ventre e dança tribal	Sem patrocínio	- Prefeitura de Porto Alegre – Secretaria da Cultura - Centro Municipal de Dança - Hair - CMPA - Necitra
Dançar pra que serve?	Acesso	Dança do ventre, dança de salão e flamenco	Sem patrocínio	Sem apoiadores
Cadê Amélia? #Belas, penduradas e no ar!	Acesso	Dança aérea	Sem patrocínio	- Prefeitura de Porto Alegre – Secretaria da Cultura - Circo Híbrido

Fonte: Elaborado pela autora.

No edital de ocupação dos teatros municipais de 2016/02 (PORTO ALEGRE, 2016, p. 4), são apresentados os seguintes critérios de seleção:

Critérios para categorias Teatro e Circo, Espetáculos para Público Infantojuvenil, Dança e Música:

- a. Clareza e coerência dos projetos apresentados.
- b. Relevância Conceitual e Temática, concepção e argumentação que evidenciem importância cultural e artística.
- c. Originalidade de concepção artística.
- d. Viabilidade Técnica e adequação física, demonstração de capacidade de realização nos espaços solicitados.
- e. Histórico do grupo envolvido.
- f. Plano de Divulgação.

Ao avaliar os critérios de seleção, não fica claro por que houve a predominância de grupos da categoria de acesso. Esse fato colabora com a pressuposição de que haja uma política de valorização da promoção de diversidade de gêneros e de grupos locais. Luciana Paludo (2015, p. 67-68) contribui com essa reflexão, não especificamente tratando dos editais de ocupação dos teatros municipais, mas apresentando uma hipótese para pensar a relação das produções de dança dos estudantes das graduações em Dança no Rio Grande do Sul, com foco em Porto Alegre, e o funcionamento dos prêmios e dos eventos da cidade.

Minha hipótese é de que esse ecletismo faça parte de um funcionamento de Porto Alegre. Por exemplo, essa segmentação de gêneros de dança aparece em alguns eventos e instituições que são legitimadores: o Prêmio Açorianos de Dança (promovido pelo Centro Municipal de Dança, setor ligado à Secretaria Municipal da Cultura), que concede distinções às produções e aos artistas que se destacaram no ano. Recentemente, o prêmio foi reformulado e nominou essa diversidade; há o que se pode considerar o Prêmio Principal – no qual pode estar danças de qualquer gênero, mas, também há os destaques por gêneros⁶. Essa separação funciona de várias maneiras: 1) dá visibilidade à diferença; 2) sublinha uma segmentação; 3) valoriza determinadas comunidades em seus esforços de trabalho; 4) funciona como uma força conservadora no campo da dança de Porto Alegre e região, no sentido da identidade de cada gênero de dança; 5) hierarquiza os gêneros. Isso tudo é muito visível, também, nas produções coreográficas dos cursos de Graduação em Dança do RS (PALUDO, 2015, p. 67-68).

⁶ Nota de rodapé de Paludo (2015, p. 67-68):

Há destaque para o ballet clássico, para o jazz, para o sapateado, para as danças folclóricas/étnicas; danças urbanas, danças de salão, dança do ventre, flamenco, dança contemporânea e novas mídias em dança. Para cada destaque, há um grupo de 3 ou 4 jurados especializados na área. Para o prêmio principal, há um grupo de jurados maior, em torno de 7 pessoas.

Observo, no resultado do edital de ocupação dos teatros municipais 2016/02, os mesmos traços identificados por Paludo (2015) nas estruturas que compõem a produção artística dos estudantes da graduação em Dança e os eventos produzidos em Porto Alegre. Como podemos ver, os grupos selecionados são de vários tipos de dança: dança contemporânea, danças urbanas, danças tribais, dança do ventre, folclore de projeção, danças aéreas. Além disso, é dada a oportunidade de apresentação para a maioria dos grupos denominados como na categoria de acesso, sendo que apenas três dos nove grupos aprovados são da categoria profissional.

Destaco ainda a ausência de patrocínio na maioria dos espetáculos selecionados, com exceção do espetáculo *Iluminus*, o qual contou com o prêmio Fumproarte, e o espetáculo *BiT*, por ser uma companhia internacional convidada para participar de um evento em Porto Alegre, possuindo outras leis de incentivo na França.

2.2 GRUPOS E COMPANHIAS DE DANÇA: APRESENTAÇÃO

Os grupos selecionados nesse edital de ocupação foram três grupos de dança profissionais e seis grupos na categoria de acesso. Ficaram, então, definidos os espetáculos, teatros e datas. Na categoria profissional, foram contemplados: Espetáculo *Acuados*, Sala Álvaro Moreyra, de 5 a 14 de agosto, de sexta a domingo, às 20h; Espetáculo *Iluminus*, Teatro Renascença, de 13 a 23 de outubro, de quinta a domingo, às 20h; Espetáculo *Barbie Fuck Forever*, Sala Álvaro Moreyra, de 3 a 6 de novembro, de quinta a domingo, às 20h. Na categoria de acesso, foram contemplados: Espetáculo *Igbà: exercício de contemplação*, Teatro Renascença, dia 1º de setembro, quinta-feira, às 20h; Espetáculo *Ondinas, Sereias e Nereidas*, Sala Álvaro Moreyra, dias 2, 3 e 4 de setembro, de sexta a domingo, às 20h; Espetáculo *Brasileirada*, Teatro Renascença, dias 11, 12 e 13 de novembro, de sexta a domingo, às 20h; Espetáculo *Sirena*, Sala Álvaro Moreyra, dias 17 e 24 de novembro, quintas-feiras, às 20h; Espetáculo *Dançar pra que serve?*, Teatro Renascença, dia 7 de dezembro, quarta-feira, às 20h; Espetáculo *Cadê Amélia? #Belas, penduradas e no ar!*, Teatro Renascença, dias 16, 17 e 18 de dezembro, de sexta a domingo, às 20h.

O espetáculo *Acuados* ocorreu antes de ser definida a proposta da pesquisa e iniciada a coleta de informações; por isso, não fez parte do estudo. Incluímos, então, a apreciação do espetáculo *BiT*, da companhia francesa de Maguy Marin, o qual estava participando da 23^o edição do festival Porto Alegre em Cena. Esse espetáculo foi escolhido por ser uma companhia cujo trabalho é reconhecido internacionalmente na dança contemporânea. O espetáculo ocorreu no Teatro do Sesi, em Porto Alegre, nos dias 24 e 25 de setembro, às 21 horas.

Para fins de conhecimento, o Quadro 2 oferece ao leitor uma visão geral do nome do espetáculo e do grupo, ficha técnica disponibilizada aos espectadores no programa ou meios de divulgação do espetáculo, bem como os dias das apresentações e seus locais.

Quadro 2 – Espetáculo, grupo/companhia, ficha técnica, temporada e local

Espetáculo	Grupo/ Companhia	Ficha técnica	Temporada	Local
Ìgbà: exercício de contemplação	Coletivo Moebius	<u>Direção geral e coreografia:</u> Douglas Jung <u>Intérpretes:</u> Alyne Rehm, Bianca Brochier, Débora Nunes, Ferhi Mahmood, Luiza Fischer, Priya Mariana Konrad, Raquel Vidal e Renata Stein <u>Trilha sonora original:</u> Guilherme Guinalli <u>Cenografia:</u> Douglas Jung <u>Figurino:</u> Anderson Luiz Pereira e Marcela Correa De Correa <u>Iluminação:</u> Guto Greca <u>Coordenação de produção:</u> Coletivo Moebius e Lucida Desenvolvimento Cultural/Luka Ibarra <u>Equipe de produção:</u> Ana Paula Reis, Débora Nunes, Natália Utz, Taiane Panizzi, Driko Oliveira e Bodh Sahaj <u>Fotografia:</u> Bianca Brochier e Bodh Sahaj <u>Design gráfico:</u> Bianca Brochier	dia 1 ^o de setembro, quinta-feira, às 20h	Teatro Renascença
	Grupo Norma Jeane Team	<u>Direção geral e coreográfica:</u> Tuanny Santos (Tuka) <u>Elenco:</u> Caroline Mendes, Fiama Freitas, Gabriely Souza, Karina Rolim, Mylene Silva, Sinvânia Rodrigues e Tuka Santos <u>Convidado especial:</u> Ramon Ortiz <u>Coreografia:</u> Norma Jeane Team <u>Cenografia:</u> Tuka Santos e Natália Chaves Bandeira <u>Figurinos:</u> Tuka Santos e Ateliê	dias 2, 3 e 4 de setembro, de sexta a domingo, às 20h	Sala Álvaro Moreyra

BiT	Companhia Maguy Marin	<p>Panos D'Corpo <u>Cabelo e maquiagem</u>: Julio Koutinho e Norma Jeane Team <u>Operação de luz</u>: Fernanda Boff <u>Operação de som</u>: Driko Oliveira <u>Designer gráfico</u>: Renata Teston e Elias Jr (Ej Design) <u>Produção</u>: Norma Jeane Team <u>Concepção</u>: Maguy Marin, em estreita colaboração com Ulises Alvarez, Kais Chouibi, Daphné Koutsafti, Cathy Polo, Ennio Sammarco, Marcelo Sepulveda <u>Música</u>: Charlie Aubry <u>Direção técnica e iluminação</u>: Alexandre Bénétaud <u>Cenografia e acessórios</u>: Big Louise e Laura Pignon <u>Figurinos</u>: Nelly Geyres, assistente de Raphael Lo Bello <u>Som</u>: Antoine Garry e Loïc Goubet <u>Direção de palco</u>: Albin Chavignon <u>Companhia</u>: Maguy Marin Tea <u>Duração</u>: 60 min</p>	dias 24 e 25 de setembro, às 21 horas	Teatro do Sesi
		<p><u>Direção geral</u>: Gustavo Silva <u>Coreografia</u>: Gabriella Castro, Gustavo Silva e Italo Ramos <u>Elenco</u>: Brenda Eltz, Derik Honemann, Mariana D. Silva, Morena dos Anjos, Victória Bemfica, Vinni San, Thyago Perla e Willian Dipe Anga <u>Preparação corporal</u>: Douglas Jung <u>Cenografia</u>: Rodrigo Shalako <u>Iluminação</u>: Carol Zimmer <u>Sonorização</u>: Vitório Azevedo <u>Trilha sonora original</u>: Guilherme Guinalli (Guina) e GS2 <u>Criação de figurino</u>: Thaís Ávila <u>Execução de figurino</u>: Ceciliana Aires <u>Maquiagem</u>: Jéssica Rodrigues <u>Fotografia e filmagem</u>: Natália Utz/Utz Filmes <u>Design gráfico</u>: Carol Rosa/Saline Boom <u>Assessoria de imprensa</u>: Bruna Paulin/De Flor em Flor <u>Divulgação de webmídia</u>: Sue Gotardo <u>Coordenação de produção</u>: Ana Paula Reis/Bendita Cultura <u>Produção</u>: Ana Paula Reis/Bendita Cultura e Débora Nunes <u>Realização</u>: New School Dreams</p>	de 13 a 23 de outubro, de quinta a domingo, às 20h	Teatro Renascença
Iluminus	New School Dreams			
Barbie Fuck	Sem	<u>Direção geral</u> : Aline Jones	de 3 a 6 de	Sala Álvaro

Forever	informação	<p><u>Elenco:</u> Didi Perone, Douglas Jung, Fernanda Carvalho Leite, Flowjack e Manu Menezes</p> <p><u>Trilha sonora:</u> Flavio Aquino</p> <p><u>Assessoria de imprensa:</u> Bruna Paulin</p> <p><u>Produção:</u> Analu Bastos e Cibele Donato</p> <p><u>Fotografia:</u> Danny Bittencourt</p>	novembro, de quinta a domingo, às 20h	Moreyra
		<p><u>Direção:</u> Clóvis Rocha</p> <p><u>Coreografia:</u> Clóvis Rocha, Belize Leite, Ederson Dorneles e Cláudia Dutra Luz/Karrah Luz</p> <p><u>Som:</u> Patrik Simões</p> <p><u>Produção:</u> Rosane Gaia e Ana Carolina Vieira</p> <p><u>Elenco:</u> Andrea Ribeiro Belize Leite, Carolina Ruschel, Caroline Pinheiro Cláudia Dutra, Caleu Alencar, Clóvis Rocha, Denis Gall, Douglas Vieceli, Débora Piccini, Eduardo Pastro, Ingrid Gregório, Juliana Alencar, Wagner Soares, Karina Fröhlich, Kariny Coleone, Luan Santos Mônica Aires, Rafael Mainel, Stela Duarte, Tay Lopes, Thassi Jachstet, Vinícius Carvalho, Willian Sanna</p> <p><u>Músicos:</u> Pedro Mirandola, Felipe Wizzoto, Márcio Netel, Anelise Mirandola, Josué de Oliveira, Vitor Moreno, Léo Ross</p>	dias 11, 12 e 13 de novembro, de sexta a domingo, às 20h	Teatro Renascença
Brasileirada	Grupo Andanças	<p><u>Concepção:</u> Bruna Gomes e Carolina Gomes</p> <p><u>Direção artística:</u> Bruna Gomes</p> <p><u>Elenco:</u> Amandah Necchi, Bruna Gomes, Carina Schneider, Claudia Goulart, Claudia Ortiz de Fraga, Fabiane Nacad, Gustavo Araújo, Leticia Panatieri, Lisiane Peixoto, Mariana Correia, Naya Pimentel, Patrícia Nardelli, Paula Trombetta, Samira d'Ornelles, Taís Schneider</p> <p><u>Roteiro e diálogos:</u> Bruna Gomes, Gustavo Araújo e Patrícia Nardelli</p> <p><u>Iluminação:</u> Leandro Gass Bacci</p> <p><u>Som:</u> Vitório Azevedo</p> <p><u>Produção:</u> Al-málgama</p>	dias 17 e 24 de novembro, quintas-feiras, às 20h	Sala Álvaro Moreyra
		<p><u>Direção artística:</u> Priscilla Silvestri</p> <p><u>Direção geral:</u> Marcelo Benetti</p> <p><u>Elenco:</u> Alunos e grupos convidados</p> <p><u>Figurinos:</u> Ateliêr Mahaila Adma</p> <p><u>Fotos:</u> Ricardo Baumart</p>	dia 7 de dezembro, quarta-feira, às 20h	Teatro Renascença
Sirena	Grupo de Danças da Escola Al-málgama			
Dançar pra que serve?	Espaço de Arte e Dança Mahaila Adma			
		<p><u>Concepção e direção geral:</u> Tainá Borges e Lara Rocho</p> <p><u>Orientações coreográficas:</u> Tainá Borges, Lara Rocho, Simone Balestro, Mariana Kich, Renata</p>	dias 16, 17 e 18 de dezembro, de sexta a domingo, às	Teatro Renascença
Cadê Amélia? #Belas, penduradas e no ar!	Escola Circo Híbrido			

	Ibis, Juliana Coutinho, Joana Lua 20h Gianastácio e Karine Rico <u>Cenografia</u> : Luís Cocolichio <u>Figurinos</u> : Mônica Kern <u>Assistente de figurinos</u> : Núbia Machado <u>Iluminação</u> : Mirco Zanini <u>Operação de som</u> : Vado Vergara <u>Registros de imagem</u> : Sal Fotografia <u>Design gráfico</u> : Mônica Kern <u>Produção</u> : Circo Híbrido
--	---

Fonte: Elaborado pela autora.

A seguir, serão brevemente apresentadas as informações de cada espetáculo e a descrição do material de divulgação disponibilizado ao público.

2.3 DESCRIÇÃO DOS ESPETÁCULOS APRECIADOS

Quando pensamos no espectador no campo que abrange a dança, consideramos o encontro entre corpos, sendo que esses corpos estão em movimento. Tanto o dançarino que apresenta a sua dança quanto a pessoa que o aprecia entram em uma espécie de vai e vem conectado pelo mover-se. Em princípio, o movimento proposto artisticamente tem certas qualidades ligadas ao percurso que faz no espaço, à velocidade com que é executado, à energia ou à força escolhida na ação. Esses fundamentos ligados ao movimento são motrizes. Tais condições que fazem mover corpos impulsionam a produção de sensações e sentidos no espectador.

“A poética procura circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra” (LOUPPE, 2012, p. 27). As condutas criadoras estão articuladas com as referências trazidas pelo grupo na sua história. Ao demonstrar o possível caminho trilhado por cada grupo que fez parte do estudo, é possível destacar traços ligados a sua poética “para chegar ao limiar onde o acto artístico se oferece à percepção” (LOUPPE, 2012, p. 27).

Muitas vezes, o espectador tem acesso aos caminhos trilhados e informações sobre composição do espetáculo por meio dos programas e da divulgação dos espetáculos. Torres Neto (2014, p. 113) afirma que

[...] pensar criticamente sobre a natureza e a função do programa de espetáculo significa considerar que, de um lado estão as intenções dos artistas da cena, os produtores do espetáculo, os fabricantes do programa, e de outro lado, os espectadores da apresentação.

Considerando que podemos olhar com cuidado para aquilo que se revela na divulgação das intenções presentes na criação artística, esta seção expõe um breve histórico de cada grupo e seu espetáculo, uma descrição do material de divulgação e o programa do espetáculo. A partir da observação atenta ao tipo de organização e de discurso dos programas de espetáculos, podemos identificar informações prévias que poderão atuar no ato da recepção nos processos perceptivos.

2.3.1 *Ìgbà: exercício de contemplação*

O espetáculo *Ìgbà: exercício de contemplação* foi apresentado pelo grupo independente Coletivo Moebius. O Coletivo Moebius é formado, inicialmente, por artistas que integravam o Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre no ano de 2013.

O Grupo Experimental de Dança é um projeto de formação em dança desenvolvido pelo Centro Municipal de Dança de Porto Alegre. Oferece um curso gratuito, o qual inclui aulas com diversas abordagens e estilos de dança contemporânea, dança moderna, improvisação, história da dança e a prática de criação artística em grupo.

A partir da experiência obtida no Grupo Experimental de Dança, alguns dos integrantes, motivados pela criação artística, decidiram criar o Coletivo Moebius no ano de 2014.

Ìgbà é o terceiro projeto artístico desenvolvido pelo Coletivo Moebius. Segundo informações fornecidas pelo blog do Coletivo⁷, “A peça [...] foi pensada para ralentar a sensação do tempo e deslocar a organicidade da imagem do corpo, a fim de compor uma experiência sensorial, uma espécie de música para os olhos”.

Durante o espetáculo, espectadores e bailarinos ocupam o palco. As cadeiras colocadas em cima do palco possibilitam uma aproximação do olhar do público com os corpos dos bailarinos.

⁷ Disponível em <<https://coletivomoebius.wordpress.com/projetos/igba/>>. Acesso em: 6 jun. 2017.

No evento criado na página do *Facebook*, a data da temporada, o local, o horário, o valor do ingresso e a ficha técnica são divulgados. A imagem (Figura 1) usada na página de evento do *Facebook* para a divulgação do espetáculo *Ìgbà: exercício de contemplação* mostra cinco bailarinas em seis apoios, com a cabeça para baixo e os cabelos tapando o rosto.

Figura 1 – Foto usada na página de evento do *Facebook* para a divulgação do espetáculo *Ìgbà: exercício de contemplação*



Fonte: <https://www.facebook.com/events/1120338708047124/?active_tab=about>. Acesso em: 8 ago. 2017.

O programa fornecido tem tamanho de uma folha A4, com informações frente e verso e uma dobradura. Podemos ver, na Figura 2, o nome do grupo, apresentando o espetáculo, com destaque ao nome *Ìgbà*, o qual é descrito na parte de dentro do programa, seguido por uma imagem. Logo abaixo, a identificação do gênero de dança: “espetáculo de dança contemporânea”. O intuito de marcar a linguagem do espetáculo chama a atenção.

Figura 2 – Capa e contracapa do programa *Ìgbà*

Ficha Técnica

<p>DIREÇÃO GERAL E COREOGRAFIA Douglas Jung</p> <p>INTÉRPRETES Alyne Rehm; Bianca Brochier; Débora Nunes; Ferhi Mahmood; Luiza Fischer; Priya Mariana Konrad; Raquel Vidal; Renata Stein.</p> <p>TRILHA SONORA ORIGINAL Guilherme Guinalli</p> <p>CENOGRAFIA Douglas Jung</p> <p>FIGURINO Anderson Luiz de Souza e Marcela Correa de Correa</p>	<p>ILUMINAÇÃO Guto Greca</p> <p>OPERAÇÃO DE LUZ Luka Ibarra</p> <p>COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO Coletivo Moebius e Lucida Desenvolvimento Cultural/Luka Ibarra</p> <p>EQUIPE DE PRODUÇÃO Ana Paula Reis, Débora Nunes, Natália Utz, Taiane Panizzi, Driko Oliveira e Bodh Sahaj</p> <p>FOTOGRAFIA Bianca Brochier e Bodh Sahaj</p> <p>DESIGN GRÁFICO Bianca Brochier</p>
--	---



Ìgbà:

exercício de contemplação



espetáculo de dança contemporânea

Agradecimentos

Casa Cultural Tony Pezthold e Thais Pezthold; Coletivo 209, Eduardo Severino e Eva Schul; Centro Municipal de Dança e Ailton Tomazzoni; Revista Digital Arte Contexto, Paola Fabres, Thalita Mother, Marcus Andrade e Everton Andrade; Lucida Desenvolvimento Cultural, Luka Ibarra e toda sua equipe; Anderson Luiz Pereira, Marcela Correa de Correa; Guto Grecca; Ana Carolina Kerber, Deise Lima de Albuquerque, Pai Iguacu de Obaluayé, Felipe Otobé e Mãe Viviane de Oxumaré; Wagner Ferraz e aos colegas do Grupo Estudos do Corpo; A todos o nosso agradecimento pelo apoio, abertura de espaço e por tornar esse projeto possível de ser realizado. Agradecimento especial do diretor ao querido Eduardo Althaus, pela força, incentivo e sobretudo pela paciência nos bastidores. Aos nossos apoiadores via Catarse: Amanda Latosinski, Ana Carolina Feijó, Ana Gusson, Ana Lucia Samaria, Ana Paula Nunes Stein, Ana Rita Nascimento, Ana Rosa Fischer, Bernadete Guerra de Mello, Bernardo Wolff Garcez, Carlos Gonçalves, Cenira Ignez Salvadori, Cláudia Laydner Quinteiro Leal, Clesis Crochemore, Fernanda Hübner de Carvalho Leite, João Paulo de Vargas Campos, Jonas Fensterseifer, Larissa Lewandoski, Leandro Marutti, Lindevania Martins, Luciene Barbiero Machado, Maria Alice Machado, Maria de Lourdes Sobrosa, Michele Barcellos Armbrost, Morgan Riva, Nuri Mahmood, Paulo Crochemore Mohnsam da Silva, Renata Ramos Barcelos, Rodrigo Pereira Marques de Azambuja, Sandra Silveira, Sílvia Regina Klein, Suzi Weber, Toni Proença, Vera Lúcia Remedi Pereira, Verônica Maria Stein.

Contato

contato.coletivomoebius@gmail.com | facebook.com/coletivo-moebius

REALIZAÇÃO



APOIO



Fonte: Espetáculo *Ìgbà: exercício de contemplação*.

Na parte interna do programa (Figura 3), são apresentados ao leitor dois textos, ambos sem identificação de autoria. O primeiro, com letra maior e menos extenso, destaca a percepção corporal por meio de metáforas que podem convocar imagens e sensações. Já o texto ao lado identifica a concepção da temática abordada pelo espetáculo, trazendo informações quanto à inspiração motivadora da criação, o significado da palavra *Ìgbà* (a qual dá nome ao espetáculo), o embasamento conceitual e filosófico da criação e, por fim, o convite ao espectador para experienciar sensações, formas, cores e fluxos. Há, ainda, a informação da página da rede social do grupo e de uma página virtual para quem tiver interesse de buscar mais informações.

Figura 3 – Parte interna do programa *Ìgbà*

Ìgbà: exercício de contemplação

Enxerguemos o corpo como estrada,
Caminho aberto.
Sintamos o pó da terra nos pelos
Com as encruzilhadas dos dedos.
Nos pés de raízes e pernas em tronco.

Vejamos folhas nos cabelos,
Montanhas de ombros e praias no peito.
Calor e ritmo no rio de fluidos,
Nos olhos de chuva, maré de músculos, ossos de
pedra e lava.

Assistamos à transformação lenta
da cabeça em cabaça,
Por onde correm pensamentos de vento indomável.

Que o corpo seja todo assentamento,
fagulha, vasilha...
Casa da vida e da beleza de ser com os Deuses
Por dentro e por fora.

Que todo sentido brote do que os olhos veem
Acomodados, calmos,
No colo do tempo.

Apresentação

Ìgbà - exercício de contemplação, tem como inspiração o imaginário das religiões afro-brasileiras, seus mitos, suas tradições e, sobretudo, sua profunda relação com a natureza e com o tempo.

Ìgbà, de origem yorubá, designa, em uma só palavra, o tempo em si e o espaço que abriga a representação sagrada de uma força da natureza. Segundo essa cosmovisão, todos os seres e toda a matéria viva carregam dentro de si a centelha de Orixá, estando impregnados das essências e das vibrações naturais que os fortalecem e tornam capazes de gerar o movimento e as intensidades necessárias para a manutenção e para o equilíbrio da vida.

A construção de Ìgbà - exercício de contemplação - é baseada em conceitos da filosofia africanista para compor uma experiência que revela o eco dessas forças e dessas intensidades em constante transformação. Pretende-se assim uma aproximação entre a cultura afro-religiosa do Brasil e o fazer em arte contemporânea, tratando com profundo respeito e admiração toda a riqueza e a complexidade que esta cultura carrega.

Com o espetáculo, o Coletivo Moebius faz um convite ao espectador a experienciar uma miríade de sensações, de formas, de cores e de fluxos, numa viagem em que o tempo e o movimento transformam o corpo na paisagem a ser contemplada.

Saiba mais detalhes sobre a construção de Ìgbà em
f [facebook.com/coletivo-moebius](https://www.facebook.com/coletivo-moebius)
w coletivomoebius.wordpress.com

Fonte: Espetáculo *Ìgbà: exercício de contemplação*.

As informações fornecidas ao espectador por meio do histórico do grupo, redes sociais e programa do espetáculo indicam que o espetáculo é calcado em um conceito, com motivações filosóficas e ligadas a um modo de mover o corpo. O espectador com acesso a essas informações dificilmente esperará um exibicionismo de movimentos acrobáticos, mas movimentos realizados em um tempo que permite experienciar detalhes ligados ao fluxo, ao ritmo e ao espaço, convidando o corpo do espectador a mergulhar nas sensações corporais produzidas pelos bailarinos.

2.3.2 Ondinas, Sereias e Nereidas

O espetáculo denominado *Ondinas, Sereias e Nereidas* teve inspiração em seres místicos da água e também no mistério que o tema poderia produzir em cena. A partir desses elementos presentes na criação, o espetáculo tem o intuito de trazer um questionamento sobre o poder do feminino.

Segundo o material de divulgação apresentado em página de evento do *Facebook*⁸, o espetáculo tratava de “[...] Ondinas, Sereias e Nereidas: seres belos, sedutores, atrativos, sensuais, românticos, brincalhões, e também perversos. Movem-se na água, evoluíram, habitaram a terra, e hoje vivem como humanos... as mulheres!”.

A imagem escolhida para a divulgação do espetáculo (Figura 4) apresenta um fundo que lembra a água do mar; o título do espetáculo, com letras em cores de escama de peixe e a letra ‘s’ com formato de cauda de sereia; bem como a imagem da parte superior do corpo de sete bailarinas com batom azulado e rostos bem maquiados, apontando para um espetáculo que prioriza a representação como ilustração daquilo que quer apresentar. Por essas informações, o leitor pode prever que o espetáculo poderá reproduzir os seres místicos caracterizados do modo mais próximo possível dos modelos previamente estabelecidos.

Figura 4 – Foto usada na página de evento do *Facebook* para a divulgação do espetáculo *Ondinas, Sereias e Nereidas*



Fonte: <https://www.facebook.com/events/1249743698382829/?acontext=%7B%22ref%22%3A%224%22%2C%22feed_story_type%22%3A%22308%22%2C%22action_history%22%3A%22null%22%7D>. Acesso em: 8 ago. 2017.

O programa, com impressão colorida em folha de ofício A4 dobrada ao meio, apresenta, na parte exterior (Figura 5), quando aberto, informações quanto ao nome do espetáculo e data de realização em um fundo azul que lembra a água do mar. Na

⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/events/1249743698382829/?acontext=%7B%22ref%22%3A%224%22%2C%22feed_story_type%22%3A%22308%22%2C%22action_history%22%3A%22null%22%7D>. Acesso em: 8 ago. 2017.

última página, são apresentadas as logomarcas dos apoiadores, evidenciando que o espetáculo não possui patrocinador ou algum tipo de financiamento.

Figura 5 – Capa e contracapa do programa *Ondinas, Sereias e Nereidas*



Fonte: Espetáculo *Ondinas, Sereias e Nereidas*.

Na parte interna do programa (Figura 6), são descritos os significados das palavras que compõem o título do espetáculo. Ao trazer essas informações, podemos presumir que o espetáculo abordará os seres místicos de modo literal, buscando trazer, na movimentação escolhida, por meio da dança do ventre e das danças urbanas, características indicadas na descrição de cada um.

Ainda na parte interna do programa, mas na outra metade da folha, precedida da figura de uma imagem que lembra o rosto de uma mulher, há a descrição da formação do grupo. Nessa parte do texto, existe uma associação entre a formação do grupo e a vontade de enfatizar o poder das mulheres e suas conquistas obtidas nos últimos tempos, em relação ao direito de expor seus pontos de vista e conquistar espaços de atuação, os quais antes eram predominantemente ligados aos homens. O texto destaca como o grupo procura abordar o poder feminino desde

sua formação e o modo como aborda a concepção do espetáculo que trata dos seres místicos. A seguir, apresenta a ficha técnica e a lista de agradecimentos.

Figura 6 – Parte interna do programa *Ondinas, Sereias e Nereidas*



Ondinas São o espírito da natureza, habitam praias e mares, guardiãs das ondas. Diz a lenda que se parecem com seres humanos na forma e tamanho, e antes de tudo são seres emocionais, amigáveis para com a vida humana e que gostam de servir à humanidade. Sua representação é como um "facho de luz", sob as ondas quebrando ao mar, de onde tiram a energia para sua luminosidade. Os antigos poetas diziam que o som das Ondinas eram ouvidos no vento oeste e que suas vidas eram consagradas ao embelezamento da Terra material.

Sereias Seres mitológicos, metade mulher e metade peixe... Habitam as encostas e os rochedos dos mares, são donas da beleza que enfeitiça, e do doce e lindo canto que as torna sedutoras, devastadoras e controladoras de mentes. Penteando seus longos cabelos são indomáveis, geniosas, simbolizam a sensualidade e o mistério dos ritos sagrados de morte e renascimento, mas representam também a vaidade, sempre se olhando no espelho, objeto este que revela, ilude ou engana.

Nereidas Representam a calma e serenidade do mar, são ninfas, gentis e generosas, mas também enérgicas combatendo as ondas e tempestades perigosas, sempre prontas a ajudar os marinheiros em perigo. São formosas e belas, sua forma é um misto de peixe-humano, mas diferem das sereias. Têm longos cabelos, entrelaçados com pérolas, nadam entram os animais marinhos, trazendo à mão um tridente, uma coroa, ou um galho de coral. Nereidas representam a autoimagem, o equilíbrio, mas em seu mito elas ficaram conhecidas pelo sentimento do rancor, pois embora docéis, já prejudicaram os mortais, uma única vez.



O grupo Norma Jeane Team surgiu da ideia de reunir mulheres que atuam na cena urbana da capital gaúcha, mesclando as vertentes artísticas das danças urbanas com a dança do ventre. Juntas, em suas conquistas pelo espaço e voz do dia-a-dia, nasce o questionamento sobre o poder do feminino e todas as lendas e misticismos ao seu redor. Para contar um pouco mais sobre essa esfera que causa tanto mistério, elas vem em forma de elementais lendários, seres místicos e seus derivados, sempre representados pela figura feminina que ao longo dos séculos despertaram muito interesse tabus na humanidade. São elas: Ondinas, Sereias e Nereidas!

Ficha Técnica

Direção Geral e Coreográfica: Tuanny Santos (Tuka)
 Elenco: Caroline Mendes, Fiana Freitas, Gabriely Souza, Karina Rolim, Mylene Silva, Silvânia Rodrigues e Tuka Santos
 Convidado Especial: Ramon Ortíz
 Coreografia: Norma Jeane Team
 Cenografia: Tuka Santos e Natália Chaves Bandeira
 Figurino: Tuka Santos e Ateliê Panos D'Corpo
 Cabelo e Maquiagem: Julio Koutinho e Norma Jeane Team
 Operação de Luz: Fernanda Boff
 Operação de Som: Driko Oliveira
 Designer Gráfico: Renata Teston e Elias Jr (EJ Design)
 Produção: Norma Jeane Team

Agradecimentos

Agradecemos à todos os presentes neste dia especial, aos pais, amigos, companheiros(as) e demais familiares, alunos, professores, aos nossos apoiadores Nadima Murad, Misha Barcellos e Espaço Vayu, Bella Estética, Necitra, Centro Municipal de Dança e Coordenação das Salas Rony Leal e 502, Ateliê Panos D'Corpo, Atelier de Figurinos EPD José Loureiro da Silva, Expressar Confecções, Elias Jr, Joseane Bertocello, Sustain Produções, Marcio Barcellos, Julio Koutinho, Ana Lúcia dos Santos e Maristela dos Santos, admiradores e incentivadores que uniram forças para tornar esse projeto possível, nosso muitíssimo obrigado!

Fonte: Espetáculo *Ondinas, Sereias e Nereidas*.

O espetáculo *Ondinas, Sereias e Nereidas*, de um modo narrativo, apresenta o tema ligado à imagem do feminino representada pelos três seres místicos. Cada ser místico é apresentado em um grupo distinto, com sua dança e música, marcado pelas danças urbanas e pela dança do ventre. O grupo, formado por sete bailarinas, ainda conta com a participação especial de um bailarino/ator, o qual representa o pescador que interage com as Ondinas, com as Sereias e com as Nereidas.

2.3.3 BiT

BiT foi o espetáculo internacional de dança que participou da 23ª edição do festival Porto Alegre em Cena⁹, ocorrido no segundo semestre de 2016. A

⁹ Festival anual que ocorre no segundo semestre na cidade de Porto Alegre, apresentando espetáculos regionais, nacionais e internacionais de teatro, dança e música.

coreógrafa da companhia, Maguy Marin, tem seu trabalho ligado à *Nouvelle Danse*¹⁰, na França.

Por ser reconhecida como uma importante coreógrafa no campo da dança contemporânea, Maguy Marin, por si só, para algumas pessoas, já é um convite para ir ao teatro. A importância do trabalho da companhia no campo artístico é destacada no material de divulgação do espetáculo organizado pelo festival, tanto para as mídias sociais quanto para o material impresso, o qual reúne a programação do evento. O texto de divulgação e apresentação impresso do 23º Porto Alegre em Cena, em sua p. 15 (Figura 7), inicia com a frase: “BiT, o tão aguardado espetáculo da companhia francesa de dança de Maguy Marin, orgulhosamente estreia sua turnê brasileira em Porto Alegre, sendo considerado pela crítica internacional como uma verdadeira obra de arte”. Nessa frase, existe um apelo comercial, tendo em vista o próprio reconhecimento da companhia, e isso, muitas vezes, gera grandes expectativas no público conhecedor de sua história e seus trabalhos. Já aqueles que não a conhecem podem ser atraídos pelo fato de ser uma companhia internacional reconhecida.

A imagem (Figura 8) usada para a divulgação do espetáculo em rede social mostra seis bailarinos de mãos dadas – as mulheres com vestidos até o joelho e os homens de calça social preta e camisa branca. A imagem parece captar o momento de um deslocamento pelo espaço executado pelo cruzar pela frente e por trás das pernas, lembrando muito várias danças folclóricas. A mesma imagem é usada no material impresso (Figura 7). No texto, há uma referência ao uso das mãos dadas como uma interação entre os bailarinos, sugerindo que essa ligação representa os pontos de contato e as formas como as pessoas se relacionam no mundo hiperconectado de hoje. O texto do material de divulgação promete que essa conexão pode despertar muitas emoções no público. É mais uma frase que cria expectativa, sendo que, dessa vez, há a promessa de que o espetáculo produzirá emoções na plateia.

¹⁰ “*Danse Nouvelle*, na França, corresponde a dança pós-moderna americana. Como a França não possui uma tradição de dança moderna anterior a 1970, a *danse nouvelle* se desenvolveu sobretudo a partir da tradição teatral nacional e de influências estrangeiras na dança” (CANTON, 1994, p. 22-23).

Figura 7 – Material de divulgação do 23º Porto Alegre em Cena sobre o espetáculo *BiT*



foto: philippe grappe

INTERNACIONAL 15

BiT

(FRANÇA)

Dias 24 e 25 de setembro às 21h
Teatro do Sesi
Ingresso: R\$ 80 / R\$ 40 (promocional)

BiT, o tão aguardado espetáculo da companhia francesa de dança de Maguy Marin, orgulhosamente estreia sua turnê brasileira em Porto Alegre, sendo considerado pela crítica internacional como uma verdadeira e emocionante obra de arte. Sob a influência da batida inebriante da música eletrônica, a criativa montagem apresenta coreografias pulsantes e cheias de significados, desvelando facetas do comportamento humano através do movimento e do magnetismo dos corpos. A interação entre os bailarinos acontece a partir de suas mãos, representando os pontos de contato e as formas como as pessoas se relacionam no mundo hiperconectado de hoje, despertando emoções surpreendentes à plateia. Maguy Marin, bailarina e coreógrafa com mais de 40 anos de trajetória, é referência internacional em dança contemporânea, tendo recebido diversos prêmios e honrarias por suas obras nada óbvias e incontestavelmente capazes de levar o público a sensações profundas e inusitadas. Imperdível.

Ficha técnica
 Concepção: Maguy Marin em estreita colaboração com Ulises Alvarez, Kais Chouibi, Daphné Koutsafiti, Cathy Polo, Ennio Sammarco, Marcelo Sepulveda / Música: Charlie Aubry / Direção técnica e iluminação: Alexandre Bénétaud / Cenografia e acessórios: Big Louise e Laura Pignon / Figurino: Nelly Geyres assistente de Raphael Lo Bello / Som: Antoine Garry e Loïc Goubet / Direção de palco: Albin Chavignon / Companhia: Maguy Marin Tea / Duração: 60 min / Recomendação etária: 16 anos

PATROCÍNIO **APOIO CULTURAL**

REALIZAÇÃO

  
 LIBERTÉ • ÉGALITÉ • FRATERNITÉ
 RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

  
 MINISTÈRE
 DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES
 ET DU DÉVELOPPEMENT
 INTERNATIONAL


 MINISTÈRE
 DE LA CULTURE
 ET DE LA COMMUNICATION

Fonte: Material de divulgação do 23º Porto Alegre em Cena, p. 15.

Figura 8 – Foto usada na página de evento do *Facebook* para a divulgação do espetáculo *BiT*



Fonte: <https://www.facebook.com/events/1767776170101566/?acontext=%7B%22ref%22%3A%224%22%2C%22feed_story_type%22%3A%22308%22%2C%22action_history%22%3A%22null%22%7D>. Acesso em: 10 set. 2016.

O texto do material de divulgação (Figura 7) também informa que o espetáculo tem o acompanhamento da música eletrônica e que a vibração das coreografias produz significados sobre o comportamento humano. O texto termina com referência à importância da trajetória de mais de 40 anos de Maguy Marin. Segue, ao lado, a lista da ficha técnica, patrocinadores e apoiadores.

Existe um forte apelo comercial no texto de divulgação do espetáculo *BiT*. O convite ao público fica vinculado ao fato de a companhia ser uma atração internacional e pela própria trajetória da coreógrafa. Quanto ao espetáculo, o público tem poucas informações prévias, o que possibilita uma leitura sem muitas referências conceituais, mas com forte expectativa de que assistirá a um trabalho de qualidade artística, validada por diversos prêmios e críticas em sua trajetória de trabalho.

2.3.4 *Iluminus*

Iluminus é um espetáculo de *hip hop dance*/danças urbanas que estabelece diálogo com outros dois gêneros de dança: a dança contemporânea e o sapateado. A maioria do elenco do espetáculo é formada por alunos da Escola New School Dreams, da cidade de Porto Alegre. Essa escola de dança é conhecida, principalmente, pelo trabalho com *hip hop dance*/danças urbanas.

A imagem usada na divulgação do espetáculo em página de rede social (Figura 9) destaca o título do espetáculo, com letras representadas por traços que lembram lâmpadas tubulares, fazendo alusão ao uso da iluminação como um recurso presente na construção do espetáculo. No canto direito, com letras menores, há a identificação do gênero de dança: espetáculo de danças urbanas. Essa informação revela a identificação da companhia com as danças urbanas e afirma que a relação com a dança contemporânea e com o sapateado é um recurso usado para fins de composição coreográfica. Nessa imagem, ainda são informados os dias da temporada, horário e local do espetáculo.

Figura 9 – Foto usada na página de evento do *Facebook* para a divulgação do espetáculo *Iluminus*



Fonte: <<https://www.facebook.com/espetaculoiluminus/photos/gm.189016084856316/1851410108408679/?type=3&theater>>. Acesso em: 21 set. 2016.

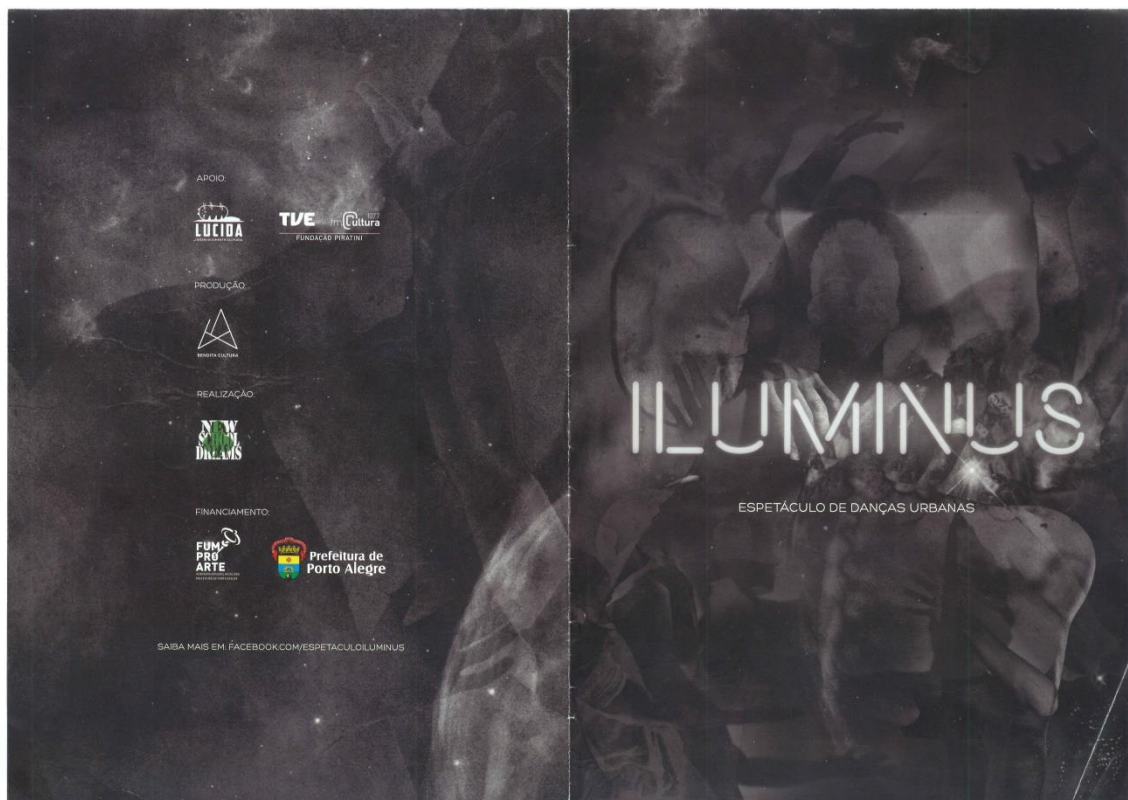
A Companhia completou 12 anos em outubro de 2017, e *Iluminus* foi o primeiro espetáculo do grupo que conseguiu um financiamento público para sua realização. A companhia foi financiada pelo Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre (FUMPROARTE). *Iluminus* foi um espetáculo reconhecido com premiações em festivais competitivos de dança e prêmios de

valorização dos trabalhos de Porto Alegre, como, por exemplo, o Prêmio Açorianos de Dança 2016 (realizado pela Prefeitura Municipal) e o Prêmio Braskem (realizado pelo 24º Porto Alegre em Cena).

O programa do espetáculo foi feito com papel couchê em folha A3. Possui quatro dobraduras e, quando está todo aberto, pode ser usado como cartaz. Quando usado como programa do espetáculo, o material é dobrado ao meio duas vezes, tendo a capa e a contracapa de um lado e as folhas internas do outro.

A imagem escura de fundo (Figura 10), usada na capa e no verso do programa, evidencia as sombras criadas pela iluminação. Podemos visualizar, nessa imagem, as partes do corpo em movimento. Destaca-se o nome do espetáculo, seguido do gênero de dança. No verso, constam a lista de apoiadores, a produção, a realização e o financiamento.

Figura 10 – Capa e contracapa do programa *Iluminus*



Fonte: Espetáculo *Iluminus*.

Na parte interna do programa (Figura 11), o fundo é predominantemente preto, e o texto possui letras brancas, podendo, mais uma vez, lembrar a oposição de claro e escuro trabalhada pela iluminação.

O texto apresentado na parte interna, do lado esquerdo, é assinado pelo diretor da New School Dreams. Por meio de uma linguagem pessoal, informal e emotiva, o diretor apresenta a trajetória do grupo. Ele relata o trabalho realizado com o grupo a partir da investigação de outras linguagens artísticas, respeitando as danças urbanas como gênero da companhia, e valoriza a amizade como um aspecto importante no resultado cênico. Salienta, ainda, o espaço físico próprio e os prêmios conquistados pela companhia, os quais legitimam a qualidade dos trabalhos da New School Dreams. O texto termina com um agradecimento genérico a todos que fazem parte da história do grupo e convida o público a apreciar o novo trabalho.

Na página que segue, há uma descrição do espetáculo *Iluminus*. Mais uma vez, refere-se ao financiamento conquistado e explica a concepção relacionada ao uso da iluminação como um motivador para a criação coreográfica. Ao mostrar as perguntas que estimularam a criação, também convidam o leitor a imaginar possíveis imagens e respostas:

Quais as imagens produzidas por um corpo que se encontra parcialmente iluminado? Como essas imagens se modificam ao entrarem em contato com diferentes fontes de iluminação? Como as variadas intensidades de claridade e escuridão afetam as partes do corpo?¹¹

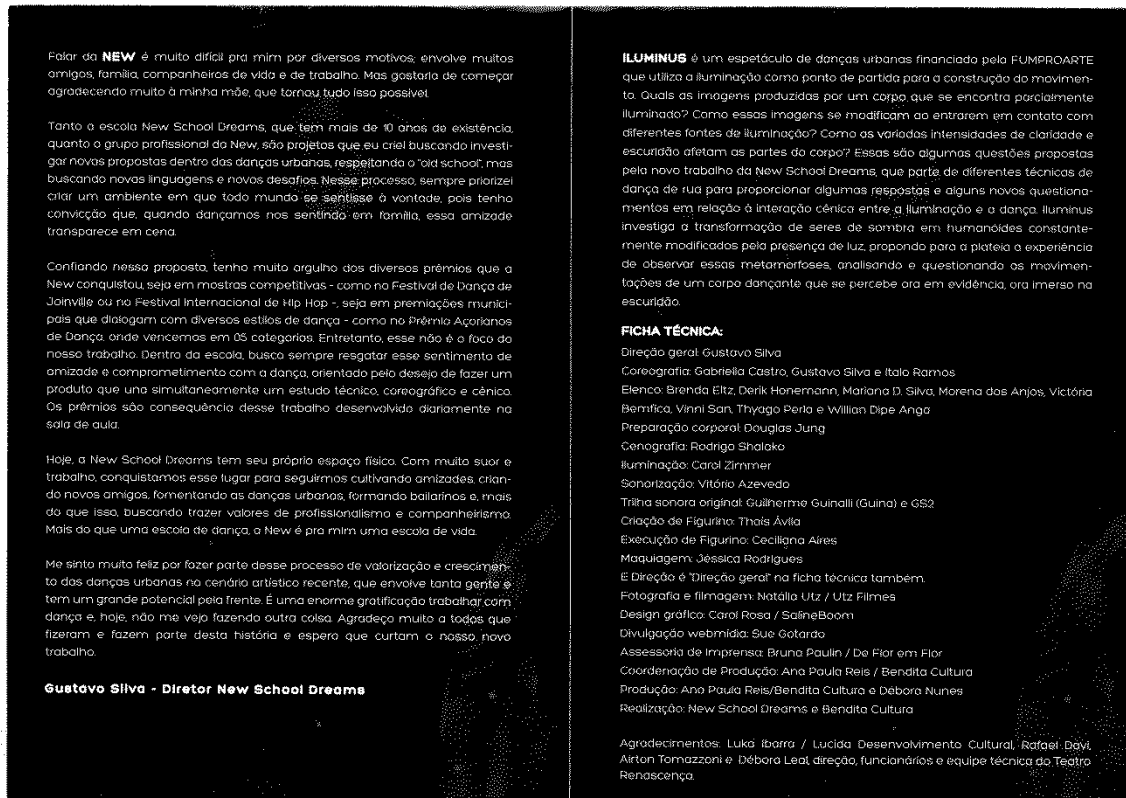
As questões relativas ao processo de criação instigam o leitor a imaginar o que poderá encontrar no espetáculo de danças urbanas. Na leitura do programa, o público já é convidado para criar junto com as proposições coreográficas.

Abaixo da descrição da proposta do espetáculo, segue a lista da ficha técnica e os agradecimentos.

O material de divulgação do espetáculo aproxima o público da trajetória do grupo e suas conquistas, da atmosfera de trabalho que mescla amizade e profissionalismo e da proposta de pesquisa coreográfica com danças urbanas. *Iluminus* é um espetáculo que convida o espectador a criar junto com as luzes, as sombras e os movimentos. Com essa proposta, diferentes significados e sensações surgem, decorrentes do jogo estabelecido entre os bailarinos e os espectadores.

¹¹ Programa do espetáculo.

Figura 11 – Parte interna do programa *Iluminus*



Fonte: Espetáculo *Iluminus*.

2.3.5 Barbie Fuck Forever

O espetáculo *Barbie Fuck Forever*, segundo informações disponíveis na página do evento no *Facebook*, “[...] propõe uma reflexão aprofundada sobre a relação que estabelecemos com nossa imagem e beleza, inspirando-se na boneca Barbie como mote inicial para discutir ações e rotinas diárias que vivemos em torno do mundo da beleza”¹². Além dessa informação, também temos a imagem de divulgação (Figura 12), que mostra cinco bailarinos (dois homens e três mulheres), vestindo trajes íntimos e direcionando sua atenção para uma rosa sendo segurada pela bailarina no centro da imagem.

Antes do espetáculo, no *hall* do teatro, alguns espectadores são questionados sobre a parte do corpo de que mais gostam em si mesmos e se gostariam de modificar alguma parte do corpo. As respostas são inseridas no espetáculo,

¹² Disponível em: <https://www.facebook.com/events/296450420736494/?acontext=%7B%22ref%22%3A%22%2C%22feed_story_type%22%3A%22308%22%2C%22action_history%22%3A%22null%22%7D>. Acesso em: 13 jan. 2018.

aproximando, desse modo, o espectador, com questões pessoais. A relação que temos com os padrões de beleza são problematizadas durante o espetáculo.

Figura 12 – Foto usada na página de evento do *Facebook* para a divulgação do espetáculo *Barbie Fuck Forever - III Temporada*



Fonte: <https://www.facebook.com/events/296450420736494/?acontext=%7B%22ref%22%3A%224%22%2C%22feed_story_type%22%3A%22308%22%2C%22action_history%22%3A%22null%22%7D>. Acesso em: 13 jan. 2018.

Na fila para entrar na sala de teatro, os espectadores são surpreendidos por um desfile de pessoas transfiguradas pela caricatura de certos estereótipos ligados aos padrões de beleza, como, por exemplo, cílios postiços gigantes, casacos de pele, rostos plastificados.

O espetáculo mistura dança e teatro e tem no elenco bailarinos, bailarinas e atrizes. A montagem, dirigida por Aline Jones, que também é atriz, questiona os estereótipos de beleza e é resultado de uma pesquisa sendo realizada por ela durante os últimos cinco anos, na qual estuda o que são os padrões de beleza e como são percebidos pelas pessoas.

2.3.6 Brasileirada

O espetáculo intitulado *Brasileirada* foi apresentado pelo Grupo de Danças Populares Andanças, da cidade de Porto Alegre. O grupo é reconhecido por

trabalhar com o folclore brasileiro e internacional para palcos. De acordo com informações de seu *site*¹³, “Já representou o Brasil na França (2002 e 2014), República Tcheca (2004), Chile (2010 e 2015), Grécia (2011), Argentina (2012), Itália (2013), México (2014) e Chile (2015)”.

O espetáculo não foi divulgado em evento específico em *site* de rede social, nem entregou programa aos espectadores. O espetáculo foi divulgado nas páginas pessoais dos integrantes e na página do grupo no *Facebook*. Também houve divulgação em meios impressos.

Na divulgação realizada em mídia impressa de Porto Alegre, foi publicado o seguinte texto sobre o espetáculo:

O Grupo Andanças apresenta este espetáculo de dança e música que conta a história de Avelino e Severina, um casal de forrozeiros que nutre uma arrebatadora paixão pela dança e pela rica cultura popular brasileira. Viveram uma bonita história de amor temperada com muita pimenta, humor e uma pitada de confusões. Até que um dia Severina é surpreendida por uma carta de Avelino, na qual ele revelou a necessidade de uma viagem pelos quatro cantos do Brasil em busca de trabalho e novas histórias. Os irreverentes personagens se aventuram em diversos cenários de nosso país: – é um espetáculo que toca o espectador sobre o sentir na dança, na música, é também um pouco sobre a trajetória pessoal de todos nós em busca do amor que dá sentido à vida e sobre quão rica e apaixonante pode ser a multifacetada cultura brasileira (RIBEIRO, 2016).

O espetáculo conta com música ao vivo e reúne no palco mais de 20 bailarinos. Ele conta a história de amor de um casal que passa por diversos Estados do Brasil. Em cada Estado pelo qual o casal passa, é apresentada a sua dança.

2.3.7 Sirena

O espetáculo *Sirena* é resultado do trabalho desenvolvido na escola dança Al-málgama, da cidade de Porto Alegre. Essa escola trabalha com a dança tribal e com a dança do ventre. O espetáculo é apresentado pelo grupo que representa a escola, formado pelos seus professores e alunos, e quatro das bailarinas trabalham em parceria há cinco anos.

A imagem (Figura 13) usada na página de evento no *Facebook* criada para a divulgação, intitulada *Sirena Remake*, marca o retorno do espetáculo em versão *remake* em 2016, tendo sido apresentado pela primeira vez em 2014.

¹³ Disponível em: <<https://www.grupoandancas.com/>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

Figura 13 – Foto usada na página de evento do *Facebook* para a divulgação do espetáculo *Sirena*

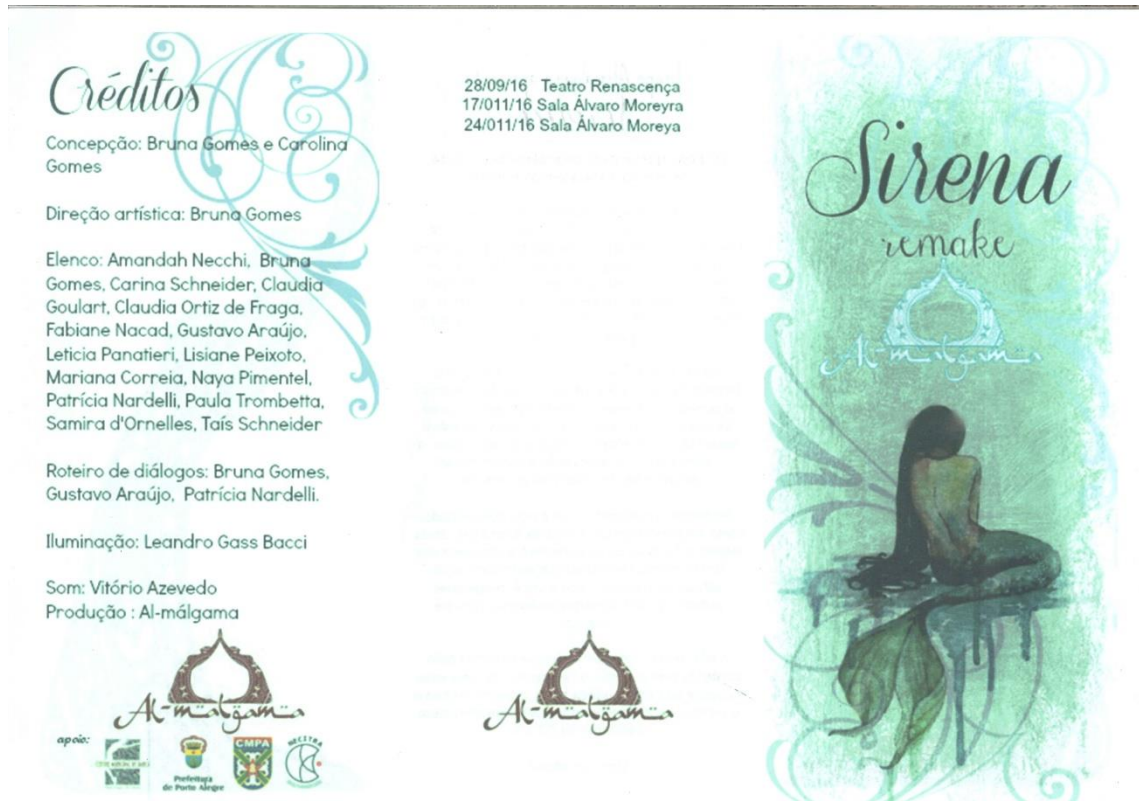


Fonte: <https://www.facebook.com/events/571597379708045/?acontext=%7B%22ref%22%3A%224%22%2C%22feed_story_type%22%3A%22308%22%2C%22action_history%22%3A%22null%22%7D>
 Acesso em: 14 jan. 2018.

O espetáculo, inspirado livremente no conto infantil “A Pequena Sereia”, de Hans Christian Andersen, explora a temática de mitos e arquétipos relacionados ao universo das divindades aquáticas por meio dança do ventre e da dança tribal.

O programa foi feito com folha de ofício A4, com impressão colorida, e apresenta três dobraduras, dividindo-o em seis partes. Quando aberto, podemos ver, de um lado (Figura 14), a capa, com destaque para o nome do espetáculo e, logo abaixo, a palavra *remake*, evidenciando que se trata de uma remontagem. Depois, em um tom mais claro, está a logomarca da escola Al-malgama, onde é desenvolvido o trabalho do grupo. Segue a imagem de uma sereia de costas, olhando para o infinito. A logomarca da escola está em todas as partes da folha, reforçando a identidade do grupo e o desejo de publicizar o local em que o trabalho é desenvolvido.

Figura 14 – Parte externa do programa do espetáculo *Sirena*



Fonte: Espetáculo *Sirena*.

No outro lado da folha (Figura 15), a parte central é emoldurada por dois desenhos espelhados de uma imagem que lembra o corpo de uma mulher/sereia. O texto central traz o grupo apresentando o espetáculo, reforçando mais uma vez o nome e sua identidade visual. As informações fornecidas no programa são as mesmas disponibilizadas na página de evento usada para a divulgação. Novamente, é reforçado que *Sirena remake* é uma remontagem do espetáculo de 2014, demonstrando uma preocupação de fazer referência ao trabalho apresentado em anos anteriores.

O texto inicial mostra a motivação criativa para a construção do espetáculo:

Embora usemos referências do conto dinamarquês de Hans Christian Andersen, *A Pequena Sereia*, a história aqui trata de um conto inédito, cuja protagonista é um anfitrião de um *freak show* no qual apresenta, como principal atração, sereias por ele pescadas e domadas, e nos conta sobre sua relação com uma sereia em particular, Sirena.

Ao olhar nos olhos dela é dado início a uma jornada fantástica por águas turbulentas, levando o público a conhecer a realidade profunda de Sirena e, possivelmente, a questionar-se sobre estereótipos de gênero, exploração do exótico, a necessidade de aprovação e outros temas atualmente discutidos na sociedade.

Podemos considerar a trama aqui apresentada como simplesmente um relato de Sirena ou, ainda, sugerir a fantasia de uma mente transtornada que desenvolveu seu mundo paralelo como uma válvula de escape. Cabe a você, respeitável público, decidir a interpretação que mais lhe condizer. A nós, resta o convite. Deixe-se encantar pelo canto da sereia e mergulhe conosco no processo inovador que une a dança tribal, o teatro, o circo e o canto, sendo transportado para uma atmosfera magicamente bizarra.

O texto apresentado estabelece o tipo de jogo cênico proposto ao público. Esclarece o tipo de vínculo que se pretende criar entre a produção artística e a recepção. A linguagem utilizada, com expressões como, por exemplo, “jornada fantástica”, “respeitável público”, “mergulhe conosco”, indicam o clima que compõe o *freak show*.

Figura 15 – Parte interna do programa do espetáculo *Sirena*



Fonte: Espetáculo *Sirena*.

O espetáculo tem uma narrativa calcada no *freak show*, em que são apresentados os seres que nasceram com alguma condição diferente, como a mulher barbada. As atrações do referido *show* apresentam-se ao público em um clima de mistério.

O trabalho explora a experimentação de movimentos e conceitos ligados à dança tribal. *Sirena* apresenta músicas atuais, elementos teatrais, como a narrativa

de uma história, intercalando as apresentações das danças com números de circo, como a dança de tecido aéreo.

2.3.8 *Dançar pra que serve?*

O espetáculo *Dançar pra que serve?* é resultado do trabalho da escola de dança Mahaila Adma Espaço de Arte e Dança, da cidade de Porto Alegre. A escola desenvolve seus trabalhos desde 2004. O espetáculo apresenta coreografias de dança do ventre e dança de salão e foi inspirado na crônica “O que a dança ensina”, de Martha Medeiros.

Na imagem (Figura 16) usada para a divulgação do espetáculo na página de evento do *Facebook*, há destaque para a pergunta que move a criação do espetáculo. Com essa motivação, ocorre, entre a apresentação das coreografias, a intervenção de alguns professores, os quais conversam com o público sobre sua história pessoal e da formação da escola.

Figura 16 – Foto usada na página de evento do *Facebook* para a divulgação do espetáculo *Dançar, pra que serve?*



Fonte: <https://www.facebook.com/events/334981333525784/?acontext=%7B%22ref%22%3A%224%22%2C%22feed_story_type%22%3A%22308%22%2C%22action_history%22%3A%22null%22%7D>. Acesso em: 20 mar. 2017.

O programa (Figura 17), em preto e branco, em forma de panfleto, apresenta a lista de coreografias, bailarinos e coreógrafos a serem apresentados. No final, há uma lista da ficha técnica informando a referência da inspiração para a criação do espetáculo (crônica “O que a dança ensina”, do livro *Doidas e Santas*, de Martha Medeiros) e segue com os responsáveis pela iluminação, som, filmagem, fotografia, figurinos, grupos convidados, atriz convidada, direção artística, direção geral e realização.

Figura 17 – Programa do espetáculo *Dançar, pra que serve?*

Dançar, Pra que Serve?

<p>1) Eres Mia Bailarinos: Priscilla Silvestri e Marcelo Benetti Coreógrafos: Ariel Ali e Valmir Machado – MG</p> <p>2) Oriental Clássica Alunas Básico II: Adriana, Anne, Juliana, Luiza, M^a Angélica e Marta.</p> <p>3) Ya Banat Alunas Iniciante: Fernanda, Layla, Natali e Taís.</p> <p>4) Shaabi Alunas Intermediário: Alessandra, Cristiane, Fabíola, Gabriela, Michelle, Nathalia, Priscilla, Tatiane e Teresinha.</p> <p>5) Tango Bailarinos: Tanira Graeff e Alexandre Manica Coreógrafa: Tanira Graeff</p> <p>6) Miyet Sana Alunas Básico I: Andressa, Elisa, Jéssica, Maíra, Nencyly, Raíssa. Coreógrafa: Priscilla Silvestri</p> <p>7) Dança do véu Alunas Básico II: Adriana, Anne, Juliana, Luiza, M^a Angélica e Marta. Coreógrafa: Priscilla Silvestri</p> <p>8) Nossa Broadway é Aqui Grupo Estrelas da vida Córte Real Studio de Dança Coreógrafa: Carolina Córte Real</p> <p>9) I Wanna Dance Alunas Intermediário: Alessandra, Fabíola, Gabriela, Lucila, Michelle, Nathalia, Tatiane e Teresinha. Coreógrafa: Priscilla Silvestri</p> <p>10) Mambo Gozon Bailarinos: Salseros Espaço N Coreógrafos: Bianca Bueno e Bruno Cemim</p>	<p>11) Al Amoura Bailarina e Coreógrafa: Priscilla Silvestri</p> <p>12) Flamenco Bailarinas: Alexandra Coda, Gabrielle Salton, Laís Lucas, Priscilla Carvalho. Grupo Aliento Flamenco Cia de Dança.</p> <p>13) Culpa al Corazon Alunos: Andrea e Henrique, Elaine e Marcelo, Micheline e Rodson, Salomé e Gelson, Teresinha e Hermes. Coreógrafos: Priscilla Silvestri e Marcelo Benetti</p> <p>14) Racks Neith Alunas Intermediário: Alessandra, Cristiane, Fabíola, Gabriela, Lucila, Michelle, Nathalia e Tatiane. Coreógrafa: Nathalia Dias</p> <p>15) Zumba Alunas: Anne, Ciliane, Juliana, Lucila, Natali, Raíssa, Taís e Teresinha. Coreografias adaptadas por: Priscilla Silvestri</p> <p>Ficha Técnica Texto: O que a Dança Ensina - Livro Doidas e Santas - Martha Medeiros Iluminação: Carol Zimmer Som: Marcelo Bullum Filmagem: MD5 Produtora Fotografia: Fabiano Suzin Figurinos: Atelier Mahaila Adma e Isabel Maraschin Grupos Convidados: Aliento Flamenco Cia de Dança, Espaço N e Córte Real Studio de Dança Atriz Convidada: Elisa Lucas Direção Artística: Priscilla Silvestri Direção Geral: Marcelo Benetti Realização: Mahaila Adma Espaço de Arte e Dança</p>
--	---

Fonte: Espetáculo *Dançar, pra que serve?*.

O espetáculo reúne várias coreografias que mostram o resultado corporal dos alunos desenvolvido durante o ano.

2.3.9 *Cadê Amélia? #Belas, penduradas e no ar!*

Cadê Amélia? #Belas, penduradas e no ar! foi o quinto espetáculo anual de dança aérea e circo apresentado pelos alunos da escola Circo Híbrido em 2016. O espetáculo aborda o universo feminino por meio da dança aérea.

Na imagem (Figura 18) de divulgação do espetáculo na página de evento do *Facebook*, aparecem, nas laterais, desenhos de corpos de mulheres com diferentes proporções corporais. No centro, há a imagem de uma mulher pendurada em um tecido e o nome da escola Circo Híbrido, que apresenta o espetáculo.

Figura 18 – Foto usada na página de evento do *Facebook* para a divulgação do espetáculo *Cadê Amélia?*



Fonte: <https://www.facebook.com/events/359715541045150/?acontext=%7B%22ref%22%3A%224%22%2C%22feed_story_type%22%3A%22308%22%2C%22action_history%22%3A%22null%22%7D>. Acesso em: 15 dez. 2016.

O programa, de tamanho A4, de papel couchê e impressão colorida, reúne, na capa (Figura 19), desenhos de corpos femininos em poses sensuais. Abaixo do nome do espetáculo, há a informação de que o espetáculo é o resultado do trabalho anual produzido com os alunos da escola Circo Híbrido. Na última página, há, novamente, a informação de que o espetáculo é uma mostra anual dos trabalhos da escola. Informa, também, que, por meio das danças aéreas em tecidos e trapézios, tratam do feminino: “dos desejos, das potências, dos amores, dos medos e das glórias, da diversão e do lúdico, da sensualidade, da mulher do lar e no mundo”. O espetáculo convida o público para se divertir e pensar sobre o feminino. Em seguida, é anunciada a lista da ficha técnica e de agradecimentos.

Na parte interna do programa (Figura 20), há lista de coreografias, seus elencos e coreógrafos em quatro sessões. Cada sessão corresponde à programação do dia do espetáculo. Existem pequenas variações na ordem das coreografias nos diferentes dias da temporada.

A partir das informações disponibilizadas, fica claro que o espetáculo tem a intenção de ser uma mostra do trabalho desenvolvido durante o ano. O espetáculo tem como público principal os familiares e amigos dos alunos.




Figura 19 – Parte externa do programa do espetáculo *Cadê Amélia?*

Em sua 5ª Mostra Anual das Aulas de Dança Aérea e Circo da Escola Circo Híbrido, apresenta o espetáculo *Cadê Amélia? #belxspenduradxsenoar*

Ao longo de uma noite, em um bailado aéreo em tecidos e trapézios, tratando de forma poética das questões cotidianas e também das mais íntimas deste universo: dos desejos, das potências, dos amores, dos medos e das glórias, da diversão e do lúdico, da sensualidade, da mulher no lar e no mundo. Numa mescla entre músicas brasileiras e poemas, 'Cadê Amélia?' vem divertir, provocar e fazer pensar o feminino.

Ficha Técnica
Concepção e Direção Geral: Tainá Borges e Lara Rocho
Concepção e Orientações Coreográficas: Professoras Tainá Borges, Lara Rocho, Simone Balestro, Mariana Kich, Renata Ibis, Juliana Coutinho, Joana Lúcia Gianastácio e Karine Rico.
Coreografia e adereços cênicos: Luis Cocolichio
Figurinos: Mônica Kern
Assistente de Figurinos: Núbia Machado
Iluminação: Mirco Zanini
Operação de Som: Vado Vergara
Registos de Imagem: Sal Fotografia
Design Gráfico: Mônica Kern
Produção: Circo Híbrido
Bilheteria: Bebelá Vergara Borges
Produção de Camarim: Lídia Graziela Altamiranda Remedy, Tao Ferreira e Ana Claudia Coe
Elenco Núcleo de Dança Aérea Circo Híbrido: Tainá Borges, Lara Rocho, Simone Balestro, Mariana Kich, Marci Minella, Livia Iglin, Clarissa Marchetti, Cintia Warming, Almog Griner, Jéssica Alvarenga e Raquel Braun.
Coreógrafas do Núcleo de Dança Aérea Circo Híbrido: Tainá Borges e Lara Rocho.

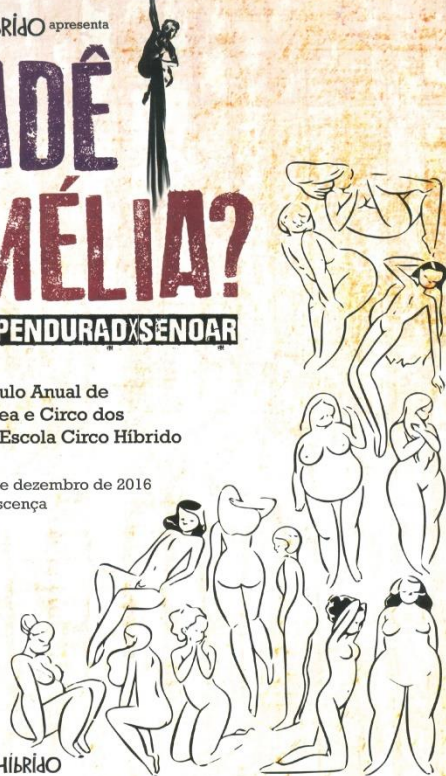
Agradecimentos:
 Agradecemos muitíssimo aos nossos apoiadores que nos ajudaram a realizar este espetáculo: à Prefeitura de Porto Alegre, à Secretaria Municipal de Cultura, à Coordenação de Artes Cênicas e ao Centro Municipal de Dança, em especial à Loja Sirius e à Caren Cecilia Baldo. Agradecemos imensamente nossa equipe técnica (ver ficha técnica), pois sem ela e sem sua dedicação e empenho não conseguiríamos construir e apresentar esse trabalho hoje. Agradecemos também ao nosso grupo de professoras, profissionais capazes, responsáveis e comprometidas com esse ofício maravilhoso que é pesquisar/partilhar/ensinar as artes cênicas. E lindas por o resultado desse trabalho crescendo mais e mais, a cada ano que passa. Também agradecemos infinitamente a dedicação e o esforço de nossos alunos-artistas que toparam nos acompanhar nessa jornada tortuosa que é criar, construir e apresentar um espetáculo de dança aérea. Vocês são demais! Agradecemos também aos familiares dos nossos alunos pelo apoio e colaboração em todos os momentos! Por fim, agradecemos a todos aqueles que de alguma maneira colaboraram para a realização de mais um espetáculo de fim de ano da nossa escola! Com muito amor, muito obrigada! Que venham muitos pela frente!


realização:  apoio:  

CADÊ AMÉLIA?
#BELXSPENDURADXSENOAR

5º Espetáculo Anual de Dança Aérea e Circo dos Alunos da Escola Circo Híbrido

16, 17 e 18 de dezembro de 2016
 Teatro Renascença





Fonte: Espetáculo *Cadê Amélia? #Belas, penduradas e no ar!*

Figura 20 – Parte interna programa do espetáculo *Cadê Amélia?*

Sessão de Sexta, 16 de dezembro, 20h

1. **Abertura**
2. **Dos Balanços** (Elenco Núcleo Circo Híbrido. Coreografia: Tainá Borges e Lara Rocho)
3. **Fulorá** (Elenco: Anabella Ribeiro de Moura, Brisa Rico e Eduarda Dovizinski Bado. Coreografia: Prof. Karine Rico)
4. **Ciranda da Bailarina** (Elenco: Agatha Borges, Andrielle Acauan Sander Jacques, Clara Sebben da Costa Tiburski, Eduarda Dovizinski Bado, Gaia Gianastácio, Isabela Dias e Laura Stolz. Coreografia: Prof. Joana Lúcia Gianastácio)
5. **Mulher Segundo Meu Pai** (Elenco: Daniele Cantelli, Diana Freitas D'Alencar e Jade Gräwer. Coreografia: Prof. Juliana Coutinho)
6. **Só sei dançar com você** (Elenco: Ariel Moraes Ferreira, Cheyenne Martins, Nicole Tzann e Renata Agostineto Battisti. Coreografia: Prof. Renata Ibis)
7. **Do amor** (Elenco Núcleo Circo Híbrido. Coreografia: Tainá Borges e Lara Rocho)
8. **Perfume do Invisível** (Elenco: Ariane Chaves, Débora Arruda, Livia Bisson Nunes e Magda Schiavon. Coreografia: Prof. Tainá Borges)
9. **Tua** (Elenco: Ferhi Mahmood, Isabel Salgueiro e Inara Deon. Coreografia: Prof. Simone Balestro)
10. **Peito Vazio** (Elenco: Bruna Kury e Rejane Castro. Coreografia: Prof. Simone Balestro)
11. **Do desenrolar** (Elenco Núcleo Circo Híbrido. Coreografia: Tainá Borges e Lara Rocho)
12. **Tigresa** (Elenco: Carolina Drúga, Pamela Garcia, Tatiana Baccin e Mariana Sonowski. Coreografia: Prof. Simone Balestro)
13. **Maria da Vila Matilde** (Elenco: Joseane Fogo, Viviane Vargas e Vanessa Maciel. Coreografia: Prof. Simone Balestro)
14. **Mulher do Fim do Mundo** (Elenco: Mônica Bruel, Helena Vido, Lígia Deresz e Thais Galvani. Coreografia: Prof. Simone Balestro)
15. **De todas elas** (Elenco Núcleo Circo Híbrido. Coreografia: Tainá Borges e Lara Rocho)
16. **Encerramento**

Sessão de Sábado, 17 de dezembro, 17h

1. **Abertura**
2. **Dos Balanços** (Elenco Núcleo Circo Híbrido. Coreografia: Tainá Borges e Lara Rocho)
3. **Só sei dançar com você** (Elenco: Camila Czesiak Machado, Francine Luiza Linck Maillet, Gabriela Fernandes Rosa, Sophia Costa de Almeida e Tao Ferreira. Coreografia: Prof. Tainá Borges)
4. **Mulher Segundo Meu Pai** (Elenco: Núbia Machado, Roberta dos Anjos, Carolina Schmitzler e Amaralina Zimmermann. Coreografia: Prof. Mariana Kich)
5. **Do amor** (Elenco Núcleo Circo Híbrido. Coreografia: Tainá Borges e Lara Rocho)
6. **Perfume do Invisível** (Elenco: Bruna Claudia, Tainá Galeski, Sophia Novaes e Débora Spader. Coreografia: Prof. Mariana Kich)
7. **Tua** (Elenco: Alice Carasni, Carine Abreu e Roselaine Cardoso. Coreografia: Prof. Tainá Borges)
8. **Peito Vazio** (Elenco: Luiza Linde, Maira Ribas e Michelle Borges. Coreografia: Prof. Tainá Borges)
9. **Do desenrolar** (Elenco Núcleo Circo Híbrido. Coreografia: Tainá Borges e Lara Rocho)
10. **Tigresa** (Elenco: Amanda Simões Fraga, Belize Leite, Júlia Monticelli Rocha e Paola Guimarães Salimem. Coreografia: Prof. Tainá Borges)
11. **Maria da Vila Matilde** (Elenco: Clarissa Marchetti, Livia Iglin e Simone Balestro. Coreografia: Prof. Tainá Borges)
12. **Mulher do Fim do Mundo** (Elenco: Almog Griner, Luísa Krakhecke Amaro e Cintia Warming. Coreografia: Prof. Tainá Borges)
13. **De todas elas** (Elenco Núcleo Circo Híbrido. Coreografia: Tainá Borges e Lara Rocho)
14. **Encerramento**

Sessão de Sábado, 17 de dezembro, 20h

1. **Abertura**
2. **Dos Balanços** (Elenco Núcleo Circo Híbrido. Coreografia: Tainá Borges e Lara Rocho)
3. **Fulorá**
4. **Ciranda da Bailarina** (Elenco: Bianca Berni H Zivalova, Carolina dos Santos Lopes, Gabriela Scotsatou Donaduce e Maria Luísa Miguens Souza. Coreografia: Prof. Lara Rocho)
5. **Mulher Segundo Meu Pai** (Elenco: Camila Ceroni, Clara Baracat, Eduarda Egert de Sousa, Giovana Falção Gomes Ferreira, Isabel Gruginskie, Paola Martellet, Rafaela Riva. Coreografia: Prof. Lara Rocho)
6. **Só sei dançar com você** (Elenco: Maria Eduarda Funck, Marin Luísa Cavalcante, Priscila Maccari, Raíar Herrera Cocolichio e Yasmin Bidigaray. Coreografia: Prof. Lara Rocho)
7. **Do amor** (Elenco Núcleo Circo Híbrido. Coreografia: Tainá Borges e Lara Rocho)
8. **Perfume do Invisível** (Elenco: Anays Antunes, Bárbara Zucati, Charis Rocha, Juliane Paz e Nicolí Xavier. Coreografia: Prof. Lara Rocho)
9. **Tua** (Elenco: Amanda Santos, Margarete Lemos e Sandara Colpo. Coreografia: Prof. Lara Rocho)
10. **Peito Vazio** (Elenco: Ana Paula Ruhe e Bárbara Souza. Coreografia: Prof. Lara Rocho)
11. **Do desenrolar** (Elenco Núcleo Circo Híbrido. Coreografia: Tainá Borges e Lara Rocho)
12. **Tigresa** (Elenco: Gustavo Saudade e Marina Machado. Coreografia: Prof. Lara Rocho)
13. **Maria da Vila Matilde** (Elenco: Aline Fraga, Bianca Azevedo, Ellen Kambara e Natália Mansur. Coreografia: Prof. Lara Rocho)
14. **Mulher do Fim do Mundo** (Elenco: Luana Schmitt, Luísa Stopassola e Marci Minella. Coreografia: Prof. Lara Rocho)
15. **De todas elas** (Elenco Núcleo Circo Híbrido. Coreografia: Tainá Borges e Lara Rocho)
16. **Encerramento**

Sessão de Domingo, 18 de dezembro, 20h

1. **Abertura**
2. **Dos Balanços** (Elenco Núcleo Circo Híbrido. Coreografia: Tainá Borges e Lara Rocho)
3. **Fulorá**
4. **Ciranda da Bailarina** (Elenco: Bianca Berni H Zivalova, Carolina dos Santos Lopes, Gabriela Scotsatou Donaduce e Maria Luísa Miguens Souza. Coreografia: Prof. Lara Rocho)
5. **Mulher Segundo Meu Pai** (Elenco: Camila Ceroni, Clara Baracat, Eduarda Egert de Sousa, Giovana Falção Gomes Ferreira, Isabel Gruginskie, Paola Martellet, Rafaela Riva. Coreografia: Prof. Lara Rocho)
6. **Só sei dançar com você** (Elenco: Maria Eduarda Funck, Marin Luísa Cavalcante, Priscila Maccari, Raíar Herrera Cocolichio e Yasmin Bidigaray. Coreografia: Prof. Lara Rocho)
7. **Do amor** (Elenco Núcleo Circo Híbrido. Coreografia: Tainá Borges e Lara Rocho)
8. **Perfume do Invisível** (Elenco: Anays Antunes, Bárbara Zucati, Charis Rocha, Juliane Paz e Nicolí Xavier. Coreografia: Prof. Lara Rocho)
9. **Tua** (Elenco: Amanda Santos, Margarete Lemos e Sandara Colpo. Coreografia: Prof. Lara Rocho)
10. **Peito Vazio** (Elenco: Ana Paula Ruhe e Bárbara Souza. Coreografia: Prof. Lara Rocho)
11. **Do desenrolar** (Elenco Núcleo Circo Híbrido. Coreografia: Tainá Borges e Lara Rocho)
12. **Tigresa** (Elenco: Gustavo Saudade e Marina Machado. Coreografia: Prof. Lara Rocho)
13. **Maria da Vila Matilde** (Elenco: Aline Fraga, Bianca Azevedo, Ellen Kambara e Natália Mansur. Coreografia: Prof. Lara Rocho)
14. **Mulher do Fim do Mundo** (Elenco: Luana Schmitt, Luísa Stopassola e Marci Minella. Coreografia: Prof. Lara Rocho)
15. **De todas elas** (Elenco Núcleo Circo Híbrido. Coreografia: Tainá Borges e Lara Rocho)
16. **Encerramento**

Fonte: Espetáculo *Cadê Amélia? #Belas, penduradas e no ar!*

3 PERFIL DO ESPECTADOR

3.1 ESPECTADOR NO CAMPO DA DANÇA

A percepção do espectador está marcada pelas singularidades de cada sujeito, pelo conjunto de valores comuns partilhados, pelos diferentes modos de sentir, pelas diferentes respostas produzidas ao assistir a dança.

Proponho discutir o perfil do espectador que pauta esta pesquisa sobre a percepção na apreciação em dança inspirada no conceito de *habitus*, apresentado na perspectiva sociológica de Bourdieu (2015).

Bourdieu (2015, p. 162), quando aborda a noção de *habitus*, relata que “[...] é, com efeito, princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação (*principium divisionis*) de tais práticas”. Desse modo, *habitus* pode ser entendido como conjunto composto por aquilo que é classificado e aquilo que faz parte das ações apreendidas ao longo da trajetória social, que está ligado à construção do gosto.

Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constitui o mundo social representado, ou seja, os espaços dos estilos de vida (BOURDIEU, 2015, p. 162).

O *habitus* tem ligação direta com a vida em sociedade. Pela prática vivida, incorporamos regras de conduta, as quais passam a constituir nosso modo de operar, de agir, sem termos consciência de tudo que o compõe. Sob esse ponto de vista, esta pesquisa é livremente impulsionada a analisar o que condiciona o gosto dos estudantes do Curso de Licenciatura em Dança e suas relações com as percepções produzidas no processo de apreciação. Não se trata de uma pesquisa sociológica, mas de um estudo sobre dança, a partir do olhar de uma pesquisadora de dança, o qual avalia alguns constituintes do estilo de vida operantes no processo perceptivo experienciado ao assistir a um espetáculo de dança.

Para entender as regras de conduta incorporadas nos espectadores voluntários desta pesquisa, é necessário descrever o contexto de formação em que esse grupo está operando. O Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) foi aprovado pelo Conselho Universitário em

18 de julho de 2008 e iniciou suas atividades em março de 2009. A criação do curso foi impulsionada pelo Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI)¹⁴ criado a partir do Decreto n.º 6.096, de 24 de abril de 2007, pelo governo federal. O REUNI contribuiu para a criação de muitos cursos de graduação em dança no Brasil, modificando o cenário de formação em dança.

Em 1956, somente a Bahia oferecia graduação em Dança. No início da década de 1980, foram criados cursos de Dança nas cidades de Curitiba (PR) e Campinas (SP). Depois de praticamente 20 anos, no final da década de 1990, alguns cursos tiveram sua criação como consequência da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que regulamenta a obrigatoriedade das Artes enquanto disciplina na Educação Básica – e abre o campo de atuação profissional dos licenciados em Dança, Teatro, Música e Artes Visuais. Outra parte das criações dos cursos de graduação em Dança foi promovida pelo REUNI.

O Rio Grande do Sul é um Estado privilegiado, pois atualmente possui seis cursos de graduação em Dança em atividade. A Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), a Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), a Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e a Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) oferecem vagas para a Licenciatura em Dança. A UFSM também oferece um Curso de Bacharelado em Dança, e a Universidade de Caxias do Sul possui um Curso Tecnólogo em Dança.

Ao contextualizar os cursos de Dança no Rio Grande do Sul, em sua tese de doutorado, Luciana Paludo (2015, p. 63) observa que, “para além do que o número de cursos [sete]¹⁵ indica, esse lugar comporta a pluralidade, em aspectos igualmente plurais”. Pondero que cada curso de graduação tem suas peculiaridades; contudo, esses aspectos não serão abordados neste texto, uma vez que o objetivo é focar no modo de funcionamento do Curso de Dança da UFRGS, para pensar os modos de perceber dança dos espectadores voluntários, acadêmicos do curso.

¹⁴ O REUNI foi criado a partir do Decreto n.º 6.096/2007 pelo governo federal, tendo como principal objetivo ampliar o acesso e a permanência na educação superior. O governo federal adotou uma série de medidas para retomar o crescimento do ensino superior público, criando condições para que as universidades federais promovessem a expansão física, acadêmica e pedagógica da rede federal de educação superior.

¹⁵ No ano de 2015, quando a tese foi publicada, havia sete cursos de Dança ativos no Rio Grande do Sul. Em 2017, foi extinto o Curso de Dança da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA).

Destaco essa noção de pluralidade observada por Paludo (2015) para pensarmos mais adiante, no texto, como essa concepção opera no Curso de Dança da UFRGS. Também podemos associar a ideia de pluralidade com o resultado da seleção dos grupos de dança no edital de ocupação dos teatros municipais da cidade de Porto Alegre discutida no capítulo anterior. Nesse caso, a noção de pluralidade é marcada pela diversidade de gênero e pela promoção de acesso aos grupos de danças locais.

O Curso de Dança da UFRGS não faz prova prática de habilidades específicas. O ingresso acontece pela seleção do vestibular e pelo SiSU¹⁶ (Sistema de Seleção Unificada). Para Licenciatura em Dança, são oferecidas 30 vagas, nove das quais são de ingresso pelo SISU. Deve-se considerar, ainda, que 50% do percentual das vagas estão reservadas para alunos que cursaram integralmente o ensino médio em escolas públicas, conforme a Lei n.º 12.711, de 29 de agosto de 2012. Essa mesma lei ainda prevê, no Art. 3º, que essa percentagem será ocupada:

[...] por autodeclarados pretos, pardos e indígenas e por pessoas com deficiência, nos termos da legislação, em proporção ao total de vagas no mínimo igual à proporção respectiva de pretos, pardos, indígenas e pessoas com deficiência na população da unidade da Federação onde está instalada a instituição, segundo o último censo da Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (BRASIL, 2012).

Assim, a seleção não contempla os conhecimentos específicos de dança. Posso afirmar, como docente do Curso de Dança da UFRGS, que a prova de habilidades específicas é um tema polêmico entre os professores. Resumidamente, aqueles que defendem a prova específica acreditam que o processo seletivo poderia valorizar a experiência prévia em prática de dança, e aqueles que defendem a não realização da prova específica entendem que os processos seletivos do vestibular e do SiSU cumprem o papel de seleção e oportunizam que as pessoas interessadas e que muitas vezes não tiveram condições de estudar dança tenham o direito de vivenciar essa formação. As discussões são acaloradas e com pontos de vistas diferentes, mas, de forma reduzida, são esses os dois principais focos de análise. O

¹⁶ De acordo com informações oficiais do Ministério da Educação, “O Sisu é o sistema informatizado do Ministério da Educação por meio do qual instituições públicas de ensino superior oferecem vagas a candidatos participantes do Enem” (MEC, 2018). Já Enem “é a sigla de **Exame Nacional do Ensino Médio**, que foi criado pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) para **testar o nível de aprendizado dos alunos que concluíram o ensino médio** no Brasil” (SIGNIFICADOS, 2018, grifos do site).

grupo de professores está longe de ser unânime sobre esse tema, mas a maioria vota pelo ingresso sem prova específica.

Entretanto, quando há processo seletivo extravestibular, devido a vagas oriundas de desistência ou abandono do curso, temos optado, nos últimos anos, por ingresso de diplomados, valorizando a experiência em dança. Para o ingresso de diplomados, geralmente, são avaliados os currículos dos candidatos e é realizada uma entrevista com eles. Nesse processo, existe a valorização de candidatos que atuam no campo da Dança¹⁷. Ao longo do curso, por meio desse processo, temos recebido profissionais de dança com uma formação consistente em cursos livres.

Retomo aqui o termo pluralidade utilizado por Paludo (2015) para pensar o perfil dos acadêmicos que ingressam no Curso de Dança da UFRGS. Paludo (2015) cita variáveis presentes nas motivações para ingressar na graduação em Dança:

Em minhas experiências como docente, observo essas variáveis: 1) há pessoas que procuram a graduação em Dança para buscar suporte à sua prática artística e/ou pedagógica; 2) há uma parcela que vem porque simplesmente se interessa em aprender vários gêneros de dança; 3) existem alunos que entram no curso para fazer aula, porque sempre quiseram dançar e nunca tiveram oportunidade – e querem trabalhar o corpo, sem foco artístico [percebo, nos últimos dois anos, que essa parcela recuou]. (PALUDO, 2015, p. 66).

Nessa citação, podemos observar um indicativo da pluralidade na motivação que estabelece o vínculo com o tipo de formação e o entendimento que cada estudante tem a respeito do campo da Dança. Por exemplo, um acadêmico que ingressa na graduação para aprender todos os tipos de dança não parece ter consciência da complexidade de aprender dança e o tempo que leva a produção de conhecimento corporal de cada tipo de dança; por isso, provavelmente esse acadêmico não tem muita experiência na área. Já uma pessoa que busca aprofundar sua experiência artística e/ou pedagógica indica claramente outro entendimento sobre dança; isto é, percebe a importância e a necessidade da busca constante pelo aprimoramento dos saberes inerente à dança. E ainda existe aquele grupo que busca, na graduação, a oportunidade que não teve de estudar dança, sendo essa motivação diretamente ligada às políticas públicas relacionadas ao ingresso no ensino superior de pessoas com baixa renda, conforme a Lei n.º

¹⁷ Ressalto que os critérios de seleção são discutidos e propostos a cada seleção; por isso, pode sofrer mudanças a cada processo seletivo, conforme especificado nos editais públicos.

12.711/2012 apresentada anteriormente. Conforme Paludo (2015, p. 67), “A referência cultural do aluno, na maioria das vezes, está restrita à sua escola de dança. E, quando o aluno não tem referência de dança, raramente ele já teve contato com a *cena das artes cênicas*, dança e teatro, na cidade”.

A partir dessas argumentações, podemos afirmar que uma das características da pluralidade indicada por Paludo (2015) está no grau de experiência e maturidade de cada estudante. Esse aspecto também pode ser identificado no grupo de espectadores voluntários desta pesquisa, quando analisado o grau de escolaridade e ocupação profissional.

Durante os anos de 2011 e 2012, houve uma reformulação do Projeto Pedagógico do Curso, resultando em uma nova estrutura curricular (Anexo B). As disciplinas que compõem a estrutura curricular hoje estão pautadas em campos de saberes.

[...] a proposta curricular se constitui a partir de três campos de saberes considerados primordiais para a formação do licenciado em dança: teórico-epistemológico, experiência artística, experiência docente. Entende-se que um campo de saber pode se organizar a partir de elementos de mais de uma das áreas do conhecimento, de mais de uma de suas aplicações ou de mais de uma das áreas técnico-profissionais. A proposta curricular considera que cada campo de saber media interações entre diferentes áreas, visando a produção de conhecimento em dança (UFRGS, 2012, p. 7-8).

Os campos de saberes estão organizados visando à formação do professor para o ensino da dança na escola básica e em outros espaços de ensino, valorizando a relação da formação do pesquisador e do artista nesse processo educativo.

Segundo o Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS (UFRGS, 2012, p. 14), “o campo de saberes teórico-epistemológico visa o domínio dos instrumentos do conhecimento, através da apropriação crítica de conceitos e métodos de investigação” trabalhados por meio das seguintes disciplinas: Estudos do Corpo, Estudos Socioculturais em Artes, Estudos Socioculturais em Dança, Estudos Histórico-culturais em Artes, Estudos Histórico-culturais em Dança, Análise do Movimento, Estudos em Estética e Dança, Pesquisa em Dança.

“O campo de saberes da experiência artística busca articular a aquisição de repertórios de saberes codificados pertencentes a diferentes tradições da dança à

experiência da criação artística” (UFRGS, 2012, p. 14). Algumas das disciplinas que compõem esse campo são: Estudos de Corpo e Musicalidade; Danças Populares; Danças Clássica, Moderna e Contemporânea; Composição Coreográfica.

Já “o campo de saberes da experiência docente visa integrar a experiência artística e seus pressupostos teórico-epistemológicos” (UFRGS, 2012, p. 14). Nesse campo, estão presentes as disciplinas de formação geral das licenciaturas (Psicologia da Educação, Organização e Políticas da Educação, Educação Contemporânea, Atenção a Pessoas com Necessidades Educativas Especiais), assim como as disciplinas específicas da dança (Estudos de Aprendizagem e Desenvolvimento Motor e seis Estágios de Docência em Dança). Com o objetivo de aproximar os estudantes da realidade da prática docente, os estágios articulam os conhecimentos voltados à metodologia de ensino da dança e o espaço de atuação.

Ainda conforme o Projeto Pedagógico do Curso (UFRGS, 2012, p. 14), “os três campos de saberes são atravessados por um conjunto de atividades de ensino que buscam suavizar os limites e articular os conhecimentos específicos de cada campo”. Denominado intersecção de saberes, esse campo é composto por disciplinas como Campo Profissional da Dança, Seminários de Integração, Estudos em Corporeidade, Dança e Saúde, Produção Cênica, Gestão e Projetos em Dança, e Trabalho de Conclusão de Curso.

Além das disciplinas obrigatórias listadas, o estudante tem a possibilidade de cursar disciplinas eletivas (Anexo C) em diferentes unidades da UFRGS, em um total de 600 horas, expressando a flexibilidade da estrutura curricular. Esse banco de disciplinas eletivas contribui para que o estudante possa optar por campos de aprofundamento na sua formação específica.

O espectador voluntário analisado nesta pesquisa está passando por um processo de formação muito específico. Por isso, é importante apresentar um pouco sobre a história e estrutura do Curso. Com esse mesmo intuito, em anexo disponibilizo um breve currículo dos professores (Anexo D) que compõem o quadro docente do Curso. São professores com ampla formação artística, seja nas danças contemporâneas, no *ballet* clássico ou nas danças populares. Mais uma vez, reforça a característica plural, aqui identificada pela experiência em diferentes tipos de dança, com predomínio da dança contemporânea.

Há, na estrutura social composta no campo do grupo analisado, condicionantes para o estabelecimento do gosto. Ao apresentar um pouco do

contexto do Curso de Dança da UFRGS, considero a formação em que os espectadores estão inseridos como um condicionante dos modos de pensar a apreciação em dança. Investigar como se estrutura esse campo no qual os estudantes estão inseridos é a proposta deste capítulo.

Desse modo, com a finalidade de articular mais informações relativas ao campo que constitui o perfil do espectador participante deste estudo e suas criações perceptivas, foi criado um questionário para verificar as principais características sociais, econômicas e culturais do grupo, a partir dos seguintes temas: grau de escolaridade, ocupação profissional, frequência com que assiste a espetáculos de dança, tipos de informações prévias sobre o espetáculo, principais motivações para assistir a dança, conhecimentos específicos sobre dança.

Esse questionário foi enviado para todos os acadêmicos com vínculo ativo no Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul durante o segundo semestre de 2016. Nesse período, havia 141 pessoas matriculadas. Os estudantes matriculados foram convidados a responder ao questionário por convite presencial em salas de aulas, página de rede social do curso e por e-mail. Assim, acadêmicos de todos os semestres responderam ao questionário, desde alunos ingressantes até alunos concluintes.

Entre os matriculados, responderam ao questionário 64 acadêmicos, sendo 55 pessoas do sexo feminino e nove do sexo masculino. Entre esses 64 acadêmicos, 24 aceitaram participar da segunda etapa da pesquisa e tornaram-se os espectadores voluntários da pesquisa.

A etapa inicial de análise compreendeu uma leitura das informações coletadas por meio do questionário, sendo que esse mapeamento pretendeu indicar o perfil dos espectadores parte da pesquisa. Além de traçar o perfil dos espectadores, o objetivo do envio desse questionário também foi convidar voluntários para participar da segunda etapa da pesquisa, a qual tratou da apreciação e do registro do depoimento sobre a percepção dos espetáculos de dança.

De acordo com Foster (2011, p. 2), “[...] a relação do espectador é moldada por sentidos comuns e prevaletentes do corpo e da subjetividade num dado momento social bem como pelas circunstâncias únicas de assistir uma dança em particular”. Esses atravessamentos podem ser considerados quando pensamos no processo perceptivo de espectadores diante de espetáculos de dança.

3.1.1 Grau de escolaridade e ocupação profissional

A faixa etária dos estudantes que responderam ao questionário varia entre 17 e 50 anos. É um grupo com diferentes graus de maturidade e vivenciando fases distintas de vida. Isto é, há os mais jovens, cursando pela primeira vez o ensino superior e, predominantemente, vivendo as primeiras experiências após o Ensino Médio; há aqueles que já estão cursando uma segunda graduação; e aqueles já no mercado de trabalho e buscando outra graduação. Podemos pensar que o grau de maturidade influencia no modo como descrevem as suas percepções.

Nesse grupo, a maioria é solteira, e apenas 10,8% declararam-se casados, sendo que 9,4% têm filhos. Em relação a moradia, 67% responderam morar com familiares, 10,9% morar sozinho, 10,9% morar com o esposo ou esposa, 9,4% morar com amigos e 1,6% morar na Casa do Estudante. Essas informações revelam o quadro econômico do grupo, ou seja, são estudantes ainda sem condições de se autossustentar e gerir sua própria vida, dependendo da contribuição de familiares e de bolsas do governo.

Um pouco mais da metade dos estudantes veio de escolas públicas, e 48,4%, de escolas privadas. A maioria, 71,9%, trabalha, e apenas 28,1% não estão trabalhando. Essa é uma característica do campo profissional da dança. Muitos já estão no mercado de trabalho no período da graduação, mas, quando perguntados se eram os responsáveis pelo sustento da casa, apenas 26,6% responderam que sim. Outra parte, 31,3%, respondeu que apenas contribui, e 42,2% afirmaram que não são os responsáveis pelo sustento da casa. O fator econômico descrito colabora com a dificuldade de pagar ingressos para assistir a espetáculos, ou mesmo de priorizar seus recursos econômicos para esse fim. Isso ficou igualmente evidenciado no entendimento do grupo de espectadores voluntários de que a sua participação nessa pesquisa era uma forma de ter acesso gratuito à apreciação dos espetáculos.

Os estudantes também realizam outras atividades remuneradas, como bolsas e estágios. O trabalho ainda é a atividade principal de remuneração; entretanto, 35,1% recebem bolsas de estudos que contribuem para seu sustento nesse período da vida acadêmica. Por sua vez, entre as atividades não remuneradas, os estágios foram os mais citados.

Durante o período da graduação, os estudantes têm acesso a diferentes subsídios, como restaurante universitário com preço irrisório¹⁸, desconto de 50% no valor da passagem escolar (bem como no ingresso de espetáculos, cinema, etc.), e a bolsas de pesquisa, extensão, docência, monitorias e estágios remunerados. Enfim, essas condições colaboram para a formação no ensino superior de muitas pessoas que não teriam essa oportunidade pela sua situação econômica.

A forma de ingresso no Curso de Licenciatura em Dança de 60,9% dos acadêmicos foi pelo vestibular universal. O ingresso por cotas compreendeu 23,4%, e o ingresso de diplomados, 7,8%. Depois da Lei n.º 12.711/2012, a qual dispõe sobre o ingresso por meio das cotas nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio, observo, como docente do Curso de Dança da UFRGS, o aumento do ingresso de pessoas negras e de baixa renda. No meu ponto de vista, vivemos um momento em que há a necessidade dessa lei para assegurar que o direito ao ensino gratuito consiga abarcar diferentes camadas sociais.

Muitos dos estudantes iniciam outro curso superior antes de cursar Dança, mas apenas 26,7% concluem esses cursos. Daqueles que concluem o curso superior, 17,2% fazem pós-graduação; a maioria desses cursos dialoga com a formação em Licenciatura em Dança: Pedagogia do Corpo e Saúde, Dança, Mestrado em Filosofia, Especialização e Mestrado em Educação, Mestrado em Estudos da Linguagem, Doutorado em Artes Cênicas, Pedagogia da Arte. Esse fator revela que uma parte dos acadêmicos procura a educação continuada e investe na formação e na busca de uma qualificação profissional. Da mesma forma, há uma parte dos estudantes que afirma ter iniciado até quatro cursos diferentes antes de iniciar Dança, o que pode indicar a busca por uma realização pessoal.

Os aspectos relacionados ao grau de escolaridade e ocupação profissional apontam um perfil de pessoas engajadas no campo das Artes, da Educação e da Dança, um público diverso em relação à idade, com uma variação de duas décadas, com experiências de formação e atuação profissional, alguns iniciando a primeira graduação e outros com cursos de graduação concluídos ou cursando mestrados e doutorados.

¹⁸ Em 2016/2, o custo de uma refeição era de R\$ 1,30.

3.1.2 Principais motivações para assistir a dança

O grau de interesse, os tipos de leitura, as preferências pessoais, o conhecimento prévio e a capacidade de relacionar são algumas das noções abordadas por Roberto Gill Camargo (2003) sobre recepção estética no campo do Teatro. Essas noções inspiraram algumas perguntas: qual foi a primeira vez que você assistiu a uma apresentação de dança? Você costuma assistir a espetáculos de dança? Com que frequência você assiste a espetáculos de dança? Qual é o principal interesse que o leva a assistir a um espetáculo? Como, na maioria das vezes, você fica sabendo dos espetáculos de dança? A qual tipo de informação você procura ter acesso em relação ao espetáculo a que irá assistir? Qual é o tipo de espetáculo de dança que interessa a você? Qual é o que não interessa? O que mais agrada a você em um espetáculo de dança? A que gênero de dança você prefere assistir?

Camargo (2003) articula o grau de interesse do espectador ao diferenciar espectadores que assistem a espetáculos eventualmente, espectadores que vão ao teatro pela primeira vez, e espectadores que são críticos e procuram conhecer mais sobre a peça a que irão assistir. A maior parte dos estudantes de Dança pesquisados assiste a espetáculos de dança desde crianças, sendo que 62,5% costumam assistir aos espetáculos de dança apresentados em Porto Alegre, 29,7% são espectadores eventuais que se interessam por espetáculos sendo anunciados pela mídia, e 7,8% dizem que não costumam assistir a espetáculos de dança. Segundo Camargo (2003), os espectadores eventuais são movidos pela influência externa, uma vez que não frequentam regularmente o teatro.

Quanto à frequência, 40,6% dizem assistir a espetáculos de dança três vezes por ano; 32,8%, uma vez por mês; 18,8%, duas vezes por mês; 1,6%, duas vezes por ano; e 3,1% dizem não ter o hábito de assistir a espetáculos de dança.

Camargo (2003) relata que as preferências pessoais se relacionam com a escolha do tipo de espetáculo que o espectador aprecia. Para o autor, há espectadores que assistem a tudo, não excluindo nada previamente e, geralmente, reconhecendo as qualidades, e há aqueles que relacionam sua expectativa a aspectos diferentes, como gênero, tema e estilo.

Ao considerar as respostas dos estudantes da graduação em Dança quanto ao tipo de espetáculo vinculado ao interesse pessoal, identificamos um grupo que

relata assistir a uma variedade de espetáculos. Alguns afirmam estarem abertos a todos os tipos de espetáculos, outros dizem que procuram assistir desde espetáculos infantis até os profissionais. Esse grupo possui a característica de interessar-se em compreender a cena atual de dança em Porto Alegre, em vincular a formação em Dança com a apreciação de espetáculos. A relação com sua formação profissional acontece à medida que conhecem mais sobre dança e produzem mais ideias para os próprios trabalhos de criação, gerando aprendizado. Diferentes tipos de espetáculo oferecem novas experiências, pois é possível trabalhar outras formas de percepção e entendimento do movimento e da arte. Ao procurar assistir a um repertório variado, busca-se sair da zona de conforto para obter novas informações e opiniões.

Quando a preferência está relacionada ao gênero, podemos supor que os espectadores que gostam de dança contemporânea esperam encontrar espetáculos que, por exemplo, problematizem a relação do corpo com a gravidade, explorem a pesquisa de movimentos. Já um espectador que prefere o *ballet* poderá esperar assistir a bailarinos e bailarinas que exibam um corpo treinado na técnica, que apresentem movimentos harmônicos, e assim por diante. Ao responder à questão “Qual é o tipo de espetáculo de dança que te interessa? Justifique”, os estudantes apresentam argumentos que se articulam com essa ideia:

Gosto muito de espetáculos de dança contemporânea, que busquem uma linguagem diferenciada, não ficando presos em imagens e virtuosos. Gosto de espetáculos que me provoquem sensações, que me mobilizem questionamentos, que me tirem da zona de conforto enquanto espectadora.

De dança contemporânea, pela abertura de sentidos que dá autonomia ao espectador.

Ballet com algum nível de habilidade técnica que possa ser apreciado.

Prefiro ir a espetáculos que tenham danças urbanas, que normalmente são mais agitadas e me empolgam, não é preciso necessariamente ter uma história/conexão entre as coreografias, desde que eu aprecie as coreografias, que elas me arrepiem e me deixem eufóricas.

Por conviver no meio cultural de danças gaúchas, geralmente assisto mais a espetáculos que abordam esse tema.

É importante relatar que o grupo pesquisado possui diferentes preferências quanto aos gêneros de dança. A maioria (42,2%) afirma que prefere assistir a dança contemporânea, seguida pelas danças urbanas (23,4%) e pelo *ballet* clássico

(14,1%). Ainda, uma pequena parte do grupo indicou preferir assistir a danças étnicas, danças de salão, folclore e dança do ventre.

Muitos estudantes relataram ter interesse por determinado gênero de dança por ser sua área de atuação, identificando-se com a estética proposta no trabalho:

Por conviver no meio cultural de danças gaúchas, geralmente assisto mais a espetáculos que abordam esse tema.

Dança contemporânea. Minha área de atuação e preferência estética.

Dança contemporânea, porque eu vejo uma ligação com a expressividade que se vê também nos teatros e cinema, que é a minha área de interesse.

Me interessa muito os espetáculos de danças urbanas porque pratico este gênero e espetáculos.

Principalmente de danças urbanas, pois é meu estilo de dança e adoro prestigiar.

Dança de Salão, pois é a área onde eu trabalho e que mais me identifico.

Jazz, dança de rua, dança contemporânea, dança de salão. Porque são danças que gostei de fazer e a estética me agrada.

A identificação com a área de atuação na escolha do tipo de espetáculo a que irá assistir está articulada com a construção pessoal do gosto. Quando a preferência pessoal está vinculada ao tema, espectadores são atraídos pelo assunto abordado, e esse aspecto interage na sua percepção do espetáculo.

Da mesma maneira, o estilo do coreógrafo pode influenciar na escolha por assistir a um espetáculo. Muitas vezes, existe uma identificação com o modo como determinado artista produz seu trabalho, sendo a escolha poética o que leva o espectador a querer assistir àquele trabalho de dança. O fato de o espectador conhecer trabalhos anteriores do coreógrafo ou grupo, ou conhecer o elenco, também são fatores considerados na escolha do espetáculo:

Quando conheço os artistas ou sei algo sobre a trajetória, quando já gostei de produções anteriores do artista, se tenho indicações, se posso acessar imagens e informações pela internet que me instiguem.

Normalmente vou a espetáculos onde há conhecidos no elenco, é muito difícil eu ir a espetáculos do nada.

Quando eu conheço o elenco [...].

Espetáculos de dança que tenham conhecidos meus, que sejam de um gênero de dança que eu gostei ou que aborde um tema pelo qual eu me interessar.

Me atraem os espetáculos de ballet clássico e dança contemporânea, ou cujo trabalho do coreógrafo me atraia.

Além das questões relativas à preferência pessoal em adquirir mais conhecimento, ou por identificação com o gênero, o tema e o estilo, as pessoas também se interessam por espetáculos bem feitos, com qualidade técnica e consistência naquilo que se propõem a apresentar. Relatam serem atraídos por aqueles espetáculos que vão além de habilidades físicas dos bailarinos e que toquem na sensibilidade do espectador, fazendo chorar, pensar, divertir-se, marcando, assim, a experiência perceptiva de alguma forma.

Entre o grupo de estudantes pesquisado, 32,8% afirmaram que o principal interesse que os leva a assistir a um espetáculo é gostar de assistir a dança, 25% se interessam pelo gênero, 17,2% assistem por recomendação de alguém, 14,1% se interessam quando gostam do tema abordado, e apenas 4,7% por conhecerem os artistas que farão a apresentação.

O tema da motivação em assistir a espetáculos de dança também pode ser analisado nas respostas obtidas na pergunta que trata do tipo de espetáculo de dança que não interessa ao espectador. Muitas das respostas indicam o gênero de dança como a principal causa para não se interessar por determinado espetáculo. Outro fator de desinteresse está ligado a apresentações de escolas de danças, festivais, espetáculos longos, falta de qualidade técnica e locais de difícil acesso (teatros localizados em lugares distantes). Além disso, foi bem comentado o desinteresse por espetáculos em que o espectador não consegue encontrar um sentido, produzindo, dessa forma, certa agonia.

O que agrada em um espetáculo de dança, na perspectiva do espectador do grupo analisado, são qualidades ligadas à sensibilidade, no sentido de tocar, afetar, emocionar, despertar sensações em quem assiste. Às vezes, quando somos afetados sensivelmente, podemos até perder a noção do tempo e do espaço, como afirma um estudante: “o que mais gosto é quando o espetáculo consegue me transportar para outro espaço e tempo. Em geral, quando isso acontece, eu saio do teatro sem saber bem a hora, o dia da semana e onde estou exatamente”.

Tanto qualidade técnica quanto a presença cênica do bailarino compõem aquilo que o espectador pesquisado apresenta como agradável de se assistir em espetáculos de dança. A qualidade técnica, como aquilo que é bem feito, dentro dos

padrões de determinado gênero de dança, e a presença cênica, relacionada ao corpo que está ali naquele lugar, naquele tempo, produzindo determinado estado físico, são o que chamam a atenção do espectador.

Podemos dizer igualmente que, para algumas pessoas, o que agrada é a sincronia dos bailarinos, a graciosidade, a leveza. Essas qualidades podem indicar um tipo de estética que compõe o gosto do espectador, quando o que é belo é visto enquanto formas harmônicas. Por outro lado, as nuances, as surpresas podem compor outro tipo de estética que operaram de modo sedutor e agradável para aquelas pessoas que querem ser desafiadas durante a apreciação de uma dança.

Com frequência, a satisfação está relacionada com a identificação de um fio condutor, isto é, quando o espectador encontra um sentido para aquilo a que assiste. Agradam, nesse caso, a temática, as questões levantadas, o modo como o assunto é abordado.

Os estudantes vinculam, ainda, ao seu gosto pessoal características específicas do conhecimento em dança, como, por exemplo, fatores que envolvem a apreciação da estrutura de composição coreográfica. Em vista disso, sua percepção é guiada para os movimentos corporais, uso do espaço, criação de formas no espaço, de onde vem e para onde vai o movimento. O encantamento se dá para o corpo dançante e sua criação cênica. Nessa perspectiva, o modo como os elementos que compõem a cena (iluminação, cenário, figurino, sonoplastia) também são destacados pelos estudantes como componentes da constituição daquilo que agrada. Podemos pressupor que os estudantes do Curso de Licenciatura em Dança desenvolvem, em seus estudos, a aptidão de leitura dos códigos presentes na linguagem artística da dança na sua forma de expressão. Essa capacidade fundamenta o deleite proporcionado por tal decifração.

3.1.3 Divulgação dos espetáculos de dança

Em relação aos meios de comunicação utilizados para divulgação dos espetáculos, 76,6% responderam que são informados pela rede social *Facebook*, 15,6% são informados por amigos, e 6,3% têm conhecimento pelo contato com o próprio artista envolvido na apresentação. A mídia impressa e a televisão não foram mencionadas, indicando que esses meios não são mais tão efetivos para a divulgação de espetáculos na cidade de Porto Alegre.

Antes de assistir a um espetáculo, a maioria dos estudantes de Dança procura ter acesso à sinopse, ao nome e à ficha técnica. É importante lembrar que essas informações geralmente estão presentes nas páginas de eventos criadas para divulgar os espetáculos no *Facebook*.

De acordo com a pesquisa, 67,2% dos estudantes consideram de boa qualidade os espetáculos de dança a que assistem em Porto Alegre, 18,8% os consideram aceitáveis, 10,9% os avaliam como muito bons e 3,1% como ruins; 48,4% vão a espetáculos de dança acompanhados por amigos, 17,2% vão sozinhos, 15,6% costumam ir com familiares, e 18,7% vão com namorado ou esposo.

3.1.4 Condições que favorecem a apreciação no campo da Dança

O lugar do assento, o conforto das cadeiras e da temperatura, a visibilidade do palco, o humor, o conhecimento prévio do espetáculo, as reações dos demais espectadores no teatro, o silêncio da plateia, a qualidade do espetáculo são alguns dos fatores que influenciam a apreciação no campo da Dança.

Além desses, outros fatores têm influência: preço, lugar, horário e temporada. O estudante que faz parte de uma sociedade com acesso ao ensino na graduação de modo gratuito defende uma visão sobre o valor acessível e diferenciado para esse público em formação. Do mesmo modo, considera os locais onde os teatros estão inseridos como um balizador no momento de escolher assistir ou não a um espetáculo.

A predisposição em assistir dança e o exercício de estar presente naquele lugar e naquele tempo para esse fim são algumas das condições marcadas pelos estudantes como favorecedoras da apreciação em dança.

Uma visão típica que congrega valores adquiridos no campo da Dança pode ser percebida nesta frase:

Abertura para propostas diferentes, mesmo que não me identifique com elas. Respeito pelo trabalho proposto. Não querer entender ou racionalizar a dança, mas acolher a experiência naquele momento e o que ela pode trazer consigo: questionamentos, dúvidas, indignação, paixão, silêncio, etc...

Esse tipo de postura é discutido e aprendido em um espaço acadêmico que problematiza os fazeres da dança.

Também é detectada pelo estudante uma mudança no seu modo de operar em relação à apreciação, à medida que amplia seu conhecimento sobre dança.

Quanto mais eu estudo sobre dança e análise de espetáculos, menos consigo fruir o que estou assistindo, no sentido de ser levada pela sensação e experiência. Ainda assim, tendo estes conhecimentos, tenho acesso a informações mais especializadas, ocasionando um outro nível de percepção.

Por estar embebido em novas noções acerca da história da dança, de estruturas de composição coreográfica, princípios de movimentos relacionados aos modos de mover o corpo, conceitos estéticos e poéticos, amplia a noção de dança e passa a interagir na apreciação. Onde se via apenas um corpo em movimento, por exemplo, agora se percebe a iniciação e o sequenciamento do movimento, ou, ainda, micromovimentos. A partir do estudo do conceito de presença, pode-se passar a valorizar o modo como o bailarino está na cena.

3.1.5 Apresentação individual dos espectadores voluntários

Após fazer a análise geral do perfil dos 64 espectadores que participaram da primeira etapa da pesquisa, apresento aqui o perfil individual dos 24 espectadores que aceitaram participar da segunda etapa da pesquisa e tornaram-se os espectadores voluntários. O texto é organizado com base nas informações coletadas no questionário. Na segunda etapa, eles assistiram a apresentações e gravaram suas impressões logo depois do espetáculo. As informações produzidas ao final de cada espetáculo são analisadas no próximo capítulo.

Emma (2016), de 21 anos, é solteira, sem filhos. Mora com amigos, trabalha e contribui com o sustento da casa. Estudou em escolas públicas; ingressou, por transferência, no Curso de Licenciatura em Dança. Anteriormente, cursou Letras e Biblioteconomia, mas não concluiu nenhum dos cursos. Emma (2016) diz ter assistido a uma apresentação de dança pela primeira vez quando tinha 5 anos. Por gostar de assistir a apresentações de dança, procura ir ao teatro uma vez por mês. Costuma assistir a espetáculos sozinha e prefere dança contemporânea. A forma como fica sabendo dos espetáculos é através do *Facebook* e, antes de assisti-lo, procura ler todas as informações disponíveis sobre a apresentação. Emma (2016) busca assistir desde espetáculos infantis até profissionais, e seus estilos preferidos

são Butoh e dança contemporânea. Já as danças gaúchas não lhe encantam. O que mais lhe agrada em um espetáculo de dança é a presença corporal do bailarino/dançarino. Para Emma (2016), as condições que favorecem a apreciação de um espetáculo de dança estão relacionadas à intensidade com que o espetáculo foi elaborado, à entrega e à experiência dos corpos dançantes. Seu gosto musical varia entre *rock*, eletrônica, étnicas e *hip hop*.

Eva (2016), de 48 anos, é casada, com filhos. Mora com o esposo, trabalha e é responsável pelo sustento da casa. Estudou em escolas privadas; ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo vestibular universal. Ela é licenciada em Matemática, especialista e mestre em Educação. Eva (2016) começou a assistir a apresentações de dança quando era criança. Por gostar de assisti-las, procura ir ao teatro, com amigos, duas vezes por mês. O tipo de dança que lhe interessa é a contemporânea, e prefere assistir a danças étnicas. A forma como fica sabendo dos espetáculos é através do *Facebook*, e busca ler a sinopse sobre a apresentação a que irá assistir. O que mais lhe agrada em um espetáculo de dança são as coreografias. Para Eva (2016), as condições que favorecem a apreciação de um espetáculo de dança são a proposta do espetáculo, a qualidade do grupo (seu perfil e renome) e o custo. Seu gosto musical varia entre *rock* e *pop*.

Érica (2016), de 21 anos, é solteira, sem filhos. Reside com familiares, não trabalha, mas exerce função remunerada com bolsa de estudos. Estudou em escolas públicas e teve acesso à universidade pelo sistema de cotas. Ela está no último ano da graduação, e a primeira vez que assistiu a uma apresentação de dança foi aos 9 anos. Procura assistir, com amigos, a espetáculos que são apresentados em Porto Alegre, em torno de uma vez por mês. Geralmente, vai a espetáculos quando tem a recomendação de alguém. Prefere dança contemporânea. Sua principal fonte de informações sobre o espetáculo é o *Facebook*. Busca acessar as informações disponíveis nas mídias de divulgação. As apresentações que mais lhe interessam são aquelas com uma abordagem contemporânea; porém, justifica que não gosta de assistir apenas a dança contemporânea. Seu principal interesse é pesquisar e tentar compreender como se configura a cena atual de dança em Porto Alegre. Érica (2016) sente-se desinteressada por espetáculos com material de divulgação mal-acabados e alguns estilos que, como diz: “já ‘esgotei as vistas’ de tanto assistir em mostras de dança, como a dança do ventre”. O que mais agrada Érica (2016) são as relações que os

corpos dos bailarinos criam no espaço e sua cinesfera. Entende que as condições que favorecem a apreciação em dança envolvem uma boa acomodação (tratando-se de um teatro) e o conhecimento prévio de características da obra; entretanto, pondera que a surpresa e o “não saber o que esperar” têm um grande impacto na expectativa. Também afirma que é importante estar hidratado e ter ido ao banheiro antes para poder assistir ao espetáculo confortavelmente. Érica (2016) considera que, quanto mais estuda sobre dança e análise de espetáculos, menos consegue fruir o que está assistindo, isto é, menos sente a experiência de ser levada pela sensação. Ainda assim, considera que os conhecimentos permitem o acesso a informações mais especializadas, levando a outro nível de percepção. Seu gosto musical varia entre Tropicália, *rock* progressivo e psicodélico e música contemporânea experimental.

Eloá (2016), de 21 anos, é solteira, sem filhos. Mora com amigos, trabalha no mercado informal, possui bolsa de estudos e é responsável pelo sustento da casa. Estudou em escolas públicas e teve acesso à universidade pelo sistema de cotas. Anteriormente, iniciou os cursos de Biblioteconomia, Filosofia e Naturologia, mas não concluiu nenhum deles. Eloá (2016) começou a assistir a apresentações de dança, com sua mãe, quando era criança. Pelo fato de gostar, costuma assistir, com amigos, a espetáculos e procura ir ao teatro uma vez por mês. Informa-se dos espetáculos na faculdade e busca ter acesso à sinopse da apresentação a que irá assistir. Eloá (2016) diz que se interessa por espetáculos apresentados em Porto Alegre em geral e, especialmente, por dança contemporânea ou folclore. Já as mostras de escolas particulares de dança, principalmente de *ballet* ou dança do ventre, não lhe interessam, pela semelhança que esses espetáculos apresentam entre si. Para Eloá (2016), as condições que favorecem a apreciação de um espetáculo de dança são uma boa iluminação e a trilha sonora. Também salienta que o espetáculo desperta muito a sua atenção quando a tira de um lugar comum e a transporta para outro lugar. Seu gosto musical é eclético.

Ester (2016), de 37 anos, é solteira, sem filhos. Mora sozinha, trabalha como *free lancer*, sem registro, e contribui com o sustento da casa. Estudou em escola privada e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo vestibular universal. Anteriormente, cursou Direito, Letras, Arquitetura e Relações Públicas, mas não concluiu nenhum dos cursos. Ester (2016) diz ter assistido a uma apresentação de dança pela primeira vez quando era criança. Por gostar, costuma assistir, com

amigos, a espetáculos. Procura ir ao teatro uma vez por mês e prefere flamenco. A forma pela qual fica sabendo dos espetáculos é através do *Facebook*, e busca ler todas as informações disponíveis sobre a apresentação a que irá assistir. Ester (2016) afirma que se interessa por espetáculos quando conhece os artistas ou se conhece algo sobre a trajetória do grupo e dos artistas. Seu interesse também está ligado às suas experiências anteriores positivas em relação às produções do artista. Além disso, considera interessante assistir a espetáculos que lhe foram indicados e que tenham imagens e informações instigantes disponíveis na *internet*. Ester (2016) afirma que sempre lhe interessa ver a expressão dos artistas, independentemente da área. Para assistir a um espetáculo, avalia o fator econômico e o tempo necessário para a realização da atividade. O que mais lhe agrada em um espetáculo de dança são os efeitos da iluminação. Considera que as condições que favorecem a apreciação de um espetáculo de dança são as boas acomodações aos espectadores. Prefere o *jazz* como estilo musical.

Elton (2016), de 48 anos, é solteiro, sem filhos. Reside com familiares, estudou em escolas privadas, fez o ensino médio no curso supletivo e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo vestibular universal. Trabalha, mas não é responsável pelo sustento da casa. Elton (2016) possui graduação em Licenciatura em Filosofia e Bacharelado em Direito, mestrado em Filosofia e especialização em Direito e Economia. Ele assiste a espetáculos de dança sozinho e diz que procura assistir a, mais ou menos, dois espetáculos por mês em Porto Alegre. Seu interesse em assistir a uma apresentação de dança está vinculado com a recomendação de alguém. Geralmente, toma conhecimento dos espetáculos pelos artistas que farão a apresentação. Elton (2016) afirma que tem interesse variado em relação aos tipos de dança, mas prefere dança contemporânea. Também afirma que gosta especialmente dos espetáculos quando há alguma nudez em cena, pela nudez em si. Por outro lado, não se interessa por apresentações de crianças. Para Elton (2016), o que mais agrada em um espetáculo de dança é a graça dos dançarinos, independentemente do tipo de dança. Considera a qualidade dos espetáculos a que assiste em Porto Alegre aceitável e entende que as condições que favorecem a apreciação de um espetáculo de dança são a segurança dos dançarinos e seu estado de humor. Tem como gosto musical a música erudita.

Eduarda (2016), de 34 anos, é solteira, sem filhos. Mora com familiares, trabalha e possui bolsa de estudos, contribuindo com o sustento da casa. Estudou

em escolas públicas e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo ingresso de diplomados. Tem graduação em Letras, mestrado em Linguagem e está cursando o doutorado em Artes Cênicas. Eduarda (2016) começou a assistir a apresentações de dança na infância. Costuma assistir a espetáculos sozinha e procura ir ao teatro duas vezes por mês, pois entende que faz parte do seu fazer em dança como artista. O tipo de dança que lhe interessa é a contemporânea. É comunicada dos espetáculos pelos artistas que farão a apresentação, e busca acessar todas as informações disponíveis sobre o que irá assistir. Eduarda (2016) tem interesse na dança contemporânea, pela abertura de sentidos, que dá autonomia ao espectador. Por outro lado, a dança folclórica não lhe interessa, mas assume que talvez possa ser um preconceito de sua parte. Para Eduarda (2016), as condições que favorecem a apreciação de um espetáculo de dança são o local, o horário e o desconto para estudante. Tem como gosto musical o *rock*.

Eunice (2016), de 50 anos, é casada, sem filhos. Mora com o esposo, trabalha e é responsável pelo sustento da casa. Estudou em escolas privadas e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo ingresso de diplomados. Ela é licenciada em Ciências, bacharel em Administração de Empresas, especialista em Gestão Imobiliária. Por gostar, Eunice (2016) costuma assistir a espetáculos com seu esposo, mais ou menos duas vezes por mês. O tipo de dança que lhe interessa é a contemporânea e releituras dos clássicos do *ballet*. Já as apresentações que não lhe interessam incluem alguns tipos de dança como pagode, dança gaúcha e dança do ventre. Fica sabendo dos espetáculos através do *Facebook* e procura acessar todas as informações disponíveis sobre o que irá assistir. O que mais lhe agrada em um espetáculo de dança é o humor, a movimentação harmoniosa e, principalmente, quando o espetáculo a emociona. Eunice (2016) considera que estar bem posicionado, com boa visibilidade e conforto para assistir, e ter informações sobre o espetáculo, antes e depois, favorecem a apreciação de um espetáculo de dança. Aprecia todos os estilos de música, menos a gaúcha.

Emely (2016), de 39 anos, é solteira, sem filhos. Mora com familiares, trabalha e é responsável pelo sustento da casa. Estudou em escolas públicas, fez o ensino médio no curso supletivo/EJA e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo vestibular universal. Anteriormente, iniciou, mas não concluiu, os cursos de Nutrição e licenciatura em Química. Emely (2016) costuma assistir a espetáculos sozinha, aproximadamente três vezes por ano, quando gosta do tipo de dança

apresentada, como dança contemporânea, dança teatro, clássica, urbanas, performance, folclore, salão. Informa-se dos espetáculos através do *Facebook* e procura acessar todas as informações disponíveis sobre o que irá assistir. O que mais lhe agrada em um espetáculo de dança é a entrega dos artistas. Para ela, as condições que favorecem a apreciação de um espetáculo de dança são a presença do artista, a amplitude de pesquisa, a luz e o som. Aprecia todos os estilos de música.

Elis (2016), de 33 anos, é solteira, sem filhos. Mora com familiares e não trabalha. Estudou em escola privada e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo vestibular universal. Anteriormente, iniciou o Curso de Ciências Sociais, mas não o concluiu. Por gostar, Elis (2016) costuma assistir, com sua namorada, a espetáculos, mais ou menos três vezes por ano. Toma conhecimentos dos espetáculos através do *Facebook* e procura ler a sinopse sobre a apresentação a que irá assistir. Elis (2016) acredita que, por ser acadêmica de dança, deve assistir a todos os tipos de dança, pois eles podem proporcionar conhecimento e produzir ideias. Considera, ainda, que deve sempre assistir a apresentações de dança, até mesmo para criticá-las, uma vez que relaciona a prática de assistir à capacidade de avaliar dança. O que mais lhe agrada são espetáculos que apresentam novidades, que são diferentes, mas também gosta do espetáculo pensado para agradar ao público, aqueles que seduzem. Para ela, as condições que favorecem a apreciação de um espetáculo de dança são a expressão dos bailarinos, figurino, luz, cenário e uma boa performance. Elis (2016) afirma que não gosta muito do virtuosismo, a não ser que seja, por exemplo, *ballet* ou circo. Considera como condições que favorecem a apreciação aquela dança que contagia, que passa emoções ou que tenha alguma mensagem, que a faça pensar, questionar, imaginar, viajar. Seu gosto musical varia entre *rock*, samba, MPB, músicas étnicas e música clássica.

Elen (2016), de 21 anos, é solteira, sem filhos. Mora com familiares e não trabalha. Estudou em escolas públicas, fez o ensino médio no curso supletivo/EJA e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo vestibular por cotas. Elen (2016) costuma assistir a espetáculos sozinha, mais ou menos três vezes por ano, quando gosta do tema que será apresentado. A forma como fica sabendo dos espetáculos é através do *Facebook*, e procura acessar todas as informações disponíveis sobre o que irá assistir. Considera importante assistir a todos os tipos de dança, pois, quando se estuda dança, qualquer espetáculo é um aprendizado. O que mais lhe

agrada em um espetáculo de dança é a dedicação, a entrega dos dançarinos nas coreografias, as músicas bem escolhidas e o figurino. Para ela, as condições que favorecem a apreciação de um espetáculo de dança são o bom espaço físico, o som alto, uma boa direção de luz. Seu gosto musical varia entre *hip hop*, *rap*, *funk*, *pop*, *R&B* e *reggaeton*.

Elaine (2016), de 35 anos, em união estável, não tem filhos. Mora com o companheiro, trabalha e sustenta a casa. Estudou em escolas privadas e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo vestibular universal. Elaine (2016) é graduada em Relações Públicas e tem especialização em Dança. Costuma assistir a espetáculos sozinha, uma vez por mês, quando conhece o trabalho do artista/grupo e a pesquisa lhe interessa. Prefere dança contemporânea. A forma se informa dos espetáculos é através do *Facebook*, e procura acessar todas as informações disponíveis sobre o que irá assistir. Todos os tipos de dança lhe interessam, desde que saiba que existe um primor na pesquisa do artista/grupo. Elaine (2016) se desinteressa por espetáculos longos, com muitas pessoas em cena e muitas informações. Sente-se incomodada quando a plateia fica conversando, falando no celular e gritando quando há alguma nudez em cena. O que mais lhe agrada em um espetáculo de dança é enxergar uma pesquisa por trás, um parâmetro, um propósito, uma inteligência ou originalidade na escolha ou, se for de repertório, uma excelência, não da técnica, mas da expressividade. Além disso, agrada-lhe ver que há uma integração das artes na escolha da música, do cenário, do figurino. Para ela, as condições que favorecem a apreciação de um espetáculo de dança são um público preparado para contemplar e respeitar o artista e um espaço com condições para uma boa visualização. Seu gosto musical varia entre *rock*, *jazz*, brasileira, instrumental, latinas, étnicas, clássicas de diferentes lugares.

Elisangela (2016), de 22 anos, é solteira, sem filhos. Mora com familiares e não trabalha. Estudou em escolas públicas e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo vestibular por cotas. Elisangela (2016) assistiu a sua primeira apresentação de dança na escola. Costuma assistir, com amigos, a espetáculos, uma vez por mês, quando recebe uma recomendação. Na maioria das vezes, é informada dos espetáculos por amigos, e procura apenas saber o nome do espetáculo. Elisangela (2016) gosta de diferentes tipos de espetáculo. Para ela, cada tipo de dança lhe oferece uma experiência diferente, nem que seja descobrir que determinado trabalho não lhe agrada. Elisangela (2016) se desinteressa por

espetáculos nos quais é necessário conhecimento teórico prévio para captar a mensagem da obra. Prefere assistir a danças urbanas e diz que o que mais lhe agrada é quando a apresentação se comunica com ela, isto é, quando apresenta características com algum significado pessoal. Para ela, o local em que é apresentado o espetáculo deve ser bem pensado para o trabalho, favorecendo o contato adequado com o espetáculo. Seu gosto musical varia entre *K-pop*, erudita, *rock*, *pop*.

Edson (2016), de 30 anos, é solteiro, sem filhos. Reside com familiares, possui bolsa de estudos e não trabalha. Estudou em escolas públicas e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo vestibular por cotas. Edson (2016) cursou Educação Física, Teatro, Letras, mas não concluiu os cursos. Costuma assistir a apresentações de dança três vezes por ano, quando quer conferir um espetáculo sendo anunciado pela mídia. Seu interesse em assistir a uma apresentação de dança está vinculado à recomendação de alguém. Geralmente, fica sabendo dos espetáculos pelo *Facebook* e procura acessar todas as informações disponíveis sobre o que irá assistir. Tem interesse em assistir a danças folclóricas que trazem consigo dramaturgias. Por outro lado, não se interessa por vídeo-dança. Edson (2016) justifica que nada que seja hermético lhe move; a tela de projeção frequentemente é estática, e o que lhe interessa é o movimento. Afirma que o que mais lhe agrada em um espetáculo de dança é a sorte de ser emocionalmente tocado e surpreendido pela virtuosidade ou argumento. Considera a qualidade dos espetáculos a que assiste em Porto Alegre boa e gosta de dança contemporânea. Edson (2016) entende que, quando o espetáculo de dança é palatável e dirigido por quem entende da linguagem da Dança, as condições de apreciação são favorecidas. Tem como gosto musical a música popular brasileira.

Elisa (2016), de 18 anos, é solteira, sem filhos. Mora com familiares, trabalha, mas não contribui com o sustento da casa. Estudou em escolas públicas e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo vestibular universal. Elisa (2016) costuma assistir, com seu namorado, a espetáculos, três vezes por ano, quando gosta do tema abordado. Prefere assistir a danças folclóricas. Geralmente, fica sabendo dos espetáculos pelo *Facebook* e procura ler a sinopse sobre o que irá assistir. Elisa (2016) se interessa por espetáculos que a toquem, seja fazendo-a pensar, emocionar-se ou apenas divertir-se; entretanto, o espetáculo deve marcá-la de alguma maneira. Já os espetáculos abstratos ou muito subjetivos causam seu

desinteresse, pois não parecem fazer sentido. Elis (2016) relata que o que mais lhe agrada varia entre a coreografia, a luz, o tema e a história contada; porém, acredita que um bom espetáculo deve ser atraente e sedutor em seu todo. Entre as condições que favorecem a apreciação, Elis (2016) destaca o preço justo, a temporada com várias opções de horário (em lugar acessível e com ampla divulgação) e o silêncio do ambiente. Além disso, acredita que os espectadores deveriam ter uma explicação prévia do espetáculo, seja com um panfleto, com a sinopse, com uma narração ou cartazes explicativos; não saber o que se passa dificulta muito a apreciação. Seu gosto musical é diverso.

Erik (2016), de 28 anos, é solteiro, sem filhos. Mora com familiares, trabalha e contribui com o sustento da casa. Estudou em escolas privadas e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo vestibular universal. Assistiu pela primeira vez a uma apresentação de dança no ano em que ingressou na graduação em Dança. Costuma assistir, com amigos, a espetáculos e procura ir ao teatro uma vez por mês, quando gosta do tema abordado. O tipo de dança que lhe interessa é a contemporânea. A forma como se informa dos espetáculos é através do *Facebook*, e busca ter acesso a todas as informações disponíveis sobre a apresentação a que irá assistir. Erik (2016) tem interesse em espetáculos de dança contemporânea, pois é um gênero com o qual tem maior aproximação. Em função disso, esses espetáculos, em geral, conseguem, mais facilmente do que outros, proporcionar a ele uma experiência sensível. No entanto, seu interesse não está vinculado apenas ao gênero. Ele considera que o tema do espetáculo exerce papel fundamental na sua escolha, assim como outros fatores. Por outro lado, não lhe interessam os espetáculos cuja temática não toca suas emoções e/ou que são muito técnicos, que parecem ter o objetivo de mostrar apenas as habilidades dos bailarinos, de forma a cumprir uma função exclusivamente estética e/ou reforçar um padrão de “belo”. O que mais lhe agrada em um espetáculo de dança é a convergência dos elementos do espetáculo. As condições que favorecem a apreciação de um espetáculo de dança são preço acessível, divulgação e artistas que fazem parte do espetáculo. Seu gosto musical é bem eclético, indo dos gêneros mais experimentais aos mais comerciais.

Evely (2016), de 17 anos, é solteira, sem filhos. Mora com familiares, possui bolsa de estudos e contribui com o sustento da casa. Estudou em escolas privadas e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo vestibular universal. Evely (2016)

assiste a apresentações de dança desde criança, e o primeiro espetáculo a que assistiu foi a mostra anual de uma escola de *ballet*. Por gostar, costuma assistir, com amigos, a espetáculos, duas vezes por mês, quando gosta do tema abordado, do tipo de dança, conhece os artistas que farão a apresentação e tem alguma recomendação. Geralmente, fica sabendo dos espetáculos pelo *Facebook* e procura acessar todas as informações disponíveis sobre o que irá assistir. Evely (2016) diz que gosta quando o espetáculo a faz refletir de alguma maneira, mas também gosta de ver algo diferente do que está acostumada. Não gosta de assistir a espetáculos ou apresentações em festivais, porém acha muito importante que existam e continuem. Evely (2016) relata que lhe agrada entrar no estado de espectador, acompanhar a ideia que vai ser desenvolvida. Ela tem preferência pelo gênero contemporâneo e considera os espetáculos a que assiste de boa qualidade. Evely (2016) afirma que a apreciação depende muito de como é conduzida pelo espetáculo e se está disponível para ser afetada. Para que a apreciação seja favorecida, se a apresentação for no teatro, por exemplo, são necessárias condições físicas, como acessibilidade. Depende, *igualmente*, de qual público se quer atingir com a ideia a ser retratada. Aprecia todos os estilos de música.

Eugênia (2016), de 22 anos, é solteira, sem filhos. Mora com familiares, possui bolsa de estudos, mas não contribui com o sustento da casa. Estudou em escolas privadas e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo vestibular universal. Afirma não se lembrar de quando assistiu a dança pela primeira vez; porém, teve acesso a espetáculos desde pequena, pois sua irmã já dançava quando Eugênia era criança de colo. Costuma assistir a espetáculos de dança sozinha, duas vezes por mês, quando recebe uma recomendação. Prefere dança contemporânea e considera a qualidade dos espetáculos aos quais assiste muito boa. Geralmente, toma conhecimento das apresentações pelo *Facebook* e procura ler a sinopse sobre o que irá assistir. Eugênia (2016) procura espetáculos que tenham uma proposta a partir de uma preocupação com seu “recheio”, mais do que com as formas ou linhas. Ou seja, interessam-lhe as obras que têm uma sensibilidade com o “tempero”, que ultrapassem a maneira como cada bailarino executa os movimentos e que a despertem para algo não necessariamente novo, mas para algo complexo e denso. Acredita que espetáculos, quando densos e potentes, ficam guardados nela, e as imagens voltam diversas vezes. Eugênia (2016) diz que se cansa e fica entediada quando o espetáculo é voltado para combinações de movimentos e formas em um

espaço e que se parece com os exibicionismos de festivais. O que mais lhe agrada em um espetáculo de dança é quando ela sai sem saber onde está. Explica que existe uma diferença nas condições de apreciação quando vai ao teatro assistir a alguém, sentindo-se obrigada a ir por “ser da dança” e, por esse motivo, precisar comparecer, e quando vai por vontade própria de estar lá e mergulhar no espetáculo. Seu gosto musical varia entre *rock*, *soul* e *blues*.

Eloisa (2016), de 32 anos, é solteira, sem filhos. Mora com familiares e possui bolsa de estudos. Estudou em escolas privadas e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo vestibular universal. Eloisa (2016) não se recorda de quando assistiu pela primeira vez a uma apresentação de dança, mas afirma que foi há muito tempo. Por gostar, costuma assistir, com amigos, a espetáculos, quando quer conferir algum sendo anunciado pela mídia, aproximadamente três vezes por ano. Ela prefere *ballet* clássico e considera a qualidade dos espetáculos aceitável. A forma como se informa dos espetáculos é através do *Facebook*, e procura ler a sinopse sobre o que assistirá. Eloisa (2016) diz que lhe interessam todos os espetáculos de dança, inclusive aqueles que são muito distantes da sua linguagem de movimento (*ballet* clássico), pois, com eles, trabalha outras formas de percepção e entendimento do movimento e da arte. O que mais lhe agrada é a linguagem de movimento dos bailarinos. Para ela, as condições que favorecem a apreciação de um espetáculo de dança são o local, a qualidade dos bailarinos e a qualidade da produção. Seu gosto musical varia entre música clássica, *pop* e instrumental.

Eder (2016), de 23 anos, é solteiro, sem filhos. Mora com familiares, trabalha, possui bolsa de estudos e é responsável pelo sustento da casa. Estudou em escolas públicas e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo vestibular por cotas. Por gostar, costuma assistir, com amigos, a espetáculos e procura ir ao teatro duas vezes por mês. Na maioria das vezes, toma conhecimento dos espetáculos por amigos e procura apenas saber o nome. Tem interesse por espetáculos que o afetem de alguma forma. Considera que o que mais lhe agrada na apreciação de espetáculos é quando consegue se emocionar através deles. Prefere dança contemporânea e considera a qualidade dos espetáculos a que assiste em Porto Alegre aceitável. Para ele, as condições que favorecem a apreciação de um espetáculo de dança são boa iluminação, conexão dos bailarinos e produção competente. Aprecia todos os estilos de música.

Elvira (2016), de 26 anos, é solteira, sem filhos. Mora com familiares, trabalha e contribui com o sustento da casa. Estudou em escolas públicas e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo vestibular universal. Elvira (2016) começou a assistir a apresentações de dança quando era criança; não lembra a idade exata, mas não tinha mais que oito anos. Diz que foi em um evento na praça, no bairro onde morava. Havia meninas vestidas com roupas tradicionais gaúchas, mas de bombacha. Uma dublava as músicas (que também eram tradicionais da cultura gaúcha), e todas dançavam. Elvira (2016) costuma assistir a espetáculos sozinha, procura ir ao teatro três vezes por ano, quando gosta do tipo de dança a ser apresentada. Prefere danças urbanas e considera a qualidade dos espetáculos a que assiste boa. A forma como fica sabendo dos espetáculos é através do *Facebook*, e não costuma procurar informações sobre o que irá assistir. O tipo de espetáculo que lhe agrada são os de danças urbanas e espetáculos que possuem mais de um estilo de dança. Ela não se interessa por *ballet*, pois o considera muito monótono. Ela afirma que espetáculos de *jazz* coreografados por pessoas muito “baléticas” também são entediantes. O que mais lhe agrada é ver muita sincronia entre os bailarinos (se for esta a proposta). Elvira (2016) gosta ainda de algo um pouco “bizarro”, estranho, e ama ver estilos de dança misturados em uma coreografia. Considera como condições favoráveis para apreciação saber que poderá conversar com alguém sobre o espetáculo ao final. Além disso, entende como condição favorável da apreciação ver amigos dançando. Seu gosto musical varia entre samba, pagode, MPB, *pop* e *hip hop*.

Elizabeth (2016), de 19 anos, é solteira, sem filhos. Mora com familiares e não trabalha. Estudou em escolas privadas e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo vestibular universal. *Também* cursa Direito em uma universidade privada. Elizabeth (2016) não se lembra de quando assistiu pela primeira vez a uma apresentação de dança, mas imagina que deve ter sido na TV. Costuma assistir a espetáculos com familiares e procura ir ao teatro três vezes por ano, quando gosta do tipo de dança a ser apresentada. Tem preferência por danças urbanas e considera a qualidade dos espetáculos a que assiste boa. A forma como se informa sobre os espetáculos é através do *Facebook*, e procura apenas saber o nome. Os espetáculos que lhe interessam são aqueles que envolvem danças urbanas ou alguma temática do seu interesse. Afirma que espetáculos de dança contemporânea geralmente não lhe interessam pela pouca afinidade que possui com essa dança. O

que mais lhe agrada são as performances bem executadas/sincronizadas. Considera condições favoráveis para apreciação uma boa iluminação e um palco que tenha o chão adequado para a modalidade de dança a ser apresentada. Seu gosto musical é o *K-pop* e o *pop*.

Emanuelle (2016), de 22 anos, é solteira, sem filhos. Mora com familiares, trabalha, possui bolsa de estudos e contribui com o sustento da casa. Estudou em escolas públicas e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo vestibular universal. Lembra de ter assistido a uma apresentação de dança pela primeira vez aos sete anos. Costuma assistir, com amigos, a espetáculos e procura ir ao teatro uma vez por mês, quando quer conferir um espetáculo anunciado pela mídia ou recomendado. Toma conhecimento dos espetáculos através do *Facebook* e procura ler a sinopse sobre o que assistirá. Tem interesse por espetáculos com algum diferencial ou que estejam em processo de testar algo diferente. Não se interessa por dança do ventre. Prefere assistir a danças urbanas e considera a qualidade dos espetáculos boa. O que mais lhe agrada em um espetáculo de dança é a iluminação. Emanuelle (2016) considera como condições favoráveis para apreciação a condição pessoal de cada um, como a disposição, a vontade, o estado de espírito e as condições do local, como não ficar com calor ou muito frio, assistir em uma posição confortável, com uma boa visão do palco, dentre outros. Seu gosto musical é o *pop*.

Estela (2016), de 18 anos, é solteira, sem filhos. Mora com familiares e não trabalha. Estudou em escolas privadas e ingressou no Curso de Licenciatura em Dança pelo vestibular universal. Estela (2016) diz que, quando era pequena, assistia àquelas apresentações que as crianças faziam para seus pais na escola, sendo essa sua primeira lembrança de ter assistido a dança. Não costuma assistir a apresentações de dança. Quando vai a espetáculos, é motivada pelo tipo de dança apresentado. Informa-se sobre os espetáculos através do *Facebook* e procura ler a sinopse sobre o que irá assistir. Estela (2016) considera que se interessa mais por espetáculos protagonizados por jovens. Não tem interesse por espetáculos com os quais não concorda ou por cuja temática não se sinta envolvida. O que mais lhe agrada em um espetáculo de dança é a criatividade. Estela (2016) assiste a danças étnicas e considera a qualidade dos espetáculos boa. Entende que as condições favoráveis para apreciação estão relacionadas com o espaço físico. Tem por gosto musical a *dance music*.

4 AS ATIVIDADES DOS ESPECTADORES DE DANÇA: ENTRE AS DIMENSÕES CRIATIVA, SENSÍVEL E CONCEITUAL

4.1 SOBRE AS CATEGORIAS DE ANÁLISE: DIMENSÕES CRIATIVAS, SENSÍVEIS E CONCEITUAIS

Do ponto de vista deste estudo, as atividades do espectador em processo de recepção estética em dança são marcadas pela ação de **intensidades**, denominadas por potências de ordem criativa, sensível e conceitual que atuam de modo simultâneo no sujeito-espectador. Pode haver a variação das ênfases de uma em relação à outra, assim como a contaminação de uma sobre a outra e até mesmo a concomitância de ações. Para chegar nesse entendimento, aproximei-me de noções tradicionais da filosofia da arte que procuram dar conta da dita experiência estética: *poiésis*, *esthésis* e *kátharsis*.

Edécio Mostaço (2015, p. 59), pesquisador do campo teatral, ao descrever o modo como interatuam as instâncias *poiésis*, *esthésis* e *kátharsis* na experiência da recepção, afirma que:

Atuando concomitante e podendo reverberar ao longo do tempo, as três instâncias da experiência estética são subjetivas e intersubjetivas, não obedecendo a uma hierarquia de camadas ou importância e implicando uma relação de autonomia uma em relação à outra, quer se apresentem sequencialmente ou não. Elas dizem respeito tanto ao criador quanto ao destinatário, variando os ângulos de suas apreensões em função desse posicionamento (MOSTAÇO, 2015, p. 59).

A relação entre as instâncias, somadas ao seu fluxo dinâmico presente na experiência estética, interessa na perspectiva da análise deste estudo, pois entendemos que esse modo de funcionar que não obedece a uma hierarquia e esse estado de ocorrência concomitante ou sequencial são o mesmo que podemos encontrar nas atividades dos espectadores de dança. Entretanto, houve, no decorrer do estudo, um distanciamento com as noções tradicionais de *poiésis*, *esthésis* e *kátharsis*.

Pensar as atividades dos espectadores diante de espetáculos de dança tem me colocado em exercício com constantes desafios, tendo em vista que as noções inerentes ao campo filosófico ou da Linguagem ou do Teatro dialogam apenas em uma parte com o campo da Dança.

As noções tradicionais que compõem as instâncias *poiésis*, *esthésis* e *kátharsis* são carregadas de sentidos, desde as proposições realizadas por Aristóteles até discussões teóricas contemporâneas sobre esses termos. Resumidamente, sabemos que, na recepção estética, a *poiésis* está ligada aos estudos dos aspectos da composição do artista, a *esthésis* compreende o modo como o espectador percebe a arte, e, por fim, a *kátharsis* seria o efeito produzido na elaboração de conhecimento, por meio dessa relação entre a poética e a estética. Minha hipótese é que, ao deslocar esses conceitos para o campo da recepção em dança, ocorre uma necessidade de mudança no pensamento centrado em sua composição dinâmica e abre-se outro possível diálogo e intervenção teórica.

Mudando o foco sobre o mecanismo de funcionamento empregado no exercício receptivo que ocorre nessas instâncias, proponho me afastar dessas categorias tradicionais, sem deixar de assimilar alguns atributos presentes em cada uma delas. Nesse possível exercício de investigação, procuro encontrar termos mais adequados ao estudo sobre recepção aplicada em dança.

Desse modo, a instância *poiésis*, originalmente baseada nas condições receptivas no estudo dos aspectos criativos da obra de arte relativo aos artistas, é deslocada para o ponto de vista do exercício criativo realizado pelo espectador. Lembro que o espectador de que estamos tratando nesta pesquisa atua no campo da Dança, é estudante ativo de um Curso de Graduação em Licenciatura em Dança; assim, os aspectos de criação interagem no processo receptivo. O espectador é visto como copartícipe à medida que realiza atividades de criação junto com as impressões sobre o espetáculo a que assiste. Com esse argumento, denomino a primeira categoria de análise do estudo, do ponto de vista das atividades dos espectadores, **dimensão criativa**. A dimensão criativa congrega as atividades realizadas pelo espectador ao acompanhar a criação artística, ao identificar escolhas presentes na composição, ao refazer e imaginar outras possibilidades de criação a partir da proposta coreográfica apreciada.

A instância *esthésis* abarca as percepções sobre o espetáculo, pela sensibilidade aguçada pelas formas visuais expostas nas cores, nas texturas, nos volumes, assim como pelas luzes, pelas sonoridades, enfim, pelos elementos trabalhados pela criação do artista. A estética, entendida enquanto percepção sensível, acontece no encontro entre objeto artístico que incita a sensibilidade e aquele que é afetado (leitor/espectador/pessoa) por ele, ao mesmo tempo que afeta

o que o incitou. Nesse sentido, “a estética da recepção parte do pressuposto de que a arte é um fazer, uma construção e, como tal, infunde uma dada relação com o leitor/espectador” (MOSTAÇO, 2015, p. 56). Inspirada nessas concepções, denomino a segunda categoria **dimensão sensível**. Essa categoria possui um campo com potencialidade sensível, em que o espectador de dança é afetado pelo movimento do corpo dançante. Busco destacar o modo como a sensibilidade trabalha na percepção do espectador. Entendo que, no caso da dança, interessa olhar para os aspectos que incluem a percepção pautada na sensação da empatia cinestésica. Outro fator analisado é como está presente nos depoimentos dos espectadores aquilo que as palavras não alcançam e como isso se manifesta por meio do uso das metáforas e da alteração do estado corporal afetado pela percepção ampliada.

A instância *kátharsis* é a que mais sofre uma reconfiguração da sua origem. Concebo que o termo está ligado, principalmente, ao campo do Teatro e ao campo da Psicologia. No Teatro, surge com Aristóteles, quando “descreve na *Poética* (1449h) a purgação das paixões (essencialmente terror e piedade) no próprio momento de sua produção no espectador que se identifica com o herói trágico” (PAVIS, 2008, p. 40). Já Mostaço (2015, p. 58-59) considera que:

[...] a *kátharsis*, conceito colhido em Aristóteles e Górgias, é uma dimensão através da qual nos deixamos levar pelo engano ou artifício, participamos de um jogo fictício capaz de infundir quer uma liberação da psique, quer uma mediação de apreensão que alivia o sujeito das normas de ação e julgamentos, acima dos interesses imediatos e implicações advindas do senso comum (MOSTAÇO, 2015 p. 58-59).

Partindo sobretudo do sentido de jogo fictício que cria possíveis interpretações, crio a terceira categoria, que chamo de **dimensão conceitual**. Dessa forma, proponho analisar as atividades do espectador diante de espetáculos de dança pelo viés daquilo que ele consegue identificar como informações que produzam sentidos, isto é, pela dimensão conceitual.

É preciso deixar claro que isso é uma escolha de perspectiva. Mesmo fazendo esse exercício de examinar os relatos, buscando aspectos característicos de cada categoria, muitas vezes fico em uma situação dúbia, pois, dependendo do ângulo, uma mesma informação poderia ser lida sob outra dimensão, considerando a sua natureza dinâmica e polissêmica. Exige muita atenção lidar com essa

movência ao analisar a experiência estética do ponto de vista do espectador de dança por meio das três dimensões propostas, uma vez que, como já discutimos, elas têm um grau de autonomia uma em relação à outra, são subjetivas e intersubjetivas e podem acontecer concomitante ou sequencialmente.

Para fins de organização, cada dimensão é pensada com focos de força de atuação: a **dimensão criativa** trata de como opera a criação sob o ângulo do espectador; a **dimensão sensível** destaca aquilo que está relacionado com a sensação e a emoção suscitadas no espectador; a **dimensão conceitual** descreve a relação de comunicação e identificação entre a dança e o espectador. Cada dimensão exerce o papel de catalisador de forças que atraem aspectos próximos do que cada noção compreende. Desse modo, a análise é realizada de forma isolada para poder iluminar aspectos particulares na recepção em dança do enfoque do espectador, a partir da maneira como essas forças interagem no seu discurso, investigando três potências principais: a criativa, a sensível e a conceitual.

4.2 RESULTADOS

4.2.1 Dimensão criativa

A proposta da análise da dimensão criativa é pensar como o espectador se apropria e refaz a dança durante o processo de recepção. Como vimos anteriormente, o espectador desta pesquisa é estudante de Licenciatura em Dança, é um participante ativo, ou seja, a criação em dança faz parte de sua formação, de seu repertório e, assim, interage no processo receptivo por meio de sua imaginação.

Destaco duas atividades principais do espectador na dimensão criativa: 1) ele acompanha a criação artística e tenta se colocar no lugar do criador, buscando imaginar e identificar quais foram as suas escolhas para aquela composição; 2) ele refaz e imagina outras possibilidades de criação a partir da proposta apresentada.

A categoria denominada dimensão criativa é balizada por sua potência inventiva. Essa intensidade de forças criativas compreende as atividades racionais que envolvem o refazer daquilo a que assistimos com base em nosso repertório de vida e de saberes acumulados. A potencialidade criativa está vinculada ao desejo de elaboração poética, a qual, no caso da apreciação em dança, é marcada por efetuações criativas espaço-temporais. Nelas, inventam-se os “estados das coisas”,

no sentido da busca de conexão por meio do diálogo criativo com as formas de criação do artista. Como a recepção estética acontece em um tempo posterior das experiências de montagem do espetáculo, mesmo naqueles espetáculos que lidam com a criação instantânea (já que possuem algum tipo de concepção), os espectadores têm uma lacuna entre a proposta de criação e a sua leitura, o que os incita a preenchê-la com a sua imaginação. Esse espaço provoca uma intensidade de possíveis respostas.

Ao questionar a concepção de arte, abrimos um diálogo para pensar a experiência estética produzida pela dança no espectador. A composição em dança é compreendida aqui como uma criação artística. O que, então, entendemos pelo termo arte? Para Mettler (1960, p.399 *apud* SMITH-AUTARD, 2000, p. 4), “arte é um ‘moldar’ de um material que promove uma experiência estética”. Segundo essa noção sobre arte, podemos pensar a dimensão criativa pautada em duas questões: com que material a dança trabalha? O que a dança promove?

A criação em dança passa por diversas decisões, desde a escolha inicial da concepção até sua exposição final. Na dança, o processo é dinâmico, tendo em vista que o corpo é o principal meio de manifestação artística. Antes mesmo da criação, existem diferentes experiências corporificadas que configuram o trabalho técnico-corporal e o movimento.

No processo de composição em dança, durante o trabalho, são feitas escolhas, verbalizadas pelos criadores e intérpretes ou apenas sentidas pelo corpo. Essas decisões podem envolver o percurso que o movimento deve percorrer no espaço, o direcionamento do olhar para tal movimentação, a transferência do peso para a execução do movimento e seus microajustes necessários, a variação de força empregada na movimentação para expressar aquilo que se deseja. Ainda podem ser usadas imagens de algumas sensações que ajudam na interpretação de uma proposta, seja ela conceitual (por exemplo, fazer movimentos rápidos e fortes para expressar a violência), seja ela sensorial (imaginar que a cabeça é um balão de gás para deixar o corpo mais elevado e suave na cena).

De acordo com Laurence Louppe (2012, p. 27), pesquisadora do campo da Dança, a poética é o modo como a obra se oferece à nossa percepção. O corpo em movimento pode nos afetar, ao estimular nossa sensibilidade e repercutir no nosso imaginário, “ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra”.

Existe um fluxo de mão dupla entre as condições produtivas da obra e as produções perceptivas do espectador. O modo como as estratégias produtivas são organizadas, em alguma medida, dialogam com o espectador. No relato que segue, podemos observar o espectador atento às escolhas criativas do espetáculo:

Ao entrar no teatro já é possível perceber uma pré-ambientação do espetáculo, por meio de uma música instrumental sutil e com ar de suspense. Quando o espetáculo efetivamente começa eu pude perceber algumas estruturas de metal que remetem a árvores e nessas estruturas tinham algumas lâmpadas. Essas lâmpadas elas determinavam focos no espaço, e nesses focos estavam os bailarinos que estavam vestidos de preto dos pés à cabeça. Eles estavam com um capuz, então a gente não podia ver partes dos corpos deles descobertas. E os movimentos eram bastante sinuosos e em *staccato* que conversavam bastante com a música, que no início era mais um eletrônico obscuro que depois foi passando para um acústico (ERIK, 2016).

Nesse depoimento, o espectador destaca o estímulo sonoro que conduz a atmosfera do espetáculo, os elementos cênicos que constroem um sentido e iluminam partes do corpo, dirigindo o olhar de quem assiste. O espectador também chama a atenção para o tipo de movimentação que vê, qualificando-a como movimentos sinuosos e *staccato*, com relação direta com a música. A atividade do espectador está articulada com a criação do espetáculo, como se ele desvendasse certas escolhas realizadas *a priori*.

Jacqueline M. Smith-Autard define as motivações iniciais que podem despertar a criação em dança como “algo que ronda a mente, ou o espírito, e incita atividade” (SMITH-AUTARD, 2000, p. 20). Para ela, as motivações coreográficas são auditivas, visuais, táteis, cinestésicas ou provenientes de uma ideia. A autora explica que a motivação auditiva inclui a música, sons de instrumentos de percussão, sons de vozes, palavras, canções e poemas. O estímulo visual pode captar a forma de pinturas, escultura, objetos. O estímulo cinestésico parte do próprio movimento. O estímulo tátil geralmente produz uma resposta cinestésica que, então, vem a ser a motivação para a dança. O estímulo de ideias acontece quando o movimento surge na intenção de comunicar uma ideia ou desenvolver uma história.

A partir das motivações auditivas, visuais, cinestésicas ou provenientes de uma ideia, consideradas atividades vinculadas com o fazer artístico, analiso como elas são percebidas do ponto de vista do espectador quando este se propõe a acompanhar e se aproximar do universo criativo.

Smith-Autard (2000) relata que, algumas vezes, o coreógrafo, mesmo tendo sido inspirado por determinada música, pode optar por não a usar como acompanhamento. Nesse caso, talvez a qualidade contida na música possa ser expressa pela movimentação corporal, embora a forma adquirida pela dança não precise estar em concomitância com a forma da música. Portanto, a dança é capaz de existir sem a referência do estímulo, isto é, sem o uso da música como acompanhamento sonoro ao espetáculo. Instrumentos de percussão, vozes, sons de natureza ou do ambiente formam estímulos auditivos significativos que podem ser usados tanto como motivação criadora quanto como acompanhamento sonoro durante o espetáculo. A interpretação do movimento pode ser puramente de imitação da qualidade e duração do elemento sonoro, ou, talvez, associação de ideias relacionadas aos sons que provoquem interpretações emocionais, cômicas ou dramáticas.

Uma das atividades do espectador é observar o modo como o espetáculo é concebido e as implicações das decisões realizadas. O espectador capta, de alguma forma, os estímulos relacionados à composição, como fica evidenciado no depoimento de outro espectador voluntário:

[...] comecei a ficar muito atento a poética do espetáculo. Como eles tinham combinado. Como estava mexendo os panos que estavam pendurados no espetáculo e como é que tinha feito a sincronização dos movimentos. [...] a música possivelmente ia dando dicas, de que agora é a outra fase (ELTON, 2016).

No relato, podemos observar o interesse do espectador pelo funcionamento do cenário e pela sincronia entre as frases de movimento corporais e as frases da música que acompanha a coreografia. Neste caso, o espectador apreende uma possível motivação auditiva presente na criação e deduz que a composição do movimento corporal pode estar atrelada ao ritmo, à intensidade, à duração da estrutura musical escolhida.

O espectador Elton (2016) faz uma leitura racional do espetáculo, em que busca as razões pelas quais foram escolhidos aqueles cenários, como eles funcionam, o tipo de composição e a sua relação com o acompanhamento sonoro. Ao partir dessa lógica, o espectador começa a avaliar as escolhas usadas pelos artistas na criação e identifica-se ou não com elas.

A dança trabalha fundamentalmente com o movimento corporal. É possível fazer dança sobre o próprio movimento. Algumas composições partem do estímulo cinestésico e, por isso, não têm o compromisso de comunicar nada além da sua própria natureza. De acordo com Smith-Autard (2000), assim sendo, não se pretende transmitir nenhuma ideia preconcebida, mas um estilo, uma atmosfera, um campo de tensões, padrões e formas. Esses aspectos do movimento, ou da frase de movimento, podem ser usados e desenvolvidos para criar uma composição coreográfica baseada na exposição do movimento em si.

No mesmo sentido, agora do ponto de vista de quem assiste, podemos identificar, na fala que segue, a motivação cinestésica presente na composição coreográfica e o interesse da espectadora sobre a mecânica do movimento:

[...] o corpo inteiro fazendo o esforço para fazer o movimento, e elas tinham uma questão muito interessante que é, umas apoiavam as outras. As que estavam em cima do tecido eram apoiadas pelas que estavam no chão. A medida que elas trocavam de posição, porque as que estavam abaixo logo iam subir, elas mantinham uma simetria no movimento que me chamou a atenção (EVA, 2016).

A atenção da espectadora se volta para a técnica corporal apresentada. O seu olhar está atento aos detalhes da movimentação, como também o da espectadora Erica (2016):

A imagem que mais fica na minha cabeça é a imagem do abdômen. Quando eu assisto dança do ventre eu fico hipnotizada por abdômen, eu fico olhando, e aham... eu pareço um zumbi olhando para barriga das pessoas se mexendo... aham... perguntando como que aquilo mexe...

Mais adiante em seu depoimento, ela completa: “era legal perceber a diferença de cada abdômen, de cada barriga e o desenho, e volume, eu fico meio viajando nisso, eu fico aaaahhh, abdômen... sério! Isso acontece” (ERICA, 2016).

Muitas vezes, o espectador é capturado pelo movimento e busca acompanhar as formações espaciais, a velocidade, o percurso, a iniciação do movimento e seu sequenciamento.

Já quando a escolha do coreógrafo é conduzir os movimentos para expressar um tema, Smith-Autard (2000) a denomina estímulo de ideia. Desse modo, a criação do espetáculo fica voltada para comunicar um assunto ou desenvolver uma história.

Alguns espectadores de dança sentem-se confortáveis ao acompanhar uma narrativa. Eles percebem o espetáculo por meio de um fio condutor, com base em uma história contada por um narrador, ou pela inserção de textos e falas, pela caracterização de cenários, figurinos, iluminação, sonorização e/ou pela própria condução dos movimentos que expressem a sua ideia. Elisa (2016) relata o quanto ficou afetada pela história do espetáculo:

[...] o grupo conseguiu criar um ambiente que deixava a gente muito nessa coisa de fundo do mar. Eu sempre gostei de sereia, mas fiquei muito envolvida na história, por mais que não tivesse uma narrativa complexa, me afetou de uma forma que não tem muito uma explicação. É mais o ter se envolvido na história mesmo, os olhos dela prendiam muito a gente na história (ELISA, 2016).

Mais uma vez, o modo como a estrutura da coreografia foi organizado é percebida pelo espectador. O estímulo de ideia presente em um espetáculo de dança conduz a percepção, e o espectador cria junto sua narrativa.

Quando o estímulo para a criação coreográfica é visual, ele proporciona maior liberdade ao coreógrafo, pois trabalha-se em cima da ideia por trás da imagem visual. Smith-Autard (2000) escreve que o coreógrafo que opta pelo estímulo visual procura perceber as linhas, a textura, a cor, a função utilitária ou ainda estabelecer outras associações imagináveis.

O estímulo visual é percebido pelo espectador principalmente quando os cenários, a iluminação, os figurinos e as cores do espetáculo destacam-se aos seus olhos. Uma espectadora afirma: “me chamou a atenção, tinham sete rampas, sete rampas no palco” (EVA, 2016). A partir do impacto visual, descreve sua percepção:

[...] eles faziam um deslocamento sempre com a mesma sequência, todo o espetáculo foi com a mesma sequência de deslocamento, e eles iam mudando o nível, subindo e descendo a rampa, ou então, sempre mudava as posições e o deslocamento era sempre o mesmo e em determinado momento eles formavam uma roda, repetiam a mesma sequência de passos na roda e faziam um jogo de palmas, ficou bonito, gostei dessa parte, achei muito criativo (EVA, 2016).

O modo como o corpo do bailarino se move e os deslocamentos coreográficos feitos no palco são marcados pelas formas visuais criadas ao percorrer o espaço.

No relato a seguir, a espectadora comenta o quanto a motivação visual ativa sua imaginação por não fornecer todas as respostas, mas instiga, questiona, aponta para uma direção que a faz mergulhar em um mundo de possíveis respostas:

Como eles têm aquelas lâmpadas no pescoço, no peito, às vezes não se vê muito bem o que eles estão dançando, mas pelas sombras às vezes dos braços, pela movimentação da luz no espaço, tu imagina aquilo que eles estão dançando e é muito interessante, é muito interessante esse imaginar em cima... essa... [silêncio] parte todo de um princípio de... de jogar também com a imaginação... não dar todas as respostas (ERICA, 2016).

Ao descrever o uso do estímulo visual na construção poética da cena, a mesma espectadora salienta como as escolhas da produção artística conduziram sua percepção: “[...] quando as varas descem com as luzes incandescentes, as lâmpadas incandescentes, aquilo é tão importante, aquilo dá um fechamento, diminui o espaço, aham [sic], fecha de uma forma tão bonita, toda a discussão em torno da luz” (ERICA, 2016). Nesse depoimento, é enfatizada a criação sensível percebida pela espectadora por meio das escolhas da criação.

Ainda tratando do estímulo visual, mas do ponto de vista do descontentamento, o espectador apresenta o caminho de possíveis escolhas dos artistas para justificar sua posição:

O que eu vi de falhas, principalmente de figurino, que eu acredito que elas não devem ter tido um orçamento muito alto, talvez elas tiveram que fazer como deu, mas esse fazer como deu ficou de mau gosto, ficou cafona. Senti também muitas falhas na luz, eu acho que acabou não conversando com o figurino, com o cenário e também com a maquiagem (ERIK, 2016).

Portanto, nessa primeira atividade, o espectador aproxima-se do universo do artista. Quando ele já conhece o estilo de criação, a história do grupo, também cria associações que explicam as escolhas percebidas em cena. O foco está no modo como a criação artística é organizada. Talvez essa seja uma característica mais evidente no espectador envolvido com a dança de alguma maneira, como é o caso dos participantes estudados nesta pesquisa.

Já na segunda atividade proposta para a dimensão criativa, o espectador refaz o espetáculo. Para tanto, é necessário considerar a composição em duas perspectivas: enquanto fazeres técnicos da dança ou enquanto produção sensível.

A partir do ponto de vista dos fazeres técnicos da dança, o espectador refaz o espetáculo para criar novas soluções para aquilo que vê. Por exemplo, em vez de uma formação frontal em que todos os bailarinos executam os movimentos juntos, o espectador imagina que aquela formação poderia ser decomposta em dois grupos, sendo que um estaria de frente para o público e o outro, de costas. Pode pensar, ainda, que a movimentação apresentada não está adequada à preparação corporal dos bailarinos e então cogitaria outras movimentações, e assim por diante.

Ao considerar a produção sensível, o espectador recria o espetáculo, fazendo associações livres com base naquilo a que assiste. Assim, uma movimentação realizada de modo lento faz com que ele lembre como o mundo está agitado. Nesses casos, o espectador refaz o espetáculo como uma linha de fuga pela qual escapa para outro contexto.

Antes de continuar a discussão dessa atividade, quero fazer uma ressalva. Para abordar a recriação pelo espectador, devemos ter em mente um aspecto importante presente na relação poética que envolve o fazer técnico corporal. Entendo que, para o espectador acessar a composição sensorial da dança, ele precisa, em alguma medida, transcender os aspectos técnicos. Afirmo isso, pois a dança é uma arte difícil de tal desprendimento, visto que é realizada pelo corpo humano. Diferentemente de uma tinta ou das cordas de um violão, as quais também precisam de ajustes técnicos que podem ser solucionados em minutos ou horas, o corpo precisa encarnar de modo qualitativo esses fazeres técnicos. Esse ajuste corporal não é simples, já que pode exigir anos de prática. Depois de muito trabalho na qualificação do corpo para essa atividade artística, ainda há todo o processo de criação.

A fragilidade e a potência do trabalho técnico corporal interferem na percepção do espectador de dança. Quando o corpo não está preparado para executar a movimentação proposta na criação, o espectador, sobretudo aquele que tem prática de dança, fica preso em uma análise crítica racional do espetáculo. Quanto mais aguçado o olhar para a qualidade técnica proposta, mais isso chama a atenção. Podemos qualificar os problemas técnicos como ruídos da percepção.

O espectador não consegue fruir do que vê e fica pensando sobre os problemas que envolvem a criação cênica, sem conseguir entrar no campo da experiência, como é exemplificado neste relato: “[...] me afeta muito quando eu vejo que claramente não tá muito bem ensaiado, e as coisas não estão fazendo muito

sentido dentro do corpo das pessoas que estão dançando” (ERICA, 2016). Em seguida, Erica (2016) explica: “Isso me afeta negativamente [...] e me faz sentir, tentar entender porque eu to ali [sic], porque que isso tá acontecendo”. Já Erick (2016) explica que os problemas técnicos levaram ao desinteresse pelo espetáculo: “eu fiquei bastante entediado, mais pelas falhas que eu vi, acho que as falhas para mim foi o que mais ofuscou a minha atenção para o que estava acontecendo de dança”. Eduarda (2016) também compartilha da impressão: “Eu fiquei bastante incomodada durante o espetáculo pela falta de técnica das bailarinas ao que se propunham”.

O espectador, ao deparar-se com um espetáculo de pouquíssima qualidade técnica e artística, sente-se enganado, incomodado, descontente. Nesses casos, às vezes surge um senso de empatia e alteridade, e o espectador começa a torcer pelos bailarinos em cena, como é destacado por Érica (2016): “[...] há uma certa compaixão por quem tá no palco. E eu fico torcendo que dê tudo certo, e que as coisas aconteçam bem, e que, que elas possam passar por esse momento de uma forma boa, e que o palco seja algo bom para elas”. Nesse mesmo sentido, Elisangela (2016) afirma: “O espetáculo me fez pensar nas minhas experiências antigas como bailarina. Ele é um espetáculo bem amador, a gente vê que ele não tem um refinamento estético ainda”. A espectadora fala ainda sobre compaixão:

[...] senti um pouco de compaixão por elas, uma forma de entender o momento em que eles estão vivendo, e qual a proposta do espetáculo, e principalmente da coreógrafa ao colocar essas pessoas dançando juntas. Foi o momento em que eu tive que sair do meu ideal estético e pensar em questões mais relacionadas a uma experiência do que um espetáculo (ELISANGELA, 2016).

A exposição da fragilidade humana desperta o afeto no espectador. Da mesma forma, devemos lembrar que os espectadores voluntários são acadêmicos de Licenciatura em Dança, e, por isso, seu olhar pedagógico, de bailarino, de profissional da dança está presente na apreciação. Existe certo respeito pelo esforço criativo alheio.

Ainda tratando do senso de alteridade causado por problemas técnicos, a espectadora relata:

[...] eu fiquei muito apreensiva na parte em que faltou a música, porque a música saiu errado, enfim, eles entraram, deu toda aquela confusão e tu fica

assim com o coração na mão de quem, sabe? [...] o que é tá ali, dá problema, enfim, principalmente também quem tá na técnica, tu sabe que a pessoa tá lá enlouquecida tentando resolver o que aconteceu, mas eu acho que os bailarinos se saíram espetacularmente bem assim, eles deram a volta por cima, começaram tudo de novo ali do meio, eles entraram muito certo ali na coisa, eu achei sensacional assim, da parte deles e fiquei muito feliz depois quando eles conseguiram (EMANUELLE, 2016).

A espectadora percebe o problema técnico e coloca-se no lugar de quem está produzindo o espetáculo, salientando a superação dos bailarinos e o quanto a solução encontrada deixou-a satisfeita. Esse tipo de sentimento é comum, pois, muitas vezes, presenciamos, em espetáculos de dança, de teatro, de música, a solidariedade do público, manifestada por meio de aplausos.

Outro caso também relacionado à superação humana é quando o espectador é afetado pela presença de pessoas com dificuldades corporais, seja pela idade ou por algum tipo de deficiência. No relato que segue, a espectadora conta sobre sua satisfação em assistir a pessoas da terceira idade em cena:

Também muito, muito interessante a dança na terceira idade... essa... essa foi outra cena que me marcou bastante, a terceira idade dançando... acho muito importante que se faça esse movimento de que as pessoas em qualquer idade podem dançar, essa foi outra cena que me marcou da terceira idade, muito bom, muito divertido (EVA, 2016).

A espectadora reconhece e valoriza esse esforço realizado pelas pessoas que já estão em uma idade em que o corpo começa a apresentar certas dificuldades em relação ao movimento (diminuição da amplitude de movimento, diminuição de força muscular, diminuição do equilíbrio corporal). Desse modo, as dificuldades técnicas são desconsideradas, e o que vale é o enfrentamento das dificuldades. Mais uma vez, a fragilidade humana é considerada na apreciação.

Existem ainda aqueles erros grotescos (bailarinos que dançam fora da música, bailarinos que erram o foco da luz, coreografias que se propõem a ser sincrônicas e apresentam um descompasso entre os participantes), os quais fazem com que o espectador considere inacreditável o que está acontecendo e, por isso, engraçado, como afirma Elton (2016): “Eu achei muito engraçado, uma sensação de estar vendo um espetáculo de ensino médio”. Quando o espetáculo apresenta muitos problemas técnicos, ele passa, com frequência, a ter um caráter cômico, acredito que por ser inesperado que aquele tipo de qualidade possa estar sendo apresentado. O espetáculo acaba lembrando as trapalhadas proposicionais que

compõem a sátira. Como sabemos que não é uma comédia, um sentimento de torcida para que tudo ocorra da melhor forma toma conta do espectador. Então, a torcida e o estado cômico se misturam.

É importante salientar que, nesses casos, nem sempre sentimos compaixão. Também podemos sentir desprezo, angústia, descontentamento, decepção, entre outros. Nesse mesmo sentido, a espectadora afirma:

Eu ria em alguns momentos de incredulidade, eu sentia vergonha alheia, eu realmente não gostei, eu não assistiria de novo, eu não recomendaria para as pessoas assistirem, eu acho que é um espetáculo atrasado que usa recursos ultrapassados, que talvez um dia tivessem feito sucesso, funcionassem, mas não funcionam mais (EDUARDA, 2016).

Considero que os problemas técnicos ou de concepção artística e os vários sentimentos que podem ser suscitados potencializam o senso analítico. Entretanto, pondero que uma dança com boa qualidade técnica e artística também ativa o processo de recriação do espetáculo no espectador.

Depois dessa ressalva, volto a abordar a segunda atividade do espectador relacionada à dimensão criativa, em que o espectador refaz o espetáculo. No meu ponto de vista, ela é abordada por meio de duas óticas: 1) o descontentamento com o espetáculo impulsiona o espectador a pensar em novas estratégias de criação; 2) a apreciação do espetáculo motiva o espectador a criar novas associações.

No primeiro caso, para justificar o descontentamento, o espectador começa a recriar o espetáculo a partir da sua perspectiva e gosto pessoal.

A espectadora Elizabeth (2016) relata: “[...] eu achei um pouco entediante, foi isso que me passou. Gostaria que tivesse mais movimentos, mais coreografia em pé talvez”. Na sua fala, observo que ela procura criar alternativas para justificar sua sensação de tédio, causada pela coreografia ser produzida predominantemente no nível baixo. Então sua imaginação é ativada na busca de outras possibilidades de criação, sugerindo que a movimentação poderia explorar o nível alto. Nessa mesma perspectiva, outra espectadora pensa no deslocamento da coreografia: “Eu acho que eu esperava muito mais de deslocamento, principalmente de qualidade técnica dos bailarinos” (ELISANGELA, 2016).

Outro aspecto relacionado à composição está pautado na duração de determinada movimentação ou coreografia. “Eu achei que teve alguns momentos maçantes, assim de: tá, já deu essa cena, vamos passar para próxima”

(EMANUELLE, 2016). Depois, a mesma espectadora refere-se à iluminação: “Senti falta também de iluminação colorida, de outras cores de luzes, apesar deles terem usado só branco e vermelho, eu senti falta disso” (EMANUELLE, 2016). Na sua imaginação, ela cria a possibilidade de outras cores interagirem no espetáculo.

Outra espectadora, demonstrando a sua insatisfação e com o desejo de ver mais a relação que o espetáculo se propunha, afirma: “Acho que poderia ter sido mais explorado, tanto a dança urbana quanto a dança do ventre, mais marcada as duas dentro do espetáculo” (EVA, 2016).

Aqui, duas espectadoras assumem sua posição de estudantes de Dança, e apresentam uma possibilidade de criar outros espetáculos, inspiradas nesse a que assistiram:

[...] também como aluna do curso de dança me trouxe a possibilidade da criação, e esse deslocamento em desnível achei muito interessante. A mesma sequência só que ela mudava, e desafiava o bailarino a se deslocar na rampa. Olha, um deslocamento assim, 90 graus. Achei muito interessante, achei muito interessante. Gostei muito (EVA, 2016).

Eu acho que o espetáculo foi um passeio por diversas emoções e provocações das músicas... ele me inspira em algumas coisas, já que eu trabalho com ioga nos tecidos assim, coisas que eu possa fazer e tal (ELAINE, 2016).

Nesse caso, o pensamento é deslocado para outras situações, em que o espectador se percebe enquanto criador das próprias obras. Quando a espectadora se refere à escolha musical de umas das coreografias, ela recria a proposta com outras soluções para a trilha:

Se ela tivesse usado só a parte instrumental da música, teria valido muito mais, teria sido... muito melhor, porque saiu completamente do clima, eu pelo menos... eu achei um pouco piegas assim, apelativo demais, eu entendo que a letra fosse importante para o que ela estava tentando expressar, mas eu não gostei, eu achei que aquilo não foi bom (ELISANGELA, 2016).

Aqui entra a problemática do gosto, construído socialmente, e, mais uma vez, a apreciação diante da expectativa não correspondida, portanto, frustrada. Na argumentação de Elisangela (2016), está presente seu ponto de vista, construído pela formação em Dança, pelos estudos de composição coreográfica, pois ela traz na sua fala aspectos relativos à escolha dos materiais disponíveis para a criação do

espetáculo. Na sua sugestão de alterar a escolha musical, ela tenta suavizar a presença marcante que o signo linguístico opera na sua recepção.

O processo de criação em dança compreende a relação do corpo com o movimento no tempo e no espaço, associada a outros elementos opcionais, como a iluminação, a sonorização, o cenário, o uso de elementos cênicos, o figurino. A concepção de cada dança é habitada pelas escolhas realizadas, as quais assumem uma posição, uma organização, uma significação atribuída pelos artistas responsáveis pela criação. Esse processo é dinâmico, tem caráter fluido, uma vez que está sendo realizado por pessoas. Mesmo assim, existe uma estratificação, no sentido de que a composição em dança se organiza por determinadas camadas, compostas pelas escolhas criativas adotadas. No primeiro caso abordado, o espectador leva parte do todo; já no segundo caso, o espectador muda de natureza em relação aos elementos que compõem o processo de criação.

Quando o espectador rompe com essas camadas, cria outras associações que escapam da organização inicial. É esse movimento de escapar que está presente no segundo caso de recriação do espetáculo da perspectiva do espectador. Nessa atividade, o espectador parece fugir dessa organização inicial proposta pelo criador e, desse modo, alarga o campo daquilo a que assiste, imaginando o que poderia vir a ser – sua criação está ligada com a expressão “para onde me leva”.

Nesse movimento livre, os espectadores imaginam possíveis relações, seja com questões morais, seja com questões filosóficas que movem a sua vida, seja com um filme, com um livro ou outras situações cotidianas do seu universo. Existe, nessa atividade, uma mente inquieta que é ativada pelo espetáculo e também o encontro consigo mesmo a partir da criação. Cito abaixo algumas frases que demonstram esse movimento:

É um espetáculo de dança com uma fluidez de movimento que remete à simplicidade das coisas, simplicidade dos fluxos da vida, das conexões entre as pessoas, entre coisas, entre seres, entre tudo, é a conexão entre tudo (EUGÊNIA, 2016).

A luz branca lembra muito ar, movimentos de flutuar. O azul lembra a água, mas a água misturada com algum líquido denso. O verde lembra a terra, as matas, o instinto selvagem que cada ser tem. Eu acho que é dessa forma que eu poderia resumir o espetáculo (ERICK, 2016).

A música é muito parecida com a trilha sonora de um filme, em que ela constrói um clima, na maioria, na maior parte do tempo tenso, com bastante tensão, seja aproximando de uma situação amedrontadora, seja de uma

situação frenética quando ela acelera e a batida fica mais acelerada (ELISANGELA, 2016).

Basicamente é um espetáculo de oito mulheres, que não são corpos, aham [sic], mulheres corpos mas que não são corpos e que são [risos] matéria, aham [sic], é difícil falar nessa hora, especificamente sobre esse espetáculo (ELOÁ, 2016).

[...] me veio projeção de imagens na hora do desenrolar do espetáculo e refleti sobre várias questões como a questão da ordem da organização social e das finalidades a partir de uma, de um mergulho numa outra esfera de essência, numa outra esfera de realização (EDSON, 2016).

Eu achei bem legal assim, deu para viajar bastante, parece ser uma crítica a ao sucesso das pessoas, essa busca das pessoas tem de encontrar a luz, ou de sei lá, me fez lembrar bastante de “ensaio da cegueira” de José Saramago que tem aquela coisa da luz que cega, tinha alguma coisa também que me fez lembrar da polícia também, quando vem, parece com um alarme vermelho no espetáculo, aham [sic] (ELIS, 2016).

[...] fiquei pensando nas dificuldades às vezes das mulheres lidarem com o próprio desejo e o papel que os homens têm para atender esse desejo feminino (ELTON, 2016).

Peço licença ao discurso acadêmico para dizer: quanto mundo! Nessas frases, podemos perceber o quanto a dança, como movimento criativo, alarga nosso mundo, cria possibilidades. O processo receptivo ativa o raciocínio em rede, em relação, o qual é alimentado pela diversidade de qualidades sensoriais, afetivas, racionais e intuitivas que configuram as ações de criar e perceber um espetáculo de dança. Pelas conexões de natureza diferente daquelas propostas, podemos somar vários mundos distintos e, por isso, a expressão: quanto mundo! Esse é o propósito da arte.

Além das diferenças entre aqueles que criam e aqueles que assistem, ainda há o movimento intersubjetivo, o qual movimenta a recriação por meio de novas conexões. Desse modo, quando escuto a percepção do criador ou de um ou mais espectadores, minha percepção pode ser contaminada, pois posso estar atenta a novas possibilidades de interpretações. Várias percepções criam vários mundos.

Essa multiplicidade oriunda de conexões despertadas pelo espetáculo, estabelecida pelo que pode vir a ser, evidencia o espaço ampliado de saberes que são mobilizados a partir da relação entre espetáculo de dança e espectador.

Portanto, vimos que o espectador exerce duas atividades principais na dimensão criativa. Na primeira atividade, o espectador acompanha a criação artística, tenta se colocar no lugar do criador, busca imaginar e identificar quais foram as suas escolhas para aquela composição. Na segunda atividade, o

espectador, com base na proposta artística apresentada, refaz e imagina outras possibilidades de criação. A atividade de refazer a produção artística pode estar pautada no descontentamento com o espetáculo, e isso impulsiona o espectador a pensar em novas estratégias de criação, ou pode estar ligada à motivação que o espectador sente e que o leva a criar novas associações segundo aquilo a que assiste.

4.2.2 Dimensão sensível

A dimensão sensível procura investigar as atividades do espectador relacionadas ao sentir. Destaca as ações produzidas pelas sensações e emoções suscitadas no espectador por meio do corpo dançante. Defendo que o campo das sensações é apenas uma parte do que compõe a percepção. A proposta é capturar alguns rastros deixados pela experiência a partir das palavras contidas nos depoimentos dos espectadores voluntários; contudo, esta análise está longe de trazer para o texto a experiência vivida. O exercício empenhado aqui é buscar estabelecer articulações com a potencialidade sensível presente na fala do espectador. Ao estabelecer um discurso e tentar descrever uma sensação vivida, o espectador indica a presença de algo que está ausente no discurso.

Erica (2016), espectadora voluntária da pesquisa, valoriza, em seu depoimento, a presença de algo que opera no campo sensível. Ela identifica os elementos de composição ligados à visualidade do espetáculo para descrever o que acabou de assistir. Saliento o modo como é valorizada a produção de sentido não conceitual, pois a espectadora assume uma leitura daquilo que lhe é sensível aos olhos e que não possui uma lógica formal, isto é, não está em um ordenamento sequencial e linear. O sentido constrói-se na relação das intensidades, as quais atingem certos interesses pessoais, atraem o olhar, ativam um estado de contemplação que acompanha as imagens se formando na sua presença. Aqui, o “sentido” não está na ordem da produção de uma ideia lógica, mas interagindo com aquilo que agrada, que interessa, pela própria organização oferecida para a ação principal dos órgãos dos sentidos, neste caso, com predomínio da visão.

[...] o espetáculo todo pautado em cima da luz, onde o propósito principal era a luz, e como... e como as relações de reflexão da luz nos bailarinos e no espaço gerava sentido... eu falo sempre muito sentido [pensando alto]...

aham... gerava uma composição visual. [silêncio] Havia música sim. Que em algum momento... Isso eu não consigo falar narrativamente e sequencialmente das coisas que aconteciam. Eu vou falar de forma fragmentada porque ele foi concebido acho que de uma forma mais fragmentada, pelo menos não narrativa, não linear, o que foi bem interessante (ERICA 2016).

No trecho da fala em que ela se autoavalia (“eu falo sempre muito sentido”), observo uma tentativa de encontrar outros meios, outras palavras para burlar a busca pela instituição do conceito; assim, ela traz a palavra para a interpretação voltada para a sensibilidade, como podemos observar na sequência da frase: “aham... gerava uma composição visual [silêncio]”. Podemos imaginar o quanto de elementos da ordem do sensível estão presentes no silêncio da espectadora. No meu ponto de vista, esse silêncio indica um portal para a sensibilidade.

Em outro trecho de sua fala, Érica (2016) reafirma seu interesse pessoal pelos espaços abertos criados pela composição cênica para a observação do espectador.

[...] eu gosto muito quando não se vê muito bem, o que eles estão dançando. Como eles tem aquelas lâmpadas no pescoço, no peito, às vezes não se vê muito bem o que eles estão dançando, mas pelas sombras às vezes dos braços, pela movimentação da luz no espaço, tu imagina aquilo que eles estão dançando e é muito interessante, é muito interessante esse imaginar em cima... essa... [silêncio] parte todo de um princípio de... de jogar também com a imaginação... não dar todas as respostas. Não! Vocês vão ter que descobrir! Vocês serão tentados a descobrir isso.

Quando o espectador capta esses espaços abertos e se sente autorizado a deixar sua percepção fruir do que vê, sem se prender à busca de uma resposta correta e única, permite-se experienciar outro tipo de funcionamento. Esse modo de operar pode ser observado na fala de Eloisa (2016):

[...] eu não entendi nada, mas foi pra mim, acho que foi o jogo das luzes a música, eu consegui viver aquilo, sabe? Eu consegui ser afetada, sabe? Experienciar, quase que como se fosse realidade virtual assim sabe. Eu consegui sentir. Isso eu achei legal, mas aham, que fui afetada por isso, foi quase que vivi o movimento, vivi a sensação que a coreógrafa quis passar [...] (ELOISA, 2016).

É um funcionamento diferente daquele que nos coloca em uma posição de assumir determinada posição e entendimento dos fatos. A lógica está no campo das forças. Sob a minha perspectiva, as forças estão ligadas ao que estrutura o campo de interesses de cada um. Os interesses estão ligados aos repertórios de vida e,

conseqüentemente, a seus valores, princípios éticos, princípios morais e modos de produção de conhecimento instaurados. No discurso produzido por Elisângela (2016), observo a maneira como ela procura descrever e elaborar aquilo que afeta sensivelmente seu olhar:

[...] uma cena que me marcou bastante, foi a primeira que me chamou atenção na verdade, foi quando as meninas dançavam com o guarda-chuva que elas imitavam águas-vivas, eu achei extremamente bonita aquela cena... com a luz negra só iluminando as partes claras do figurino das outras duas meninas que estavam sem o guarda-chuva, e o movimento do tecido que estava no guarda-chuva foi muito bonito, acho que aquela cena foi muito bem trabalhada (ELISANGELA, 2016).

A forma como a luz compõe a cena e o movimento do tecido do elemento cênico carregam a sensibilidade produzida na experiência estética da espectadora.

Com o foco voltado para a sensibilidade e para a presença de algo que está ausente no discurso, analiso as atividades exercidas pelo espectador voluntário na dimensão sensível por meio de três ações principais: 1) a percepção pela via da sensação da empatia cinestésica; 2) o uso de metáforas para poder dizer algo de que as palavras não dão conta; 3) a alteração da sensação do estado corporal e do senso de realidade.

4.2.2.1 A percepção pela via da sensação da empatia cinestésica

Na dança, a percepção é entendida como parcialmente motivada pelo modo como o movimento atua no corpo dançante e no corpo do espectador a partir das sensações, entre elas, a cinestésica e a empática.

Por isso, a primeira atividade destacada na dimensão sensível está focalizada em algo inerente à dança, isto é, aquilo que o corpo dançante mobiliza em seu espectador. A arte de dançar nem sempre nos afeta pela dimensão racional. O corpo dançante produz, no espaço e no tempo, impressões sensíveis.

A base da dança é o movimento. O trabalho de bailarinos consiste no refinamento do movimento de acordo com determinado tipo de dança. A sonoridade que acompanha a composição, a visualidade encontrada nos figurinos e cenários são alguns dos materiais que também podem ser trabalhados na dança. A dança atua na perspectiva de encontrar seus modos de expressão, sobretudo por meio do movimento. Produzir dança envolve investigar o movimento baseado em sua textura,

seu ritmo, sua ocupação espacial, sua mudança de intensidade. O trabalho do movimento artístico presente no corpo dançante tem como finalidade proporcionar uma experiência sensível ao público.

A relação entre o movimento produzido pela dança e sua percepção pelo espectador já foi defendida no início do século XX pelo teórico John Martin. De acordo com Foster (2011), John Martin defendeu uma relação vital entre o dançarino e o espectador a partir da conexão entre o movimento e a emoção. Embora sentados em seus lugares, disse ele, os espectadores sentem os movimentos e, conseqüentemente, as emoções dos dançarinos.

Essa conexão entre os movimentos realizados pelos bailarinos e a sensação cinestésica produzida no espectador pode ser identificada no relato de Eder (2016), ao referir-se ao modo como o espetáculo o afetou: “Ele me afetou no sentido de que me deu vontade de fazer parte daquilo, me deu vontade de dançar, me deu vontade de subir no tecido, me deu vontade de fazer também” (EDER, 2016). Outra espectadora voluntária registra a mesma sensação: “[...] achei um espetáculo que me deu vontade de fazer tecido acrobático... sabe assim... a vontade de estar lá, tentando e experimentando” (EVA, 2016).

Nesse sentido, o pesquisador do campo da análise do movimento Hubert Godard (2002, p. 24) afirma que

[...] o movimento do outro coloca em jogo a experiência de movimento própria ao observador: a informação visual provoca no espectador uma experiência cinestésica (sensações internas dos movimentos de seu próprio corpo) imediata. [...] o que vejo produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal interfere, sem que eu me dê conta, na interpretação daquilo que vejo.

Susan Foster (2011) problematiza a experiência percebida a partir da relação presente na sensação de contato imediato e absoluto entre bailarino e espectador. A autora apresenta as seguintes questões envolvendo a recepção em dança:

O que sentimos quando assistimos dança? Dançamos também, mesmo sem mover-nos perceptivelmente? Sentimos o que o corpo do bailarino está sentindo? Imaginamo-nos fazendo os mesmos movimentos? Lançando-nos flutuamente no ar? Rolando com velocidade acelerada pelo chão? Balançando sobre nossos dedos? Ondulando a espinha? Flutuando? Mergulhando? Explodindo? Pausando na quietude? Balançamo-nos ao ritmo do movimento que vemos? Esticamo-nos para a frente? Elevamo-nos ou recuamos em resposta a diferentes movimentos? Podemos até mesmo sentir nossos músculos alongando ou tensionando? Nossa pele roçando

pelo ar ou deslizando pelo chão? Uma falta de ar? A umidade da transpiração? Sentimos medo, testemunhando a precariedade do próximo passo do bailarino? Deleitamo-nos em sua expansividade? Sentimos ansiedade por seu contorcionismo? E na medida em que sentimos qualquer uma dessas coisas, de que maneira estas respostas formam ou influenciam como experienciamos dança e como obtemos significado a partir dela?

Essas perguntas mobilizam respostas que indicam o que pode compor as atividades do espectador de dança. Como estou tratando da percepção de dança do ponto de vista do espectador, sendo ela uma arte que se ocupa do movimento, entendo que é plausível pensar um modo de sentir motivado pela sensação cinestésica do outro.

Segundo Foster (2011), a palavra *kinesthesia* deriva do grego – *kine* significa movimento, e *aisthesis* significa sensação. Conforme a autora, os estudos realizados desde o início do século XIX¹⁹ apontam que a cinestesia compreende a capacidade do corpo em “perceber simultaneamente sua posição, movimento, momento e proximidade de tudo ao seu redor, e até mesmo sua relação com a gravidade” (FOSTER, 2011, p. 73).

¹⁹ Susan Foster (2011, p. 74, tradução nossa) faz uma recuperação histórica sobre os estudos da *kinesthesia*:

Como alguém percebe seu próprio movimento e a orientação desse movimento dentro do espaço ao redor? Ao longo do século XIX, os mecanismos fisiológicos responsáveis por este processo contínuo foram identificados como vários sensores neurais, localizados nas articulações, nos músculos, na pele, e no ouvido interno que, juntos, forneciam informações sobre a posição, movimento e relação com a gravidade de cada parte do corpo. Em 1820, o fisiologista Thomas Brown observou que “nossa cadeia muscular não era apenas parte da maquinaria viva de movimento, mas era também verdadeiramente um órgão de sentido.” Nos anos de 1820 e 1830, Sir Charles Bell identificou “sentido muscular” como responsável por três grupos de sensações – dor e fadiga, peso e resistência e movimento e posição – que resultavam todos de sensações surgidas da contração muscular. Os Corpúsculos de Pacini, os fusos musculares e o órgão tendinoso de Golgi que contribuíam todos para estas sensações foram identificados nos anos de 1840, 1860 e 1880, respectivamente. E, em 1880, o neurofisiologista Henry Charlton Bastian foi capaz de sintetizar investigações destes receptores especializados com seu próprio trabalho sobre suas conexões com o córtex cerebral para afirmar, definitivamente, o senso de movimento que ele nomeou cinestesia.

Derivando do grego *kine*, ou movimento, e *aesthesis*, ou sensação, o termo “*kinesthesia*” inicialmente se referia, especificamente, ao senso muscular do movimento do corpo. Contemporâneos com investigações nos receptores das articulações e músculos, mas independentes deles, fisiologistas também examinaram a função do ouvido interno na sustentação do equilíbrio e contribuição para o equilíbrio corporal. Estas investigações culminaram nos anos 1870 com o estabelecimento do sistema vestibular. No entanto, somente com o trabalho do teórico da percepção, James J. Gibson, nos anos de 1950 e 1960, foi que a concepção de Bastian de cinestesia expandiu para incluir a síntese de informações fornecidas pelos receptores dos músculos e articulações junto com informação sobre orientação fornecida pelo ouvido interno. Gibson, para cujo trabalho retornei, identificou o sistema cinestésico como um que integrava informações sobre posição, movimento e orientação com outras informações visuais, auriculares e táteis para construir um senso de localização no mundo.

Contudo, além dessa percepção cinestésica, o espectador pode estabelecer uma ligação com o movimento do bailarino por meio da empatia, como é relatado na fala do espectador voluntário desta pesquisa:

[...] em vários momentos eu mesmo já começava prever, agora vai mudar o movimento, agora isso e agora aquilo. Não de maneira negativa, não se tornou clichê, se tornou uma integração, eu me senti muito “primalmente” integrado com o espetáculo (ELTON, 2016).

Somando-se a imaginação sobre o que poderia vir a ser feito, oriunda da experiência do espectador com a prática do tipo de movimento apresentado e pelas danças a que já assistiu, observo, nesse relato, uma relação de prazer pelo uso da palavra integração para definir como ele foi afetado pelo espetáculo. Por isso, entendo que, além da ação cinestésica, existe uma relação empática, de identificação.

Verifico, na fala do espectador Elton (2016), a habilidade de reconhecer o movimento do outro e senti-lo como integrado de algum modo ao seu corpo. Por sua vez, no depoimento de Erica (2016), identifico uma vontade de estar movendo-se junto com os bailarinos: “eu olhava para aquilo e dizia: meu deus, eu queria estar fazendo isso, eu queria estar dançando isso, gente, como eu gosto disso e como eu queria estar dentro disso”.

Karen Wood (2015, p. 29)²⁰, ao combinar a cinestesia com a empatia na dança, argumenta que “A empatia cinestésica pode ser vagamente definida como a sensação de se mover enquanto observa o movimento [...]”. Ainda segundo a autora, “[...] o conceito surge como uma interação empática entre o performer e o espectador, que incorpora aspectos do movimento do executante” (WOOD, 2015, p. 29). Desse modo, Wood (2015) relata que a experiência sensorial talvez seja facilitada pela emoção, pela memória e pela imaginação.

Voltando ao relato de Elton (2016), entendo que, ao prever o próximo movimento a ser executado, ele atualiza memórias que são ativadas na mesma área do cérebro onde se realizam os movimentos, isto é, na área sensório-motora pré-frontal. De acordo com Foster (2011), desde o início do século XXI, os neurocientistas apresentam uma conectividade intrínseca entre dançarino e

²⁰ Karen Wood trabalha na University of Wolverhampton como palestrante de dança e no Center for Dance Research da Coventry University. Em seu artigo intitulado *Audience as Community: Corporeal Knowledge and Empathetic Viewing*, aborda a empatia cinestésica com a audiência e a recepção por meio de filmes de dança.

espectador, baseada na descoberta dos neurônios-espelho – conexões sinápticas no córtex que disparam quando se vê uma ação e quando se faz uma ação. Ambas as reivindicações defendem uma conexão física fundamental entre espectador e dançarino.

Conforme Leal-Toledo (2010, p. 179), “Na década de 90 foi descoberto que neurônios específicos de áreas motoras do cérebro eram capazes de responder quando a mesma ação que ele executava era percebida visualmente”. O autor aborda a relação da aprendizagem ligada à descoberta do neurônio-espelho baseado na nossa capacidade de imitar. Leal-Toledo (2010, p. 181) explica que:

É comum acreditar, não só por causa dos estudos científicos, mas também por causa de nossas próprias intuições a respeito do nosso funcionamento mental, que para a mente compreender ou imitar uma ação o cérebro deve utilizar áreas distintas. A primeira área deve perceber tal ação, a segunda deve ser capaz de traduzir tal ação alheia em uma ação do nosso próprio corpo e a terceira deve ser capaz de comandar e coordenar nosso corpo para realizar tal ação.

O autor esclarece que áreas consideradas exclusivamente motoras “na verdade têm um papel fundamental na percepção e reconhecimento das ações realizadas por outros. Desse modo, ao contrário de dividir funções, o cérebro faz tudo de uma vez só” (LEAL-TOLEDO, 2010, p. 181).

A descoberta dos neurônios-espelho também oportunizou estudos relacionados com a experiência estética. Na dança, esse fenômeno é explorado, pois interessa, para os estudos da recepção, investigar como o cérebro reage ao assistir a dança.

A percepção em dança na apreciação, em muitas pesquisas, é estudada no campo da neurociência, por meio da articulação de fundamentos neurais com a experiência estética. Em artigo sobre a investigação baseada na relação entre a experiência estética, a capacidade física e a ativação das regiões sensório-motoras do cérebro ao assistir a dança, Emily S. Cross, Luísa Kirsch, Luca F. Ticini e Simone Schütz-Bosbach (2011), apresentam uma discussão a respeito da avaliação estética na percepção em dança. Segundo o estudo, a neuroestética da dança é um subcampo que pode ser explorado, uma vez que possui uma extensa literatura sobre como a experiência de ação molda a percepção.

De acordo com Cross et al. (2011), esse campo de estudo das experiências neurais com a experiência estética é ideal para explorar a ativação dentro das áreas

sensório-motoras do cérebro, conhecida como rede de observação de ação. Cross et al. (2011, p. 1) tratam de “como a avaliação estética dos observadores da dança está relacionada à percepção de sua capacidade física de reproduzir os movimentos que assistem”²¹.

No momento do espetáculo de dança, no encontro entre o público e a coreografia, ocorre a mobilização de sensações que se manifestam no corpo de quem assiste. A sensibilização é impulsionada pelo movimento produzido pela dança, como podemos observar no depoimento de Eugênia (2016):

Eu senti muito arrepio nas minhas costas e nas minhas pernas tinha tipo uma vibração, que eu não sei, a música também. Eu sentia como se ela, tudo fizesse vibrar em mim, e o corpo tivesse pulsando e vibrando. E eu. O espetáculo passou muito rápido, passou muito rápido. Foi uma coisa que quando eu vi acabou. E já praticamente não sei direito o que eu vi, assim (EUGÊNIA, 2016).

A percepção do espetáculo é corporal, é sentida no corpo por meio de vibração, calor, sudorese, arrepios, vontade de movimentar-se. Além de toda a sensação física descrita, é salientada a relação com a sonoridade, a qual pode ser considerada uma reação de empatia cinestésica. Segundo Reason e Reynolds (2010, p. 49), as experiências auditivas de dança podem ser conceituadas em termos de respostas ao movimento, mais proeminentemente em termos do que foi descrito como empatia cinestésica. Elaine (2016) relata sobre a impressão predominante da trilha sonora na sua experiência sensível.

Eu acho que o que mais me tocou foram as músicas do que as danças...e algumas danças me interessaram... me interessaram no sentido de me fazer eu me balançar na cadeira assim... acho que dessa forma me afetou... mas visualmente, esteticamente achei complicado várias coisas principalmente relacionada a presença (ELAINE, 2016).

²¹ Cross et al. (2011, p. 2) relatam que

Os participantes foram submetidos a ressonância magnética funcional, avaliando o quanto eles gostaram e quão bem eles pensavam que poderiam replicar fisicamente uma série de movimentos de dança realizados por bailarinos profissionais. Utilizamos análises paramétricas para avaliar as regiões cerebrais rastreadas com grau de preferência e capacidade física percebida. Os achados revelam uma ativação mais forte das porções occipitotemporais e parietais da rede de observação de ação quando os participantes vêem os movimentos que classificam como agradáveis esteticamente e difícil de reproduzir. Assim, essas descobertas começam a esclarecer como o relato da simulação estética da experiência estética pode se aplicar à observação da dança e fornecem evidências preliminares de por que algumas pessoas encontram prazer em uma noite no balé.

Eloisa (2016) também nos conta sobre suas sensações: “Em princípio vertigem, eu senti vertigem, não sei se foi por causa dos movimentos repetitivos dos bailarinos no começo e pela trilha sonora que também era muito repetitiva”. Podemos notar a atividade corporal sendo exercida no processo receptivo pela sensação de vertigem.

Outras falas expressam a percepção sensível na perspectiva emocional:

[...] na boca do estômago eu senti coisas, angústia, ansiedade, uma ahammm, saber o que vai acontecer, essa coisa do inesperado, foi tudo que esse espetáculo me passou (ELOISA, 2016).

A minha sensação sobre o espetáculo é muito suspense de saber o que vai acontecer, de ficar assim, ansioso pelo que vai acontecer, pelo próximo passo, e principalmente porque, às vezes a iluminação é muito baixa ou quase nenhuma, então tu fica assim naquela expectativa do que vai acontecer depois (EMANUELLE, 2016).

Eu saí cansada. Apesar de terem sido 40 minutos, 50 minutos, eu saí cansada principalmente pela luz... não sei muito mais o que dizer como me afetou (EDUARDA, 2016).

Existe nesses relatos a alteração do estado emocional, seja manifestado por angústia, ansiedade, suspense ou cansaço. Em outros trechos, destacamos mais uma vez a sensação da empatia cinestésica, presente nos depoimentos abaixo:

Teve um momento ápice, clímax que me arrepiou bastante, que foi quando houve um pouco mais de explosão mesmo, em que se percebeu que os dançarinos, bailarinos, intérpretes, conseguiram colocar para fora talvez, toda as... toda e qualquer tipo de tensão que ali estava com eles... aham... ele me afetou no sentido de realmente... aham... colocar pra fora o que talvez estivesse impregnado em mim. Me deu vontade de dançar, eu dancei junto... não sei se é porque eu vim das danças urbanas [...] (EDER, 2016).

[...] é... achei que a iluminação foi muito bem utilizada no espetáculo... e ele me deu vontade de dançar [risos]... deu vontade de dançar, de... suar [risos]. E eu achei muito bonito, muito bonito, um espetáculo de muita ação. É isso (ELAINE, 2016).

[...] em algum momento eu me emocionei em pensar que a cultura brasileira... essa... essa... essa valorização da cultura brasileira é tão diversa e tão rica e capaz de... de emocionar e... e trazer a... a participar... a vontade de participar... de dançar junto... de... de colocar-se ali junto... de aprender a dançar essas danças... dessa maneira acredito que me afeta (ESTER, 2016).

Aham... foi um espetáculo extremamente leve, extremamente... eu gostei do enredo... eu não sei se foi bem dançado ou o que se apresentou ali de folclórico foi bem representado, mas ele cumpriu o papel que foi ser um... um... não é divertimento a palavra... mas me passou uma sensação... aham... eu tava... eu me peguei dançando junto com eles, né... e ele realmente me desconectou do mundo, eu consegui ficar 100% presente ao

que estava acontecendo, né... não julguei técnica... não julguei nada... só fiquei vivendo o momento presente e admirando o que eles estavam fazendo... isso é uma coisa boa... pois geralmente eu sou muito chata e eu fico analisando a parte técnica de um espetáculo de dança e isso não aconteceu... talvez por eu não ser das danças populares então o que me afetou principalmente foi esse conjunto das cores, da música, de tudo que parece que foi feito com muito bom gosto, né... eu saí muito bem... eu saí muito leve desse espetáculo, eu realmente eu me diverti nesse espetáculo... foi um dos espetáculos que eu mais gostei até agora que vi em Porto Alegre de dança, né... totalmente oposto do que eu faço... foi o que eu mais gostei... e eu não sei... te digo, eu não sei se eles tavam dançando bem se não tavam... se aquilo era só uma representação das danças, mas eu saí muito bem desse espetáculo (ELOISA, 2016).

Os movimentos implicados na constituição poética de uma dança articulam-se com a percepção do espectador. O movimento no campo de análise é o que existe de palpável, real, concreto, embora devamos considerar que, no momento em que ele se oferece como experiência sensível, extrapola para uma dimensão virtual; muito do que percebemos pelo movimento fica no campo do não dito.

Ao pensar a experiência de recepção de dança, Louppe (2012, p. 28) destaca que os sujeitos estão diretamente implicados no movimento. A dança, como produtora de experiência sensível, envolve um encontro entre corpos em um espaço e tempo e agencia um diálogo marcado pela presença e pelo movimento. Elisângela (2016) relata sobre o forte impacto sentido em seu corpo ao assistir um bailarino que realiza movimentos de se lançar no espaço, se jogar, cair. Ela descreve os movimentos vistos no final do espetáculo:

O final dele é extremamente impactante, quando todos os bailarinos depois de juntar as plataformas em uma só, se jogam de diversas maneiras e o último deles se joga, corre em direção a parte alta da plataforma, dessa rampa, se atira e cai um breu, um blackout total, e ele simplesmente some (ELISANGELA, 2016).

Existe, na quantificação do impacto produzido pela visualização da queda do corpo no escuro, um traço da sensação cinestésica sentida no corpo do espectador.

Na percepção em dança, o movimento opera como um elemento ativo na produção de sensações, identificações e avaliações, muitas vezes indo além da capacidade de dizer o que se percebe. O corpo do espectador é atingido pelo movimento do corpo dançante, fazendo emergir sensações em seu próprio corpo. Como podemos ver, a recepção em dança tem forte ação corporal, isto é, exerce efeito no corpo de quem assiste.

4.2.2.2 Âmbito metafórico: dizer algo de que as palavras não dão conta

Nem sempre as palavras conseguem expressar tudo aquilo que sentimos. As palavras não dão conta de dizer tudo, elas reduzem a experiência sentida. Nesta parte do estudo, ainda com foco no efeito corporal presente no espectador, pretendo evidenciar, por exemplo, que o uso de metáforas é um modo de expressar as sensações que escapam do sentido das palavras.

Segundo definição apresentada no *Dicionário de Análise do Discurso*, “considerada como a figura do discurso mais importante, a metáfora primeiramente designou diversas transferências de denominação na Poética de Aristóteles, antes de referir-se apenas às transferências por analogia” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2016, p. 328).

Essa importante figura de linguagem nos permite buscar meios de dizer algo que se aproxima do que sentimos. Minha hipótese é que as analogias encontradas nos depoimentos dos espectadores voluntários nos possibilitam o acesso ao campo afetivo. Por esse motivo, é relevante a discussão sobre o uso das metáforas na elaboração da descrição da experiência estética.

Muitas vezes, existe dificuldade de encontrar formas de descrever a experiência no processo receptivo de dança. Como nos relata Erick (2016), “Nossa, vai ser bem difícil de falar porque eu tô meio que sem palavras. Tá difícil fazer conexões racionais agora. Mas vamos lá”. Ele identifica que foi afetado em outra ordem, que não é aquela de que as palavras conseguem dar conta. Do mesmo modo, Eloá (2016) desabafa: “Eu estou bem confusa assim, sobre o que eu vi, é difícil resumir. Aham [risos]”.

Observo que é recorrente uma leitura na dimensão sensorial nos depoimentos dos espectadores voluntários que participaram desta pesquisa. Denomino dimensão sensorial aquilo que está no campo das sensações do corpo. “Ai que difícil falar. É um espetáculo... muito difícil falar... É um espetáculo de entrar em um estado de observar e de sentir. Tudo meio pó. As coisas tem uma fluidez. Eu não sei resumir o espetáculo... eu vou começar de novo” (EUGÊNIA, 2016). O uso de metáforas, como, por exemplo, “tudo meio pó”, é o caminho encontrado para expressar as sensações. Talvez possamos nos aproximar dessa sensação ao tentar responder à pergunta “como é sentir-se meio pó?”.

De acordo com Charaudeau e Maingueneau (2016, p. 330), três funções principais podem ser atribuídas à metáfora: estética, cognitiva e persuasiva.

- Uma função estética. Para a tradição retórica e para numerosos estudiosos do estilo, a metáfora constitui um “ornamento brilhante” (Crevier, 1767:89) do discurso. O esteticismo da metáfora emana de sua “saliência” (Cícero, 1961:62), de sua “força imagética” (Henry, 1971:130) e de seus efeitos de concretização: “A metáfora vem dar um corpo concreto a uma impressão difícil de exprimir” (Bachelard, 1967:79). A função estética da metáfora concerne, sobretudo, aos enunciados literários: “Não sabeis que vosso filho saltou para dentro da vida?” (João Cabral de Melo Neto) (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2016, p. 330).

Para esta pesquisa, a função estética da metáfora, nos depoimentos dos espectadores voluntários sobre a recepção em dança, é marcada pela presença da abstração e pela busca, como afirmou acima Bachelard (1967, p. 79 *apud* CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2016, p. 330), de “dar um corpo concreto a uma impressão difícil de exprimir”.

Na maioria das vezes, considero que a dança é uma arte difícil de exprimir, pois entendo que ela produz uma experiência por meio de movimentos que não foram previamente codificados na direção dos conteúdos, mas, sim, mais ligados à direção expressiva. Isto é, a dança não atua predominantemente na lógica representativa, no sentido de que algo está no lugar de outro; ao contrário, essa certa obscuridade nos conduz a criar meios de expressar aquilo que é produzido em nós ao assistirmos a dança. O que é produzido em termos de experiência estética não é uma passagem que é reconstituída, mas algo que se forma a partir de uma mudança de contexto.

Emma (2016) parece aceitar sua experiência receptiva como aquilo que a razão ainda não elaborou; de certa forma, descreve o quanto é difícil reconstituir sua percepção:

Me afetou profundamente e até agora eu não sei o quanto me afetou porque eu ainda não consegui processar tudo que eu vi, porque tudo que eu vi foi exatamente o que inconscientemente imaginei que eu fosse ver, então pra mim foi muito impactante, aham, eu me senti tão próxima daquilo de alguma maneira que eu não consigo dimensionar aham ainda qual é (EMMA, 2016).

Existe uma mudança do contexto vivido em algo que afeta o impacto sentido. Podemos perceber que parece não haver um incômodo sobre esse movimento e, conseqüentemente, sobre não encontrar palavras para reproduzir aquilo que sentiu.

Emma (2016) encontra uma relação de profundidade na experiência tida, com base nas sensações mobilizadas em seu corpo. Emma (2016) é uma pessoa que valoriza a presença corporal do bailarino. Ela também valoriza as intensidades com que o espetáculo foi elaborado, a entrega e a experiência dos corpos dançantes.

Além da função estética, a metáfora carrega a função cognitiva:

- Uma função cognitiva. A metáfora tem um forte rendimento heurístico, no sentido de que ela permite explicar analogicamente um domínio novo ou pouco definido por um domínio conhecido. Essa função cognitiva da metáfora foi colocada em evidência por Aristóteles (1973:63): “No momento em que o poeta chama a velhice de *broto de colmo*, ele nos instrui e nos dá um conhecimento por meio do gênero”. A força conceitual da metáfora foi salientada em vários tipos de discurso: filosóficos (Normand, 1976:51-53), científicos (Molino, 1979:83-102), pedagógicos (Charbonnel, 1991:179-251) ou simplesmente cotidianos: “ganhar tempo”, “economizar seu tempo”, segundo a matriz: tempo é dinheiro (Lakoff e Johnson, 1985:18) (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2016, p. 330).

Por ironia, mesmo a metáfora resguardando um novo sentido sobre a experiência, ela nos permite acessar a relação estabelecida com o mundo do conhecimento. A aparência presente na semelhança encontrada nos modos de dizer sobre a experiência carrega os encontros possíveis entre discurso e experiência.

A espectadora voluntária Eloá (2016) busca na ação dos verbos um modo de expressar sua relação com o que assistiu:

A minha vontade é morar dentro dele, mas ao mesmo tempo vomitar ele, e digerir, ser víscera e contorcer, e explodir, e remexer e, todas coisas, nesse momento eu olho troncos e pedras e todas as coisas me remetem a essa contorção, gosma [risos]. Então, resumindo o espetáculo que eu assisti é isso. Corpos, gosmentos, contorcidos, esticados, refletidos, basicamente isso (ELOÁ, 2016).

Observo, no caso de Eloá (2016), a qual tem como característica pessoal valorizar os espetáculos que despertam a sua atenção quando a tiram de um lugar comum e a transportam para outro lugar, o uso de vários verbos em seu depoimento: morar, vomitar, digerir, contorcer, explodir, remexer. Esses verbos revelam um tipo de encontro com aquilo que ocorre no corpo da espectadora como ações sentidas, as quais podem ser imaginadas pelo leitor enquanto o modo como certos movimentos são produzidos e, dessa forma, associados a certas definições conceituais.

A produção de sensibilidades, dentro da experiência estética com a dança, aponta para aquilo que ocorre no processo de encontro entre a presença dos corpos dançantes e os corpos dos espectadores que ocupam o espaço e o tempo em um mesmo evento (apresentação/espetáculo de dança).

Ao suspender a produção de sentido que leva a um entendimento conceitual, podemos iluminar os efeitos sensíveis em nosso corpo e em nosso campo sensorial. Entretanto, ao investigar a potência sensível daquilo que é produzido no corpo dos espectadores assistindo a dança, não pretendo eliminar da experiência estética a dimensão da interpretação e da produção de ideias, as quais são analisadas, a seguir, na dimensão conceitual.

Por fim, destaco a função persuasiva da metáfora tradicionalmente utilizada para causar impacto, por exemplo, em discursos políticos ou midiáticos, como descreve Charaudeau e Maingueneau (2016, p. 330):

- Uma função persuasiva. Os discursos políticos, morais, jurídicos ou midiáticos fazem grande uso da metáfora para impor opiniões sem demonstrá-las. “Ford. O DNA das verdadeiras pick-ups” (publicidade)... A função persuasiva da metáfora se deve ao fato de fornecer uma “analogia condensada” (Perelman e Olbrechts – Tyteca, 1970:535) e um “juízo de valor concentrado” (Charbonnel, 1991:35). Ela “adormece a vigilância do espírito” (Reboul, 1989:20), transferindo analogicamente um valor decisivo ligado ao termo metafórico para a proposição que se quer que seja aceita. Como observa Boissinot (1992:87-89), quanto mais a metáfora se apoia em um acordo preliminar e mais ela parece ser óbvia, mais seus efeitos manipuladores são importantes (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2016, p. 330).

No caso da análise desta pesquisa, a função persuasiva fica descontextualizada, pois não há a intenção de provocar o convencimento das opiniões produzidas pela experiência estética. Entretanto, podemos observar um poder valorativo implicado na analogia de uso de algumas palavras.

Então, aquela cena que tinha aquelas moças, que entravam, acho que com o jogo da iluminação com a música, eu sentia quase uma coisa visceral, como se eu tivesse dentro da cena. Foi, não digo que tenha sido prazeroso, mas eu consegui ser transportada para aquele ambiente. Então eu me esqueci da história, não me importei que eu não [tava] estava entendendo patavinas do espetáculo e do que estava acontecendo. Eu só des, não sei se eu desfrutei, mas eu me deixei levar, mesmo não estando entendendo de nada e ter achado aquilo muito doido. Essa é a minha palavra, o espetáculo foi doido (ELOISA, 2016).

Podemos ver o caráter valorativo na definição de “o espetáculo foi doido” presente na fala de Eloisa (2016). Existe uma justificativa dentro da função estética que carrega a dificuldade de exprimir a impressão que a leva a essa conclusão, como podemos ver em: “eu sentia quase uma coisa visceral, como se eu tivesse dentro da cena”. O juízo de valor, contido na definição de “o espetáculo foi doido”, a desaloja do caráter conceitual e libera a espectadora de buscar um sentido coerente com a formulação de uma ideia clara, apresentada de uma forma lógica.

4.2.2.3 Transformação da sensação do estado corporal

Entre as atividades dos espectadores em processo de recepção em dança na dimensão sensível, encontramos aquela em que existe uma transformação do estado corporal, em que o espectador se percebe em outro estado, isto é, diferente do estado normal de vigília.

Ressalto que essa atividade do espectador que altera seu estado de vigília poderia ser amplamente discutida em outras áreas do conhecimento. No entanto, este é um estudo sobre dança e não tem a pretensão de alcançar aspectos profundos do conhecimento presente, por exemplo, no campo da Psicologia. Também pondero que estou tratando aqui de um estado modificado pelo exercício que marca o processo de assistir a dança; por isso, não o considero uma disfunção, mas, simplesmente, um fator presente no processo de recepção. Entendo que o estado corporal alterado tem relação com a percepção ampliada. Existe uma lente de aumento sobre alguns aspectos da percepção, seja visual, auditiva, cinestésica ou relacionada à imaginação.

Ao observar os depoimentos dos espectadores voluntários, fui provocada a pensar sobre o estado alterado de vigília no processo de recepção, como podemos constatar no trecho relatado por Eugênia (2016):

O espetáculo me deixou em um estado muito meditativo. [...] Eu sinto que eu fiquei nesse olhar, eu me senti com um olhar fixo assim, olhando pra tudo, e vendo tudo, mas ao mesmo tempo sem pensar muito. Em muitos momentos eu senti isso acontecer. E agora eu tô meio nada. Sei lá, eu saí meio zozna da sala, meio sem saber direito [risos] quem sou eu (EUGÊNIA, 2016).

Eugênia (2016) apresenta uma predisposição a interessar-se por esse modo de sentir. Podemos verificar, nas informações de seu perfil, que ela se identifica com espetáculos de dança que superam as formas, que ultrapassam a maneira como cada bailarino executa os movimentos e que a despertem para algo não necessariamente novo, mas para algo complexo e denso. Como o que mais lhe agrada em um espetáculo de dança é quando ela sai sem saber onde está, podemos supor que existe aí uma relação com o modo como ela opera sua percepção.

No depoimento de Eugênia (2016), há a descrição da presença de uma percepção ampliada: “Um olhar fixo assim, olhando pra tudo, e vendo tudo, ao mesmo tempo sem pensar muito”. O estado corporal é afetado pela ação da percepção ampliada em nosso corpo. Entramos em um fluxo de atenção voltado para aquela sensação, a qual pode ser produzida pela força imagética ou pela força com que uma sonoridade repercute no nosso corpo e como essas percepções alteram nossa sensibilidade. A mesma espectadora explica:

E agora, como eu estou me sentindo, eu estou me sentindo [silêncio]. Assim né, meio em silêncio assim, meio sem saber o que pensar. De novo, eu acho que estou saindo assim, com esse choque, com esse estado de não saber o que pensar, assim. De estar digerindo tudo. Parece que logo que eu saio eu fico nesse, nesse breuzinho assim, de não saber direito (EUGÊNIA, 2016).

Quando um espetáculo de dança consegue nos tocar por meio de uma percepção ampliada, é porque houve uma alteração da sensação dos sentidos. No nosso dia a dia, raramente nos focamos na nossa percepção do mundo; ao contrário, priorizamos o raciocínio lógico. A experiência estética é uma possibilidade de mudar essa lógica de funcionamento e afetar nossas sensações.

Ao falar sobre o *blackout* do final do espetáculo, Erik (2016) demonstra saber que o espetáculo trabalhou sua sensibilidade. Erik (2016) destaca que, na sua percepção, precisa de mais tempo para sentir aquilo que acabou de presenciar: “[...] o final, quando dá *blackout*. Aquele momento em que o espectador precisa de um momento para digerir o que foi visto, as sensações que foram proporcionadas”. Erik (2016) encerra sua narrativa afirmando o seguinte: “Nossa! foi um exercício mesmo de contemplação, diria transpessoal. Esse espetáculo conseguiu me engolir e me tirar de uma realidade comum, para uma realidade não comum”. A palavra “engolir”

sugere um estado de introspecção, de encontro consigo mesmo; já a definição de transpessoal nos leva a pensar naquilo que vai além da ordem normal, ou seja, um estado não ordinário.

Um fator importante do perfil de Erik (2016) é que, de maneira semelhante ao descrito anteriormente sobre o perfil de Eugênia (2016), ele também tem uma maior atração pelos espetáculos que tocam suas emoções do que por aqueles que são extremamente técnicos, que parecem ter o objetivo de mostrar apenas as habilidades dos bailarinos, de forma a cumprir a função exclusiva de reforçar o padrão de beleza. O que mais lhe agrada em um espetáculo de dança é a convergência dos elementos do espetáculo. Erik (2016) consegue ampliar sua percepção ao se ligar aos modos como a iluminação, por exemplo, recorta e produz imagens que lhe acionam um estado introspectivo.

Outra espectadora, referindo-se a outro espetáculo, também menciona o desejo de dilatar mais aquele tempo em que o que está mais forte são as sensações. Eduarda (2016) relata: “Eu não senti vontade de aplaudir no final, mas não porque eu não tenha apreciado o espetáculo, mas porque ele foi muito tenso, e, acho que é isso, assim”.

Dependendo da forma como o espetáculo trabalha em nós, isto é, quando ele consegue proporcionar um exercício em que atinge fortemente nossas emoções e sensações, embarcamos nesse território que nos distancia da razão, do modo de operar racional. A percepção desse estado que escapa do controle nos coloca em uma dimensão diferente daquela que encontra uma resposta, uma interpretação pela via da produção de sentidos. Assim, permite-nos experienciar um estar ali, naquele tempo, com aquelas sensações. Nesse caso, o aplauso final quebra esse estado corporal e nos leva de volta ao estado de vigília, de atenção.

Portanto, perceber esses momentos raros e vivenciá-los é uma forma de mergulhar em outra consciência. A maioria das pessoas se assusta com essa percepção, ou mesmo não a percebe, e logo busca um meio de quebrar isso, transformando a sensação em palavras, fazendo com que aquilo que é sentido possa ser enquadrado em algum signo para controlar a sensação.

Em estado de percepção ampliada, podemos ter a sensação de que estamos sonhando, deslocando-nos do senso de realidade, como podemos observar nos relatos de Estela (2016) e Elisângela (2016):

E... como o espetáculo afetou você? eu me senti... eu me senti como se eu tivesse sonhando assim... eu me senti em outra dimensão assim... parece que eu não... que eu não tava ali... e que eu conseguia captar o que eles estavam sentindo, não sei... foi... foi isso assim... eu consegui captar o que eles estavam sentindo... a emoção... eu me senti assim... eu me senti não só como se estivesse assistindo, mas como se eu tivesse fazendo parte disso (ESTELA, 2016).

Aham, ele... o espetáculo me fez transitar entre momentos de seriedade em que eu estava no clima, e em outros momentos em que ele era cômico, não deixa de me tirar do clima, mas eu saí da atmosfera, eu voltei para Álvaro Moreyra, eu voltei para minha cadeira preta ali confortável... em outros momentos eu não estava mais ali, eu estava realmente no fundo do mar assistindo sereias nadando, eu acho que eu consegui ser transportada várias vezes, eu acreditei no que estava ali (ELISANGELA, 2016).

Creio que, quando estamos em um estado de percepção ampliada, podemos entrar no mundo do sonho, podemos nos entreter em um fluxo de fantasia imaginado a partir do espetáculo. Desse modo, existe o estado corporal alterado pela experiência da percepção ampliada.

A recepção em dança pode estar marcada pela percepção ampliada e alteração do nosso modo de nos sentirmos naquele tempo e espaço. Nesses casos, o espectador explora a atividade sensível, mas também é tocado pela criação de ideias. No estado meditativo, ou introspectivo, ele opera mais na dimensão sensível, afastando-se muitas vezes da lógica racional. Por sua vez, em um estado de sonho, ele interage com a percepção ampliada, mais próxima da dimensão sensível, com a sua imaginação, criando histórias, como veremos a seguir, na operação interpretativa dentro da dimensão conceitual.

4.2.3 Dimensão conceitual

Nessa dimensão, analiso quais modos de operar estão presentes na construção de sentido sobre aquilo que o espectador assiste a partir do raciocínio. A dimensão conceitual compreende as atividades intelectuais presentes na organização de uma ideia, de uma opinião sobre a dança. Submerso em seus pensamentos, gerados pela dança a que assiste, o espectador inventa, fabrica seus conceitos. Nessa dimensão, é explorado o caráter racional da apreciação em dança.

A produção de conceito é entendida, neste texto, como a organização de uma opinião pautada nas associações e deduções ocorridas no processo da recepção. Assim, a criação de conceito não está ligada à noção de uma teoria ou de uma

crítica aprofundada sobre o que percebeu, mas de uma ideia estabelecida pelas operações mentais que acontecem pelo raciocínio. No processo de apreciação, o espectador interage com a dança, designando suposições ou premissas que propõem exposições relativas ao fluxo de causa e efeito.

Considero a criação conceitual como uma prática que faz parte do ser humano, o qual procura sentido. O sentido, muitas vezes, dá a sensação de controle, de saber por onde se está.

Gumbrecht (2010, p. 14), pensador alemão radicado nos Estados Unidos, professor e pesquisador na Universidade de Stanford, o qual participou do movimento da história dos conceitos e da estética da recepção, mas se dedicou ao estudo do indizível e da dimensão não conceitual, explica para seu leitor que, “se atribuímos um sentido a alguma coisa presente, isto é, se formarmos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre o nosso corpo e os nossos sentidos”.

Entendo que a dimensão conceitual analisada neste estudo congrega valores inerentes ao controle – posso encontrar palavras para dizer o que senti. Nos casos em que somos mobilizados pela desorientação causada pela ausência de referências sobre aquilo a que assistimos, podemos ter, pelo menos, duas atitudes, em suas variações de intensidade: a primeira é aproveitar a experiência produzida pelo indizível; a segunda é sentir incômodo por não encontrar respostas lógicas para as perguntas “o que isso significa?” e “o que eles querem dizer?”.

A dimensão conceitual está focada nas atividades em que o espectador atribui sentido para aquilo a que está assistindo. O espectador consegue encontrar algum lugar conhecido em suas referências e, desse modo, em alguma medida, atenuar o impacto mais sensorial e ilógico fortemente presente na dança.

A composição de uma dança congrega diversos elementos apreciados esteticamente. Conforme Smith-Autard (2000, p. 5), a dança “pode tratar de pessoas, acontecimentos, humores ou ainda sobre o movimento em si”. Ainda segundo a autora,

Como a composição é arranjada ou formatada produz a forma do todo. [...] A ideia ou emoção que está por ser comunicada vem a ser incorporada pela/na forma. A forma é o aspecto que é esteticamente avaliado pelo observador que não vê todos os elementos, mas ganha uma impressão do todo. Isto é particularmente relevante para as artes temporais, como a música e a dança (SMITH-AUTARD, 2000, p.5).

A dança, por meio das suas práticas e saberes, opera nos corpos dos bailarinos e adquire expressão na atuação. Hubert Godard (2002) afirma que uma variação mínima da parte que inicia o movimento, os fluxos de intensidade que o organizam, a maneira como o bailarino tem de antecipar e de visualizar o movimento que produzirá fazem com que uma mesma figura não produza um mesmo sentido.

Além disso, existe o pré-movimento, ao qual Godard (2002) se refere como o modo como cada pessoa organiza e agencia a sua relação com a ação de gravidade, apontando um estado do corpo. Esse pré-movimento também opera na percepção, pois produzirá uma carga expressiva do movimento a ser executado.

A construção de sentidos e a consequente compreensão de uma dança podem ser atribuídas a analogias ocultas que se manifestam durante o processo de apreciação e que assumem outra lógica. Nessa atividade, conectamo-nos com nossas vivências e as percebemos de outra forma, sendo que essa capacidade de reocupar esses espaços amplia nossos mundos. Dessa forma, a fonte de qualquer experiência receptiva está intimamente ligada ao próprio viver de cada um.

Gumbrecht (2010, p. 43), ao apresentar uma breve história sobre a noção da metafísica, chama a atenção para o fato de que a configuração epistemológica que opera em nossa linguagem comum carrega traços identificáveis:

O fato de esses traços e, por meio deles, essa configuração epistemológica estarem sempre em nossa linguagem e em nosso pensamento torna difícil de escapar deles e encontrar alternativas plausíveis, pelo menos na cultura ocidental. Por exemplo, a posição central, institucionalmente incontestada, da interpretação – ou seja, da identificação e da atribuição de sentido – nas Humanidades pode ser comprovada pelo valor positivo que em nossas linguagens atribuímos, mesmo automaticamente, à dimensão de ‘profundidade’ (GUMBRECHT, 2010, p. 43).

Percebo que os depoimentos dos espectadores carregam, de certo modo, esse traço que entende que a interpretação pode trazer profundidade sobre aquilo a que se assiste. Acredito que esse traço, presente na estrutura de nossa linguagem, nos alerta para a busca de um sentido e, quando não o encontramos, ficamos desamparados. Gumbrecht (2010, p. 43), ainda se referindo ao sentido de profundidade *versus* superficialidade que atribuímos ao nos relacionarmos com nossas impressões sobre alguma coisa ou alguém, afirma que:

[...] se consideramos algo 'superficial', isso significa que lhe faltam essas qualidades, pois está implícito que não consegue ir 'além da' ou 'por sob a' primeira impressão produzida pelo fenômeno em causa (normalmente, não imaginamos que alguma coisa ou alguém não queira ter profundidade) (GUMBRECHT, 2010, p. 43).

Na experiência sensível com espetáculos de dança, não podemos generalizar essa sensação de entender que houve uma receptividade de caráter profundo quando o espectador encontra um sentido. Entretanto, em alguns casos, apegamo-nos a esse traço que identifica a profundidade contida na interpretação, talvez para justificar algo que falta na relação entre espetáculo e espectador, como podemos verificar no depoimento de Eloá (2016):

[...] fiquei um pouco surpresa, parece que passou muito rápido, quando acabou eu não entendi que tinha acabado, eu achei estranho, e eu não consigo saber ainda se eu gosto ou não, mas algumas coisas eu gosto bastante, outras coisas talvez eu ainda não tenha entendido e outras coisas eu não gostei mesmo, acho que é isso (ELOÁ, 2016).

Na frase em que Eloá (2016) afirma que “outras coisas talvez eu ainda não tenha entendido”, parece justificar a sensação de algo que ainda não foi alcançado. Por outro lado, entendo que, quando esse “entre o espetáculo e o espectador” se efetiva como uma experiência satisfatória, seja ela qual for, essa necessidade de “entender” perde sua força, e apegamo-nos, por exemplo, ao estado profundo mobilizado pelo espetáculo em nós.

Desse modo, como proposta de análise da dimensão conceitual, verifico como trabalha a construção de determinados entendimentos, pautados em operações racionais. Para tanto, busco, em alguns parâmetros da crítica em dança, defendidos por Sally Banes (1994), uma forma de explorar o pensamento produzido pelo espectador. Saliento, mais uma vez, que não estou analisando o viés do olhar crítico do espectador, mas iluminando aspectos relacionados à razão, isto é, ao raciocínio presente nas atividades dos espectadores de dança. Pretendo, com isso, apenas distinguir as atividades de cunho predominantemente sensível (da ordem do indizível) das racionais (da ordem do dizível).

4.2.3.1 Parâmetro racional e suas operações

Sally Banes (1994), historiadora, escritora e crítica de dança, aborda, em um dos artigos que compõem o livro *Writing dancing in the age of postmodernism*, publicado em 1994, algumas problematizações sobre os modos de operar para escrever uma crítica de dança. A autora propõe que o crítico que escreve sobre dança possa responder às seguintes questões: “o que os dançarinos fizeram? o que eles comunicaram? o quanto isto foi marcante? de onde vem o trabalho esteticamente e/ou historicamente?” (BANES, 1994, p. 24). Ao responder a essas perguntas, o crítico de dança trabalharia com quatro operações: descrição, interpretação, avaliação e contextualização.

Para analisar as atividades dos espectadores na dimensão conceitual, parto do seguinte raciocínio: 1) as perguntas propostas por Banes (1994) para a elaboração de uma crítica também podem servir de base para a análise do pensamento racional do espectador de dança, pois encontrei operações semelhantes nos depoimentos sobre seu processo receptivo; 2) além das operações já estabelecidas, observei que o espectador falava igualmente sobre lembranças que o espetáculo de dança produzia; assim, acrescentei na análise a questão “o que lembrou/associou?”.

Analiso as operações denominadas descrição, interpretação, contextualização e avaliação, com a finalidade de pensar esses processos na recepção em dança, e acrescento a **associação** como um modo de operar presente nos depoimentos dos espectadores voluntários desta pesquisa.

Justifico essa escolha pautada no entendimento de que existe uma semelhança entre a produção textual e a produção de discurso, principalmente no que se refere a uma lógica racional que busca modos de dizer, embora haja diferença na sua finalidade. O crítico produz um texto que contribui para a produção de conhecimento sobre o objeto artístico analisado, enquanto o espectador relata sua experiência sem se preocupar em produzir um discurso crítico, relato que aqui é objeto de investigação. Por exemplo, podemos ver a articulação de três operações – descrição, interpretação e avaliação – no depoimento de Elisa (2016):

Bom, a primeira cena está todo mundo muito vestido, com o rosto coberto, é uma escuridão total, parece que as pessoas estão se protegendo de alguma coisa, de certa forma se protegendo da luz, dá impressão que todo mundo

sente muita dor e aí acontece alguns momentos de colapso e muita escuridão e depois de algum tempo os bailarinos viram a luz para o público, o que me incomodou um pouco, eu tenho fotofobia e senti bastante dor nos olhos. Mas aí eles começam a tirar a roupa contra a luz e aí eles revelam o rosto e... enfim, eles começam a dançar com explorações variadas da luz, contra a luz, de costas para a luz, apenas uma parte do corpo na luz, e aí logo em seguida eles revelam um foco de luz no pescoço, preso no pescoço, e uns iluminam os outros, e exploram muito o espaço, e, enfim, as coreografias vão crescendo até um grande final onde aparece um, uma série de luz penduradas no teto, parece um céu estrelado, e aquelas luzes descem e eles ficam tudo deitado no chão olhando pra luz, é muito bonito.

Eloisa (2016) inicia seu depoimento descrevendo a primeira cena (“está todo mundo muito vestido, com o rosto coberto, é uma escuridão total”) para, em seguida, trazer sua interpretação (“parece que as pessoas estão se protegendo de alguma coisa, de certa forma se protegendo da luz, dá impressão que todo mundo sente muita dor”). Retoma a descrição (“e aí acontece alguns momentos de colapso e muita escuridão e depois de algum tempo os bailarinos viram a luz para o público”) para emitir sua avaliação (“o que me incomodou um pouco”) e, em seguida, justifica sua avaliação, trazendo uma questão pessoal (“eu tenho fotofobia e senti bastante dor nos olhos”). Depois, segue um longo trecho de descrição da cena (“Mas aí eles começam a tirar a roupa contra a luz e aí eles revelam o rosto e... enfim, eles começam a dançar com explorações variadas da luz, contra a luz, de costas para a luz, apenas uma parte do corpo na luz, e aí logo em seguida eles revelam um foco de luz no pescoço, preso no pescoço, e uns iluminam os outros”). Logo após, traz uma consideração avaliativa, presente nos verbos “explorar” e “crescer” e no adjetivo “grande”, demonstrando que lhe é agradável (“e exploram muito o espaço, e, enfim, as coreografias vão crescendo até um grande final onde aparece um”). Finaliza descrevendo (“uma série de luz penduradas no teto) e interpretando (parece um céu estrelado”), descrevendo e avaliando (“e aquelas luzes descem e eles ficam tudo deitado no chão olhando pra luz, é muito bonito”).

Ao sintetizar o espetáculo e responder como o afetou, o espectador voluntário elabora, de certo modo, o seu posicionamento frente ao espetáculo.

Mais uma vez, afirmo que não estou avaliando o nível crítico dos espectadores de dança, mas tomando emprestadas as noções que constroem uma racionalidade para pensar as atividades dos espectadores de dança. Dessa forma, é analisado, a partir das operações, o funcionamento do pensamento na construção conceitual. Tais operações são identificadas como: descrição, associação, contextualização, interpretação e avaliação.

Essas operações, de alguma maneira, já foram discutidas nos estudos da recepção estética em suas diferentes vertentes, talvez denominadas de outras formas; aqui, elas estão a serviço de um estudo específico de recepção aplicada em dança.

Ao me questionar como ocorre a atividade do espectador na dimensão conceitual, encontro como possíveis respostas o funcionamento pautado na descrição, associação, contextualização, interpretação e avaliação. A seguir, abordo a atividade do espectador atrelada à comunicação estabelecida com o espetáculo, considerando o viés dos modos de funcionamento racional que ele encontra para decodificar as informações e atribuir seu conceito, o qual é manifestado por meio da formação de sua opinião.

4.2.3.2 As operações descritiva, associativa, contextual, interpretativa e avaliativa

Para o espectador expor um pensamento sobre o espetáculo, ele procura refazer o percurso visualizado. Para isso, ele recorre à descrição. Geralmente, os espectadores descrevem o que assistiram para poder emitir uma interpretação e/ou uma avaliação. Ao contar o que assistiram, traçam o caminho percorrido entre a apreciação e o espetáculo. A descrição também pode ser uma via de dizer o que se assistiu sem atribuir um sentido, sem a necessidade de decodificar um conteúdo oculto contido na obra e/ou, ainda, de apresentar um posicionamento crítico.

Ao descrever os aspectos presentes no espetáculo, considera-se o nível de discernimento de cada espectador. O espectador percebe com mais acuidade aquilo que conhece, que consegue identificar. Podemos verificar, no depoimento abaixo, a predominância da descrição:

E ele é um espetáculo que mistura um pouco o teatro com dança e ele fala do papel da beleza na sociedade atual. São seis atores e bailarinos que fazem diversas cenas, diversas transições com o tema beleza e como isso afeta as pessoas, até onde as pessoas vão atrás desses estereótipos e desses padrões de beleza, aham, inclusive eles falam de cenas, não de cenas, mas de extremos que as pessoas chegam para se enquadrar nesse padrão e usam o exemplo da Barbie como auge, como o padrão mais aceito no mundo (ELISANGELA, 2016).

Observo que a espectadora busca elaborar uma resposta pautada naquilo que ela viu que foi feito, isto é, a articulação entre teatro e dança, a exploração do

tema sobre a beleza, o número de bailarinos/atores em cena. Esse depoimento também está carregado de interpretações, pois Elisangela (2016) discorre sobre o que ela acha que eles queriam comunicar com a beleza; ela conclui que o espetáculo explorava “como isso afeta as pessoas, até onde as pessoas vão atrás desses estereótipos e desses padrões de beleza” (ELISANGELA, 2016).

Os conteúdos da dança, muitas vezes, estão presentes nos detalhes físicos e dos movimentos, no delineamento da coreografia. Entendo que os conteúdos, em relação ao campo de comunicação com o espectador, de um modo geral, se manifestam mais nas dimensões sensível e criativa. Esse fato indica, no meu ponto de vista, que a dança atua fortemente nas dimensões que de alguma forma escapam da racionalidade.

A racionalidade encontra um terreno seguro no tema do espetáculo, nos conceitos sobre as organizações espaciais, nas articulações de estilos ou linguagens artísticas. Enfim, a mente busca algo tangível para dizer. Para o espectador descrever algum aspecto específico da dança, ele parece precisar dessas referências para apreender seus aspectos conceituais. Por exemplo, as maneiras encontradas para narrar como a bailarina explorou diferentes movimentos em diferentes cinesferas ou, ainda, como os movimentos exploraram uma variação de intensidade que estava em contraponto com o acompanhamento sonoro estão implicadas em como aquele espectador apreende e percebe os saberes da dança.

Já a operação denominada associação, como o próprio nome diz, é capaz de traçar um percurso racional que liga um ponto a outro. Os elementos visuais, cinestésicos, acústicos do espetáculo de dança podem acionar a lembrança de referências preexistentes do sujeito-espectador. Como conjunto de referências, compreendo aqui o repertório composto pelos livros lidos, filmes e espetáculos assistidos, assim como determinados acontecimentos marcantes na vida da pessoa, os quais são atualizados e associados com o espetáculo de dança. A operação associação cria uma ponte que remete a outro episódio vivenciado.

Elisangela (2016) descreve sua relação com o elemento sonoro do espetáculo, associa situações vividas e encontra modos de dizer que possam se aproximar das sensações produzidas na condução do espetáculo:

A música é muito parecida com a trilha sonora de um filme, em que ela constrói um clima, na maioria, na maior parte do tempo tenso, com bastante tensão, seja aproximando de uma situação amedrontadora, seja de uma

situação frenética quando ela acelera e a batida fica mais acelerada (ELISANGELA, 2016).

A espectadora traz a referência do funcionamento da trilha de um filme, a qual cria uma atmosfera, e a relaciona com um funcionamento semelhante em um espetáculo.

Nessa operação, o espectador associa sua produção de sentido na relação estabelecida com suas referências. Existem várias associações: com outros espetáculos, com filmes, com situações da própria existência/situações vividas, como podemos ver nos depoimentos a seguir.

Foi o espetáculo que eu mais gostei que eu vi até agora. Eu achei bem legal assim, deu para viajar bastante, parece ser uma crítica a, ao sucesso das pessoas, essa busca das pessoas tem de encontrar a luz, ou de sei lá, me fez lembrar bastante de **“ensaio da cegueira” de José Saramago** que tem aquela coisa da luz que cega, tinha alguma coisa também que me **fez lembrar da polícia** também, quando vem, parece com um alarme vermelho no espetáculo, aham... eu saí do espetáculo com vontade de dançar e com vontade assistir ele de novo. Gostei muito do espetáculo (ELIS, 2016, grifos meus).

[...] e em relação a trilha... marcou o que eles usaram referência de um **seriado que eu assisti e gostei muito “Stranger Things”** nesse momento, também teve uma... a... quando... o momento quando as lâmpadas foram acesas e baixaram até muito próximo do chão (ESTER, 2016, grifo meu).

[...] quando eles começam a mexer com essas instalações, com essas árvores, são umas luminárias sobre rodinhas que eles conseguem mexer, me lembrou um pouco o clima do **filme Guerra dos Mundos né, aquele com Tom Cruise...** (ELTON, 2016, grifo meu).

Essa imagem é uma imagem muito forte, até porque em **socioculturais** [referindo-se a disciplina que está cursando na graduação em dança] a gente está estudando, a gente estuda também as panópias corretoras então vem de encontro tudo isso (ERICA, 2016, grifo meu).

[...] é uma coisa assim, nada a ver que apareceu na minha mente, é essa mulher barbada quando eu olhei, ela **me remeteu a um personagem do Ballet Corsário do American Ballet**, então quando eu olhei ela eu me lembrei do cara do Ballet Corsário, assim meu deus, nada a ver assim... me tirou totalmente fora do contexto do espetáculo [risos] me remeteu a outra coisa, então assim oh... porque a cara igual ao personagem do ballet corsário... então assim [risos] eu olhava para mulher barbada [risos] e não conseguia me concentrar (ELOISA, 2016, grifo meu).

Além das relações com filmes, trilhas sonoras, jogos, espetáculos, personagens, o espectador também estabelece conexões com situações de sua vida e problematiza alguns acontecimentos:

Em alguns momentos eu pensava com relação a... como eu me preocupo com a minha roupa para eu sair, por exemplo, como hoje eu pensei antes de vir, pensando em combinar o sapato com o vestido e como isso era fútil da minha parte, mas que ao mesmo tempo é uma coisa que eu gosto de fazer e que eu não acho extremada, mas me fez refletir o que eles disseram ali (ELISANGELA, 2016).

O espetáculo foi um tiro na minha cara... me pegou de jeito assim... eu estou sempre preocupada com esse tipo de coisa fútil e estúpida e ele só faz eu ver como é estúpido e fútil o que eu me preocupo... aham... não sei... eu fiquei... fiquei sentida assim... desse... desse jeito... gostei muito. E era isso (ELIZABETH, 2016).

[...] me faz eu pensar algumas questões que passam muitas vezes despercebidas, essa loucura da beleza, de autoexigências não só da mulher, mas da dança que também fazem um perfil distinto, fazem-nos ter um perfil diferenciado e muito exigente (EUNICE, 2016).

O espectador em processo de recepção pode estabelecer uma correspondência com aquilo a que assiste, bem como pode mergulhar em conteúdos existenciais, ligando-os a certas aspirações e expectativas e criando uma relação íntima e significativa. Existe, no espectador, a capacidade de fazer relações, de evocar lembranças. Eles pontuam, mas não discorrem sobre a associação estabelecida. Os referenciais aparecem sem uma análise intersemiótica. O espectador apenas relata como determinadas imagens, músicas, movimentos lembram outras situações de suas referências.

A contextualização é entendida como a operação que explora a articulação do conhecimento do espectador sobre os artistas, o grupo/companhia, o tipo de dança, o estilo do coreógrafo, o tema explorado. Nesse caso, ele busca responder de onde vem o trabalho esteticamente e/ou historicamente. Para tanto, no processo receptivo, o espectador organiza suas ideias considerando os aspectos relativos à situação inerente à produção artística. Desse modo, a relação do espectador com a contextualização do espetáculo dialoga com suas condições receptivas, assim como com as outras operações. A contextualização dependerá do grau de conhecimento do espectador em relação ao histórico do grupo, ao tipo de dança e a sua inserção no sistema das artes da dança.

Marco de Marinis (2005), professor da Universidade de Bolonha, pesquisador de recepção no campo teatral, explica que determinados fatores constituem as condições de recepção. De Marinis (2005) destaca os parâmetros psicológicos, cognitivos e não cognitivos. Sobre os fatores que antecedem o ato da recepção e formam um sistema teatral de condições receptivas, segundo o autor, cada

espectador, no teatro, se diferencia pelos seguintes aspectos: 1) conhecimentos teatrais e extrateatrais; 2) conhecimentos particulares com relação ao texto dramático utilizado na encenação e a toda a informação prévia sobre o espetáculo em questão; 3) metas, interesses, motivações e expectativas no tocante ao teatro em geral e ao espetáculo a que irá assistir; 4) posição física do espectador em relação ao espetáculo e aos outros espectadores.

A partir desse ponto de vista, considero que as condições receptivas são determinantes e interatuam no ato receptivo, constituindo uma rede complexa, composta pelos fatores apresentados por de Marinis (2005).

Entendo que, no caso dos espectadores desta pesquisa, os conhecimentos sobre dança e, especificamente, sobre o espetáculo a que assistirão criam uma base de informações que mobilizam relações intelectuais, articulações com a memória e a afetividade, do mesmo modo que os tipos de informações que o espectador tem sobre o espetáculo, isto é, tipo de dança, tema apresentado, estilo do coreógrafo/intérpretes, bailarinos, duração do espetáculo.

O espectador chega ao espetáculo de dança levado por uma motivação, com certos interesses e expectativas, os quais podem ser superestimados ou não. Por exemplo, quando a motivação é assistir ao espetáculo porque um amigo ou parente está em cena, provavelmente seu olhar e afetividade se voltam a essa pessoa. Em uma situação em que se espera que aconteça algo, muitas vezes podemos ser surpreendidos e ficamos surpresos e admirados com o que vemos ou, ainda, podemos nos decepcionar, ficar indiferentes, bem como podemos sentir todas as variações de intensidades que existem entre a admiração e a indiferença. A expectativa é ampla no sentido de que ela pode estar relacionada ao tema proposto, à performance dos bailarinos, ao tipo de dança, aos trabalhos já assistidos que compõem seu repertório pessoal. Além disso, existem as relações de cunho emocional, como, por exemplo, gosto pessoal ligado à construção daquela pessoa, o qual opera na sua recepção estética, como veremos mais adiante na operação avaliativa.

A espectadora voluntária Elisangela (2016), ao sintetizar o espetáculo, apresenta informações sobre o nome do espetáculo, da escola, do local de atuação, sua experiência em dança com o grupo e descreve a concepção temática do trabalho:

Bom, hoje eu vim assistir o espetáculo *luminus* da *New School Dreams*, uma escola de dança aqui de Porto Alegre, aonde eu recentemente comecei a fazer aula. Bom o espetáculo ele trata, ele se passa em um mundo onde não tem sol, onde não tem luz e os bailarinos são seres humanoides que descobrem a luz, e a partir dessas pequenas descobertas eles vão fazendo movimentações de hip hop e... e assim que o espetáculo se desenvolve. O efeito que a luz tem nesses seres e as descobertas que eles têm (ELISANGELA, 2016).

Ela demonstra ter um conhecimento prévio sobre o espetáculo que assistirá. Mais adiante, Elisangela (2016) avalia como esse conhecimento prévio gerou uma expectativa: “O espetáculo pra mim deixou um pouco a desejar. Eu esperava movimentações mais coerentes com o tema”. O que ela entendia sobre o tema e o que ela esperava ficaram descompassados, gerando certa frustração.

Outra espectadora ressalta a influência e a conexão estabelecida com o espetáculo com outro tipo de dança:

Claramente havia uma influência de sapateado, não sei de onde vem aquela influência, porque aquilo acontecia, mas veio, apareceu, foi bem-vindo, foi interessante, dava uma força... bah! se! Danças urbanas! Vem do movimento negro, pé no chão, bate no chão, é isso aí! (ERICA, 2016).

Outros fatores relevantes são a posição que o espectador ocupa no teatro, o conforto do mobiliário, o comportamento das pessoas que estão ao seu lado, a visibilidade que se tem da encenação. Assistir a um espetáculo com a luz de celulares de outros espectadores, com conversas e cochichos paralelos, com uma visibilidade prejudicada pelo lugar ocupado influencia nossa percepção. Às vezes, ficamos sendo interrompidos por comentários de pessoas que nos acompanham, às vezes sentimos vontade de comentar o espetáculo, às vezes temos uma visão ampla do espaço cênico e podemos ver os detalhes dos movimentos e escolher em que focar; enfim, mais uma vez, são muitas as variáveis que atuam na construção da nossa recepção estética.

Elisangela (2016) comenta sobre o comportamento do público e como isso interferiu na sua recepção:

[...] eu não consegui ser transportada para esse mundo principalmente por causa da plateia. São na sua maioria adolescentes, ou então pessoas muito jovens e que não tem a consciência de que muitas vezes em um espetáculo é preciso fazer silêncio pra que o clima que ele propõe realmente se instaure. Então em muitos momentos, principalmente nos de sincronia, todas as pessoas gritavam, torciam, falavam os nomes dos bailarinos que

estavam dançando, isso acabava impedindo que eu realmente entrasse no clima.

A opinião sobre essa interação do público oscila entre os espectadores. Elisangela (2016) sentiu que os gritos e os aplausos durante as coreografias atrapalharam sua fruição. Já Eunice (2016) a considerou “Uma plateia diferente, que contamina, que interage o tempo inteiro, que contamina a nós, outros espectadores”. Elton (2016) explica que “o público interagiu bastante... dentro da tradição de dizer: linda! Gostosa! Gostoso!”. Ele considerou a interação do público positiva: “eu achei legal... gostei de tá no meio do público, o público fazendo isso”. Mais adiante, Elton (2016) retoma a questão do comportamento do público e faz uma relação com o contexto:

[...] tendo inclusive a participação do público...digamos assim... um público até meio bagaceiro...vou ser bem direto né...eu achei interessante. Pensei em toda questão das danças urbanas, no que eles tinham colocado ali... e fico até me pensando o quanto esse público tem ficado bastante sofisticado, porque esse espetáculo me pareceu muito melhor do que muitos espetáculos de dança de mais... de gente mais metida a besta né... eu não sei o quanto o pessoal das danças urbanas pode vir em aspectos positivos ou negativos a se tornar também mais besta né... mais metido... metido a erudito... mas eu achei positivo [...].

Ainda podemos acrescentar outros fatores que podem ser considerados na análise das precondições receptivas que interatuam na operação de contextualização. O pesquisador do campo teatral Roberto Gill Camargo (2003) escreve sobre a experiência partilhada entre artista e espectador. Ele apresenta alguns parâmetros dentre os quais escolhi alguns para pensar as precondições receptivas: o grau de interesse relacionado aos tipos de espectadores; as preferências pessoais articuladas ao gênero, ao tema, ao estilo; e o conhecimento prévio – noticiários, críticas, detalhes sobre os artistas, detalhes sobre o espetáculo.

Alguns desses fatores estão próximos daqueles apontados por Marco de Marinis (2005), como é o caso do grau de interesse e das preferências pessoais, os quais dialogam com as motivações e expectativas; já os conhecimentos prévios dialogam com o conhecimento geral e particular sobre teatro e sobre a peça.

Segundo Camargo (2003, p. 27), “o espectador tende a se aproximar psicologicamente de algo que desafia sua inteligência ou desperta seus sentimentos, fazendo com que ele não apenas veja e ouça, mas também pense, reflita e sinta”. Também de acordo com o autor, essas atividades de pensar, refletir e

sentir estão relacionadas ao grau de interesse, ou seja, quanto mais interesse por parte do espectador, mais ele se aproxima da cena e tem uma participação ativa e ininterrupta. Por outro lado, quando o espectador não consegue se interessar pelo espetáculo, a tendência é ele se distanciar, “[...] o espectador se exclui, começa a olhar no relógio, prestar atenção nos vizinhos, contar os minutos e pensar em outras coisas, menos no espetáculo que está à sua frente” (CAMARGO, 2003, p. 28).

Ao pensar no grau de interesse como fator que opera nas precondições receptivas, consideramos que cada espectador tem um tipo diferente de interesse relacionado ao ato de assistir a espetáculos. Camargo (2003) afirma que o interesse pode estar relacionado à busca de um enriquecimento pessoal ou à curiosidade de conferir espetáculos sendo anunciados pela mídia; para aqueles espectadores que vão pela primeira vez ao teatro, há o interesse por todo o acontecimento teatral, além da peça, isto é, “a plateia, o palco, o cenário, as luzes” (CAMARGO, 2003, p. 29).

O grau de interesse do espectador também está relacionado ao tipo de espetáculo. Camargo (2003, p. 29) relata que existem “espetáculos que são direcionados a um tipo específico de público”. Como exemplo, o autor cita a ópera, o teatro experimental, o teatro convencional. Para cada tipo de teatro, haverá um tipo de espectador interessado.

As preferências pessoais abordadas por Camargo (2003) se relacionam, da mesma forma, com as expectativas do espectador e estão ligadas ao tipo de repertório apresentado pela peça teatral. “A expectativa do público em relação ao espetáculo está ligada a diversos aspectos, dos quais poderíamos mencionar: gênero, tema e estilo” (CAMARGO, 2003, p. 42).

Quanto ao gênero, por exemplo, “os espectadores que preferem comédia esperam encontrar no teatro quiproquós, os trocadilhos, a falsa identidade, os disparates, o exagero, a sátira [...]” (CAMARGO, 2003, p. 42). Em cada gênero, existem características que são esperadas pelo público. Há ainda aqueles espectadores que gostam de assistir a todo tipo de espetáculo.

Ademais, a atenção e a curiosidade do espectador estão relacionadas ao modo como a peça é encenada e à identificação e motivação pelo assunto apresentado.

Além do grau de interesse e das preferências pessoais, outro aspecto das precondições que interfere na recepção é o conhecimento prévio do espectador. De

acordo com Camargo (2003, p. 48), “o conjunto de informações prévias que o espectador tem a respeito daquilo a que irá assistir influi bastante no seu processo de leitura”.

A presença de referenciais corporais anteriores é destacada pela espectadora Erica (2016), ao relatar que: “Bom, em resumo, uma penumbra, começam a dançar danças gregas, pra mim é danças gregas, porque claro, eu venho com essa referência”. Saliento que a própria espectadora avalia que sua identificação com as danças gregas ocorre devido a sua associação com conhecimentos anteriores. Isso demonstra a consciência que ela tem sobre esse tipo de atividade presente na recepção.

De forma semelhante, Elisa (2016) considera seu conhecimento prévio e o articula com sua experiência estética: “Foi, não sei, muito diferente do que eu estou acostumada a assistir. Sempre eu fui mais próxima do *ballet* clássico e agora estou no tradicionalismo. Então sair do maçanico e partir para pessoas nuas é bem diferente”.

Ao pensar sobre a operação interpretação, pondero que com frequência existe algum tipo de dificuldade em relação à dança, pois, segundo Banes (1994), os movimentos, diferentemente das palavras, têm poucas regras combinatórias que garantam uma comunicação de ideias clara e não ambígua. Para a autora, a dança não é como a linguagem verbal, uma vez que em geral cria significados somente vagamente. Quando ela se torna mais específica, tende a entrar na esfera da pantomima ou da linguagem de sinais, ou mesmo a introduzir linguagens verbais.

A espectadora Elisa (2016) acredita que os espectadores deveriam ter uma explicação prévia do espetáculo, seja com um panfleto, com a sinopse, com uma narração ou cartazes explicativos; para ela, não saber o que se passa dificulta muito a apreciação. Ao interpretar uma cena do espetáculo, Elisa (2016) relata o seguinte:

Bom, a primeira cena está todo mundo muito vestido, com o rosto coberto, é uma escuridão total, **parece que as pessoas estão se protegendo de alguma coisa, de certa forma se protegendo da luz, dá impressão que todo mundo sente muita dor** e aí acontece alguns momentos de colapso e muita escuridão e depois de algum tempo os bailarinos viram a luz para o público, o que me incomodou um pouco, eu tenho fofobia e senti bastante dor nos olhos (ELISA, 2016, grifo meu).

Ao relacionar o perfil de Elisa (2016) e seu depoimento sobre o espetáculo, observamos que o seu entendimento sobre o ato receptivo em dança opera em como ela busca encontrar sentido nas aparências daquilo que percebe.

Já no caso abaixo, Elton (2016) apresenta sua interpretação atrelada a uma explicação, como uma forma de justificar a escolha do sentido organizado para aquilo que assiste:

Uma parte inclusive que me espantou bastante, como as dançarinas se deslocavam, principalmente duas que deslocaram mais, uma amplitude maior, como se fossem lesmas, ou alguma coisa assim. Depois isso rolou pra lá e pra cá, pra lá e pra cá. Também tinha criaturas aquáticas meio primitivas. Depois começou a ter, depois de bastante tempo, um elemento como que de manada de animais vertebrados, meio que correndo. Mas em seguida isso se tornou numa outra imagem que seria de um sincício, por exemplo, tecido cardíaco, na qual as células meio que se confundem. Tecido meio indistinto, as células não são tão celulares. Como se fosse um sincício cardíaco meio que, mais ou menos ritmado e depois meio com arritmia (ELTON, 2016).

O tipo de deslocamento realizado pelas bailarinas levou Elton (2016) a elaborar imagens que produziam sentido para ele. Mesmo interpretando que os deslocamentos e movimentos criam imagens, o espectador aponta ideias fragmentadas, mas ligadas por um tema comum que estaria relacionado ao que é primal. A comunicação se estabelece por meio da formação de imagens soltas e não como uma narrativa linear.

Enfim, chegamos na operação avaliativa, a qual muitas vezes se utiliza dos adjetivos para atribuir valor para aquilo a que se assiste. O ponto de vista de aprovação pode ser sinalizado por adjetivos como prazeroso, excelente, bonito, interessante.

As características de uma dança podem ser avaliadas quanto a sua qualidade de execução corporal, preparação corporal dos bailarinos, tipos de estruturas coreográficas, como podemos observar nos depoimentos de cinco espectadoras:

[...] eu gostei muito do início, cada posicionamento deles do início... gostei muito daquela roda que eles fizeram na metade do espetáculo, que ficaram umas pessoas em cima, em cima das outras, uns carregavam os outros e os que estavam em cima faziam uma pequena sequência com as mãos, gostei muito (ELVIRA, 2016).

Achei as coreografias pobres, achei a trilha ruim, a luz mal explorada, mas eu acho que... aí gente! (EDUARDA, 2016).

Gostei dos bailarinos, achei eles bonitos esteticamente, bem ensaiados dentro da proposta, bem produzidos, mas algo do momento, talvez eu não leva nada para amanhã, é isso (EUNICE, 2016).

[...] eu gostei muito de ver o desempenho... eu fiquei emocionada com o desempenho dos bailarinos... mas me afetou um pouco a questão do cenário, me deixou um pouco afetada, e a questão das luzes também, me deixou um pouco com dor de cabeça, é isso (EMMA, 2016).

[...] eu gostei muito como os movimentos dos bailarinos, das bailarinas... aham... se casavam com a música, né... isso eu gostei bastante... isso me afetou positivamente, eu gostei muito... olha, eu até me impressionei... (ELOISA, 2016).

Eu fiquei muito incomodada, não era um espetáculo que eu assistiria e... aham... eu não recomendaria, eu não gostei. Me incomodou a plateia, era basicamente plateia de familiares, pessoas de idade. Pra mim é o tipo de espetáculo que fazia sucesso no meio do século passado, década de 50 ou 60, é uma ideia antiga de um espetáculo que tem uma linha narrativa muito fraca para costurar coreografias aleatórias. Os figurinos eram relativamente Oks, mas também me incomodou a falta de qualidades de alguns deles. A falta de preparação dos bailarinos me incomodou, a plateia rindo de piadas completamente sem graça me incomodou bastante também (ELISANGELA, 2016).

O que existe de comum nessas avaliações é uma relação direta com os materiais que produzem o fazer dança. Os espectadores se interessam pelas formações que ocorrem em relação ao espaço e o tempo, pelas formas como o corpo se move, pelo uso da iluminação e do acompanhamento sonoro. Na minha opinião, pessoas que se interessam, se sentem atraídas por esses tipos de relações que congregam corpo, movimento, iluminação e sonoridades conseguem, de certa forma, aproximar-se mais da arte da dança.

Segundo Banes (1994), a avaliação também pode aparecer a partir de metáforas que fornecem alguma descrição – pelo menos dos sentimentos de qualidades, energia e textura da dança: ela é leve, alegre e delicada.

Muitas vezes, alguns espectadores avaliam como positivo aqueles espetáculos que não os tiram da zona de conforto:

Achei o máximo, gostei muito, achei um espetáculo colorido, palatável, brasileiro, e que envolveu as pessoas (EDSON, 2016).

Muito positivamente... eu gostei muito, eu achei muito bonito... achei muito inspirador... achei... aham... gosto muito desse tipo de espetáculo, com muita luz, muita cor, figurino bonito, gente feliz e sorridente, a música muito legal, muito boa, e... aham... eu fiquei bem feliz de ter visto esse espetáculo, gostei muito, achei muito interessante (ELEN, 2016).

Existe nesses depoimentos uma valorização do divertido, do leve, do bonito, do simétrico, do colorido – aquilo que gera distração e encanto pessoal. Essa avaliação é revelada em uma conotação reducionista, pois o valor atribuído à impressão sobre a dança se limita a um vocabulário abrangente que indica algo construído pelo universo subjetivo, isto é, que diz respeito àquilo que lhe dá prazer.

Na operação avaliativa, podemos identificar ainda características e sensações sensíveis causadas no espectador, em seu estado corporal, em relação ao espetáculo. Eunice (2016) resume um dos espetáculos a que assistiu da seguinte forma: “Pra mim o espetáculo é muito violento. Só isso que me vem”.

Então pergunto: quanto a palavra violência carrega de sensações? E se se pensar a violência no corpo, como isso é possível de se descrever? Entendo que a espectadora usou poucas palavras para avaliar o espetáculo, uma vez que ela já é muito carregada de sentidos. Esses sentidos incorporados na palavra violência podem nos remeter a ações físicas, sentidas no/pelo corpo.

Outra espectadora demonstra entusiasmo na sua fala sobre o espetáculo a que assistiu e usa adjetivos como tensa e surpresa para definir seu estado ao final do espetáculo: “Nossa! Eu não sei. Eu fiquei muito tensa, surpresa. Muito surpresa. E acho que era isso. A palavra surpresa mesmo” (ELISABETH, 2016). Eunice (2016), por sua vez, relata: “O espetáculo que eu assisti é eletrizante, intenso, escuro”.

Noto em outros depoimentos dos espectadores a presença da avaliação em seus comentários sobre como cada um se sentiu em relação ao espetáculo:

Olha, no início eu fiquei assustada. Achei que ia ser aquela dancinha assim básica o resto do espetáculo inteiro, e eu fiquei bem preocupada. Mas aí bem na hora que eu pensei isso, eles fizeram uma coisa completamente inesperada assim, e aí eu fiquei mais tranquila. Mas teve algumas cenas, como as cenas mais escuras assim, as cenas mais com pouca luz, com o som mais grave, que eu me senti um pouco incomodada. Senti um certo incômodo, não sei do que também (ELEN, 2016).

Aqui, os adjetivos utilizados – assustada, preocupada, incomodada – demonstram um jeito de sentir, um estado corporal causado pelo espetáculo. Elen (2016) apresenta sua avaliação negativa pelo modo como o espetáculo atinge sua dimensão emocional.

A avaliação pode diferenciar a qualidade do espetáculo da sensação e do gosto pessoal:

Eu gostei muito da movimentação das bailarinas, que era bem orgânica, bem fluida, mas eu me senti um pouco desconfortável, não foi uma experiência prazerosa. Em certos momentos eu fiquei muito incomodada pelo fato dos bailarinos não se levantarem, mas eu achei bonita a proposta plástica, os movimentos dos bailarinos, mas eu não me senti bem. Não sei, eu me senti desconfortável. Ora eu não sei se foi a trilha sonora que estava muito alta, vertigem, foi assim o que eu senti. Os movimentos dos bailarinos em si me agradaram bastante, a figura, como eu via, mas eu não me sentia muito bem, me criou desconforto o espetáculo (ELOISA, 2016).

Nesse exemplo, podemos verificar o discernimento entre aquilo que é avaliado como bem feito, mas não agrada e causa desconforto. O conhecimento técnico da espectadora faz com que ela considere que o espetáculo tenha boa qualidade em relação ao modo de fazer do movimento; entretanto, enquanto sensação sensorial, o espetáculo produz um mal-estar.

Já Elen (2016) descreve a sua sensação vinculada ao seu desgosto e sua vontade de não estar naquele lugar assistindo àquele espetáculo. O corpo busca uma forma de escapar daquele tempo e lugar: “Para ser bem sincera eu achei bem parado, assim, eu achei chato, eu achei bem chato. E só. Tô com sono. Tô morrendo de sono. Tô louca pra ir pra casa. Foi assim que me senti na verdade”.

O gosto/desgosto tem relação com nossas referências. É recorrente, nas falas dos espectadores voluntários, uma necessidade de definir sua avaliação no tocante ao gosto sobre o espetáculo e também interpretá-lo, isto é, entendê-lo. Mesmo sendo espectadores estudantes de uma graduação em Dança, muitas vezes essa necessidade de conceituar vem à tona, e eles buscam trazer a experiência vivida no encontro com a dança assistida para um lugar seguro dos sentidos proporcionado pela razão.

Eloisa (2016) relata: “Não me desagradou, mas eu não sei se é porque eu tenho um pensamento um pouco. Não consigo me abstrair muito, mas eu não consegui fazer conexão com o tema das religiões afro-brasileiras” (ELOISA, 2016). A espectadora imagina que haveria algo mais que ela não alcançou. Ela busca relação com aquilo que é dito no programa e não encontra relação, causando um descompasso entre aquilo que é sentido na dimensão sensorial e aquilo que o sentido e a interpretação não alcançam. Talvez essa seja uma justificativa para a incongruência entre o tema proposto e o trabalho corporal apresentado no trabalho de abstração.

Temos, em nossa cultura, que a relação com o entendimento sobre alguma coisa nos conduz para um patamar de conhecimento elevado, sendo que, quando não conseguimos reconhecer algo pela razão, nos sentimos “incompetentes”. No entanto, sabemos que a arte pode nos desalojar desse lugar que a dimensão racional ocupa, o qual nos proporciona certo controle sobre a situação em que a experiência sensível nos coloca. Não quero dizer que a arte não pode produzir interpretações conceituais regidas pela razão. Entretanto, estou destacando que, às vezes, a experiência sensível nos autoriza a simplesmente sentir, sem precisar dar conta de uma explicação coerente sobre ela. Essa é uma experiência que ocorre fora das convenções atribuídas à linguagem falada e escrita.

4.3 ENTRE O CRIATIVO, O SENSÍVEL E O CONCEITUAL: MOVIMENTOS POSSÍVEIS

Para a abordagem final, optei por duas conclusões. A primeira é uma síntese sobre as dimensões criativa, sensível e conceitual, e a segunda apresenta algumas pistas sobre as especificidades da apreciação em dança.

A **primeira conclusão** desta pesquisa ocorre por meio do exercício da síntese da análise dos depoimentos dos espectadores voluntários do estudo. Para tanto, elaborei o Quadro 3, a seguir, com os principais pontos encontrados na análise dos discursos dos espectadores.

Esse quadro-resumo reúne informações relativas às categorias de análise, às questões norteadoras que guiaram meu pensamento, à caracterização dos tipos de leitura presentes em cada dimensão, às principais atividades exercidas pelo espectador e às possíveis habilidades/competências que podemos pensar para o processo educativo.

Escolhi abordar três categorias que pudessem evidenciar o dinamismo presente no processo de recepção em dança. Em cada categoria, são destacadas algumas características; contudo, sabemos que elas não ocorrem de modo isolado e que existe um movimento entre elas.

Para pensar sobre o dinamismo entre as dimensões, imagino uma superfície em que há a contaminação pela presença das três dimensões. Nesse território, estariam interagindo a dimensão sensível e a conceitual, ambas permeadas pelo fluxo presente no fazer criativo.

Quadro 3 – Quadro-resumo da análise dos discursos dos espectadores

DIMENSÃO	QUESTÃO NORTEADORA PARA PENSAR A APRECIÇÃO EM DANÇA	TIPOS DE LEITURA (predomínio)	ATIVIDADES (indicam ações, habilidades)	HABILIDADES/COMPETÊNCIAS (o espectador em processo de apreciação de dança é capaz de)
Criativa	Como o espectador cria?	Racional	<p>1) Ele acompanha a criação artística e tenta se colocar no lugar do criador; busca imaginar e identificar quais foram as escolhas para aquela composição.</p> <p>2) Ele refaz e imagina outras possibilidades de criação a partir da proposta apresentada.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - acompanhar o processo criativo; - imaginar e recriar coreografias; - sentir compaixão por quem está em cena; - criar novas situações a partir daquilo que vê.
Sensível	Como o espectador sente?	Emotiva Sensorial	<p>O espectador conecta-se com a presença de algo que está ausente no discurso.</p> <p>1) Ele percebe pela via da sensação da empatia cinestésica;</p> <p>2) Ele usa metáforas para poder dizer algo de que as palavras não dão conta;</p> <p>3) Ele experencia a alteração da sensação do estado corporal e do senso de realidade.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - sentir a sensação de empatia cinestésica; - elaborar metáforas para dizer aquilo que as palavras não alcançam; - alterar seu estado de vigília.
Conceitual	Como o espectador produz sentido?	Racional	<p>Submerso nos pensamentos gerados pela dança a que assiste, o espectador inventa, fabrica seus conceitos.</p> <p>1) Ele produz sentido ao descrever o que assistiu.</p> <p>2) Ele ativa a memória e associa fatos vivenciados.</p> <p>3) Ele articula conhecimentos sobre o espetáculo a partir do tema, do tipo de dança e dos artistas envolvidos, do local e da política instituída.</p> <p>4) Ele atribui significado para aquilo que assiste.</p> <p>5) Ele justifica seu ponto de vista e emite sua opinião.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - descrever o que assistiu; - associar cenas que assistiu a outros episódios culturais (leitura de um livro, cena de um filme, trilha sonora, jogos); - contextualizar informações por meio dos conhecimentos sobre o espetáculo e artistas envolvidos; - interpretar informações recebidas; - avaliar e emitir sua opinião.

Fonte: Elaborado pela autora.

A ideia é tentar mostrar que existe um movimento concomitante das dimensões criativa, sensível e conceitual, sem uma noção de hierarquia de camadas. Nesse movimento, visualizo a autonomia de cada uma delas, sem perder

a relação de uma com a outra e sem importar o modo de funcionamento entre elas, isto é, com a predominância de uma em relação à outra ou em graus de predominância igual, de contaminação sequencial ou concomitante. Existem muitas configurações possíveis dentro desse movimento no processo receptivo do espectador, o qual pode ser desencadeado, por exemplo, pela maneira como cada sujeito-espectador agencia sua apreensão, pelo tipo de dança, pela poética do espetáculo. E é nessa forma de agenciar que se revela parte de sua singularidade subjetiva.

Como demonstramos acima, Bourdieu (2015, p. 162), ao discutir a noção de “*habitus* e o espaço dos estilos de vida”, explica como um conjunto de esquemas de classificação do mundo e um esquema de ações apreendidas ao longo de certa trajetória social constituem nosso modo de ser. Nessa perspectiva, entendo que o modo como cada espectador agencia as dimensões criativa, sensível e conceitual é composto pelas dinâmicas que atuam como estruturantes e resultam em formas estruturadas de perceber a dança quando verbalizam sua recepção de um espetáculo.

Na terceira coluna do Quadro 3, são mencionados os tipos de leitura predominantes em cada dimensão. Para os estudos da recepção no campo teatral, conforme preconiza Roberto Gill Camargo (2003), existem três tipos de leitura realizadas pelo espectador. Os processos básicos de leitura são: a) dos sentidos, b) da emoção, e c) da razão. Esses processos ocorrem simultaneamente e com diferentes ênfases na recepção. “Quando o texto dramático é encenado, ele se realiza concretamente no palco, através das formas, cores, movimentos, ritmos e sons que atraem o olhar e a escuta do espectador” (CAMARGO, 2003, p. 31) – é a isso que podemos chamar de teatralidade.

De acordo com Camargo (2003), a leitura dos sentidos, ou leitura sensorial, valoriza os cinco sentidos. A capacidade sensorial pode ser ativada e atrair a atenção do espectador pela “[...] impressão que um efeito de luz ou de som é capaz de produzir, as cores, os tecidos, o poder atmosférico da cena, a exploração dos recursos físicos do corpo e da voz, o uso de elementos primitivos e ritualísticos [...]” (CAMARGO, 2003, p. 39).

Ainda de acordo com o autor, a leitura emotiva faz com que o espectador se deixe envolver com base no que sente a respeito da cena. A cena produz impressões psicológicas e altera o estado emocional do público. Da mesma forma,

existe a leitura racional, a qual, segundo Camargo (2003), parte do princípio de que tudo que existe em cena tem uma explicação lógica.

Minha proposta é que possamos pensar nesses tipos de leitura apresentados por Camargo (2003) nas dimensões analisadas por esta pesquisa. O espectador, na dança, a partir das diferentes leituras, faz relações e projeções com seu próprio mundo. Pensemos em predominância de tipos de leitura, tendo em vista que eles podem acontecer simultaneamente, com ênfases diferentes.

Na dimensão criativa, existe o predomínio da leitura racional. O espectador pensa sobre quais são os procedimentos escolhidos para aquela criação coreográfica e como eles estão trabalhando na cena. Ele também pensa como poderia fazer outras escolhas criativas, mobilizando, desse modo, seus conhecimentos em dança e imaginando outro desfecho para a composição.

Na dimensão sensível, existe o predomínio das leituras sensoriais e emocionais. O espectador é captado pelas aparências produzidas pelo corpo do bailarino em movimento, muitas vezes sentidas em seu próprio corpo. Ainda se vê interessado pelos efeitos da luz, pelos efeitos da sonoridade, pela composição das cores e das formas presentes no figurino, no cenário, nos elementos cênicos – todo o conjunto de elementos que compõe a teatralidade da exibição. O espectador sente uma percepção ampliada dos sentidos e deixa-se envolver em outro estado sensorial e emocional. Pode haver uma mudança em seu humor. Com seu estado emocional afetado, ele pode chorar, rir, admirar e até mesmo envergonhar-se. Conectado com as leituras sensorial e emocional, o espectador altera seu estado de vigília e se percebe com frequência em um estado próximo ao dos sonhos, mergulhado no inconsciente.

Na dimensão conceitual, a leitura predominante é a racional. Ou seja, o espectador faz sua leitura buscando relacionar seus conhecimentos sobre aquilo que assiste. Durante a apreciação da exibição, imagina que sentido poderia ter aquelas composições apresentadas. Busca, nas formas dos movimentos, aparências de possíveis sentidos ligados à razão, à lógica.

A quarta e quinta colunas, por sua vez, apontam as atividades dos espectadores presentes em cada dimensão, as quais foram discutidas anteriormente e, ainda, sugerem possíveis habilidades relacionadas aos espectadores.

Ao identificar as atividades dos espectadores analisadas a partir das dimensões criativa, sensível e conceitual, percebi que elas poderiam ser trabalhadas

em um processo formativo²². Então, pautada nas atividades e pensando nas capacidades que podemos exercitar, apresento, na quinta coluna, as habilidades que podem ser trabalhadas em um processo educativo.

A recepção em dança é um tema que deve ser trabalhado na educação sensível. Os cursos de Licenciatura em Dança atuam na formação do professor da disciplina de Artes, com habilitação em Dança para a educação básica. Esse futuro professor deve estar preparado para trabalhar com seus alunos os aspectos relacionados à produção, à apreciação e à contextualização em dança. Pelo trabalho de apreciação orientado pelas habilidades propostas neste estudo, podemos oportunizar a experiência sensível acerca do fenômeno artístico da dança, bem como a produção de conhecimento no campo da recepção.

Acredito que, ao conhecer as capacidades inerentes ao processo receptivo em dança, os sujeitos-estudantes-espectadores possam debater sobre os procedimentos coreográficos e cênicos e, assim, conhecer mais sobre as motivações criadoras do espetáculo. Esse conhecimento pode gerar um movimento semelhante àquele de criação imaginativa proposta pela arte. Ao conhecer mais sobre os aspectos da criação coreográfica e do projeto artístico, os participantes novamente atualizam suas percepções acerca do processo receptivo. Além disso, acredito que os sujeitos-estudantes-espectadores possam falar e escutar sobre as impressões do espetáculo de dança, alargando o campo de conhecimento sensível, criativo e conceitual. Ao falar e escutar sobre as impressões de dança, podemos reconhecer interpretações semelhantes às nossas, assim como podemos ser surpreendidos por pontos de vista e leituras diferentes. Nesses exercícios, inicia-se o alargamento do campo perceptivo, à medida que se atualizam as informações e recriam novas percepções. A mobilização de saberes entra em jogo com as imagens produzidas pelo movimento contínuo de realocação de informações, permitindo dilatar um pouco mais esse campo criativo presente na dança.

Na tentativa de apontar algumas especificidades da recepção em dança, escrevo minha **segunda conclusão**, motivada pela leitura do texto de Paul Valery, oriundo de uma palestra em que pergunta “o que é dança?” a partir da pergunta

²² Com os cursos de Licenciatura em Dança em plena atividade na maioria dos Estados brasileiros, pensar sobre a formação do professor de dança na escola básica é fundamental para a produção de conhecimento em Dança. Como professores, podemos pensar em atividades a partir das habilidades encontradas. Entretanto, entendo que este é um assunto que pode ser trabalhado em futuros trabalhos.

filosófica que Santo Agostinho fez sobre “o que é tempo?”. Coloquei-me a pensar sobre a relação dos resultados encontrados nesta pesquisa e o texto de Paul Valery (2011). Ao falar sobre as ressonâncias comunicadas pela dança para o espectador, o autor afirma: “[...] nossa parte enquanto espectadores é o prazer de nos sentirmos a nós mesmos tomados pelos ritmos, de nos sentirmos virtualmente dançarinos, nós mesmos!” (VALERY, 2011, p. 12). Percebo, nesse pensamento, que, no encontro com o movimento do outro, também nos movimentamos. E, pensando nesse jogo presente na dança, composto de movimentos e encontros, questionei-me basicamente sobre “o que é assistir a dança?”.

Uma resposta possível toma como ponto de partida que, no processo de recepção em dança, nos deparamos com espaços obscuros, os quais nos apontam para outro jeito de estar no mundo, um jeito que propõe um diálogo com o ilógico. A dança faz um deslocamento da vida cotidiana, pois “[...] é uma arte derivada da própria vida, uma vez que não é apenas ação do corpo humano enquanto um conjunto, mas ação transposta em um mundo, em uma espécie de *espaço-tempo*, que já não é bem o mesmo que o da vida prática” (VALERY, 2011, p. 3). Nesse lugar que não é lógico e coerente, colocamo-nos a criar, interpretar, sentir, articulando intenções que buscam justamente, apoiados nas forças, o sentido de apropriar-se àquela dança apreciada.

Em dança, a figura ou a forma que os movimentos do corpo assumem muitas vezes nos tiram as referências codificadas que temos habitualmente. Os espectadores com frequência se sentem incomodados por não entender o que aquela dança quis dizer ou apenas não entender o que deve ser acessado. O espectador pode sentir-se desamparado, como afirma Michel Bernard:

O que é perceber um espetáculo coreográfico? Ou mais exatamente: quais são as modalidades específicas da percepção de corpos dançantes em um local cênico e em um momento determinado, isto é, de corpos nos quais a mobilidade permanente, as aparições fugazes, múltiplas, imprevisíveis, e as figuras complexas, sabiamente codificadas, não permitem ao espectador profano, contrariamente a todas as formas de espetáculo, circunscrever, fixar, retificar, identificar, compreender e interpretar imediatamente o conteúdo percebido. Qualquer que seja o prazer espontaneamente experimentado no instante, o espectador se sente um pouco desamparado e não sabe qual atitude perceptiva adotar, quer dizer, como dispor, guiar seu olhar e sua escuta relativamente à estranheza das aparências furtivas que se impõe a ele (BERNARD, 2001, p. 205).

Na recepção aplicada, no âmbito desta pesquisa em dança, a atitude do espectador é motivada pelo modo como o movimento atua no corpo dançante e no corpo do espectador. A aparência produzida pelo movimento do corpo dançante deixa rastros pelas formas esculpidas no espaço, pelos ritmos, pela percussão produzida no corpo de quem assiste, assim como produz sensibilidades e provoca encontros com a nossa história, memória, emoções. A arte da dança proporciona um tempo para refletir e voltar-se para si mesmo.

Mesmo sem nos afastarmos totalmente do nosso senso de realidade, em alguns raros momentos, entramos em uma troca de intensidades que nos permite perder a razão, o bom senso e o pensamento lógico presente no nosso cotidiano. Essa razão é justificada pelo tipo de material predominante utilizado na criação da dança, o corpo em movimento. O processo receptivo em dança pode, sem nos tirar da cadeira, fazer com que nos movimentemos junto com os bailarinos. Às vezes, podemos sentir o movimento incessante, ora em direção ao fluxo de energia produzida pela dança, ora em direção à alteração do nosso estado corporal.

Bernard (2001, p. 210) explica que o espectador de dança,

[...] não dispõe da grade de inteligibilidade fornecida pela hegemonia do trabalho já significativo do texto e da situação dramática e deve, por consequência, elaborar seu próprio modelo de leitura, escolhendo suas próprias normas de conexão perceptiva.

O simbólico na dança tem vida própria, e, por isso, o espectador tem autonomia para criar junto com a dança. A experiência estética acontece nessa troca, em que uma criação convida para outra criação. A dança ocorre no corpo dançante e transcende na direção do corpo do espectador; sendo assim, o simbólico pode ser acionado pela forma que o corpo do bailarino assume, pelo espaço que percorre, pela maneira como a respiração é usada, pelo movimento do corpo em dado tempo e velocidade, pelo fluxo de energia que se organiza. Também há indicações mais codificadas presentes nos gestuais já instituídos, nas representações das cores, nos figurinos, nas sonoridades.

A troca existente na recepção em dança é composta por um conjunto formado pela presença de algo que não é explícito, mas que produz pensamentos, sensações, criações. O movimento desse jogo ocorre por aproximações, e não por decifração.

Nesse conjunto, há aspectos mais próximos do plano dos conteúdos, que é aquilo que posso encontrar em uma correspondência instituída no campo da comunicação, e outros mais próximos do plano da expressão, que é aquilo que me afeta pelas forças sensoriais e emocionais.

Como atuação das forças, refiro-me àquilo que tem a capacidade de “me tocar”, “me chamar a atenção”; porém, não está codificado no sentido do dizer, do cognoscível. É aquilo que me tira de uma paisagem familiar, de uma zona segura, e me coloca em um estado diferente daquele em que estou no comando. Nessa zona, as forças interagem com a nossa história de afetividade, com os modos como percebemos o mundo, com a maneira como agenciamos nossos sentimentos e nossas emoções e, assim, deixamo-nos levar para esse outro lugar. Em resumo, foge da lógica da representação.

Ao deslocar nosso comportamento da lógica da produção de sentido como “algo que está no lugar de outro” para uma atitude que observa “o que pode produzir”, acionamos outro modo de perceber, isto é, o modo que não busca descobrir uma resposta para o que aquilo quer dizer, mas sim o que essa dança produz em mim.

No processo de recepção, o espectador é convidado a mobilizar sua imaginação, memória, inteligência. Entretanto, como cada espectador reage a esse convite resulta em diferentes modos de perceber, com diferentes intensidades, nas três dimensões – criativa, sensível e conceitual. As dimensões não estão separadas, mas interatuam entre si com diferentes ênfases. As ênfases podem estar dialogando com o tipo de proposta cênica apresentada e com o modo como o espectador negocia seu comportamento frente ao que assiste. Quando pensamos na proposta cênica, o trabalho mais conceitual terá uma atuação nas ênfases das dimensões diferente de um trabalho abstrato. Contudo, isso também dependerá de como cada pessoa agencia essas dimensões e se identifica com as propostas apresentadas, compondo, dessa forma, uma forma de funcionar.

Então, se o espectador optar pelo comportamento que visa decifrar o que a obra quer dizer, quando não há uma correspondência representativa, poderá se sentir perdido nesse terreno infértil. Já no caso de o espectador se colocar em estado de observar o que a dança está produzindo, ele pode ativar uma atitude em que se permite ocupar o estado do pensamento divergente, ramificado,

multifacetado, aquele pensamento em que se permite imaginar diferentes respostas e se deslocar do senso que busca a resposta correta e única.

Considero, a partir das dimensões investigadas e pelas atividades identificadas, que o espectador, diante de uma apresentação de dança, ocupa um tempo e um espaço onde produz conexões com o campo sensorial, afetivo, emocional e conceitual, e não apenas retrata uma determinada realidade. As atividades do espectador acontecem através da associação, de algo que se refaz, se atualiza e que compõe um encontro pelo nexo produzido pelos elementos imaginativos ou fantásticos com os fatos, com as ideias.

Muitas vezes, em certos momentos da apreciação, a dança nos coloca em um lugar que nos tira as referências da ordem do senso lógico. O espectador, frente a um espetáculo predominantemente composto pelo movimento corporal, se vê levado a seguir algo do espetáculo que resiste, que fica, que permanece. Lembro, aqui, como já vimos com Smith-Autard (2000), que uma dança pode ser sobre uma ideia, sobre um episódio, sobre o movimento.

Para destacar o movimento como a matéria-prima da dança, trago um trecho escrito por Hubert Godard (2002, p. 28) em que ressalta a ausência de signos afirmativos no solo dançado por Trisha Brown, de costas para o público, denominado *"If you couldn't see me"*, de 1994: "[...] braços e pernas não se fixam em forma e parecem apenas prolongamento de tensões que trabalham com o espaço original, no nível da emergência do pré-movimento, precisamente lá onde se joga o equilíbrio postural". Segundo Godard (2002, p. 28), "O público não tem outra saída a não ser ver a 'tela de fundo', o lugar de origem do movimento [...]".

Precisamos considerar que existem danças constituídas pela combinação de movimentos e que tratam do movimento. Sobretudo nesses casos, não existe uma preocupação do artista em produzir o sentido de algo decifrado pelos códigos da linguagem falada e escrita. Uma das alternativas para o espectador é mergulhar no mundo do movimento. O espectador pode dançar junto.

Entendendo a arte como criação imaginária, sendo a dança uma arte, podemos concluir que, no processo de recepção em dança, as atividades do espectador estarão situadas no *entre*. No meu ponto de vista, ficar no *entre* é estar naquele tempo e espaço e agir com a intenção presente em verbos como aproveitar, compor, deixar, observar. Essas são algumas das ações presentes no espaço do *entre*. Talvez o espectador entre nesse estado de dúvida e ocupe o espaço do *entre*:

entre aquilo que é ou que poderia ser. Sim, talvez seja esse o jogo (no sentido de troca) mais potente na recepção em dança. Ficar no *entre*. Com isso, não quero excluir a importância da lógica da produção de sentidos, amplamente já explorada em muitos estudos, mas defender a dilatação do tempo da experiência presente no espaço do *entre*, ou seja, dilatar aquele momento de encontro em que age a potência sensível. Podemos exercitar nosso sistema sensorial para nos permitirmos ter a percepção ampliada sobre o material de composição de uma dança. Nem todos os trabalhos de dança irão nos capturar para essa percepção ampliada. O importante é saber que podemos nos permitir ficar ali, naquele espaço presente, observando como o material de dança trabalha em nós.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para fazer esta pesquisa, fui motivada a olhar para essa experiência pelo viés da recepção aplicada. Como analisar os fazeres presentes na experiência estética da dança? Os espectadores voluntários foram minhas fontes de estudo. O embasamento teórico orientou meu ponto de vista, o qual construiu o conhecimento sobre o tema de estudo. A recepção aplicada trouxe a noção de que a potência dos saberes estava no conhecimento coletado, no saber empírico, no saber construído pela experiência e expresso na fala dos espectadores voluntários participantes. Dessa forma, a força da minha perspectiva como pesquisadora esteve na análise dos saberes existentes no processo receptivo de dança. Ainda assim, há um recorte e, por isso, uma análise parcial desses saberes.

Chego ao final com muitos avanços e aprendizados. Entretanto, percebo a potência gerada pela mobilização desses saberes relacionados à apreciação em dança, os quais instigam muitos aprofundamentos. Mais do que concluir uma ideia, esta pesquisa me abriu um campo de estudos. Observo, neste momento, as diversas possibilidades de aprofundamento por diferentes metodologias, bem como por estudos interdisciplinares ou não.

Poderíamos, por exemplo, ter partido da identificação das atividades dos espectadores de dança pela abordagem sociológica de Pierre Bourdieu, aprofundando a discussão sobre a construção do gosto e suas implicações no tempo em que vivemos. Examinando o perfil de cada espectador, articularíamos ainda mais as informações coletadas com as noções de *habitus*, de campo. Poderíamos também considerar as variações existentes em relação à percepção dos espectadores. Como o universo digital e o modo como nos relacionamos com o conhecimento operam na nossa percepção? Como agenciamos nossas experiências? Quais são as ênfases?

Continuando a pensar no aspecto da percepção relacionada com a recepção em dança, poderíamos fazer um aprofundamento no campo da neurociência e enfatizar mais a relação com a sensação de empatia cinestésica. Pude apreciar estudos sobre a recepção em dança que tratam do funcionamento do nosso cérebro.

Por exemplo, no Reino Unido²³, estão realizando uma pesquisa sobre a audiência por meio da neurociência, para explorar como os espectadores de dança respondem e se identificam com a dança. O projeto tem um viés interdisciplinar, envolvendo colaboração entre quatro instituições (Universidade de Manchester, Universidade de Glasgow, Universidade York St. John e Imperial College London).

Poderíamos ter escolhido discutir a recepção em dança pela perspectiva dos estudos da semiótica. Analisaríamos os discursos produzidos pelos espectadores a partir dos estudos dos signos. Talvez, nesse caso, as categorias poderiam articular-se com as noções de ícone (ao que se assemelha?), símbolo (o que simboliza?), índice (o que indica?). Trataríamos de responder: o que se assemelha ao referente pela percepção? Quais atribuições simbólicas pelas convenções podem ser identificadas nos discursos dos espectadores? O que pode indicar a relação de contiguidade?

Poderíamos ter realizado articulações interdisciplinares com o campo da Psicologia. Ao analisar a dimensão sensível, tratei do “estado corporal alterado do espectador de dança” e não pude deixar de verificar certa familiaridade com a síndrome de Stendhal. Essa síndrome, estudada na Psicologia, está relacionada com a vertigem e confusão supostamente causadas quando se olha para grandes obras de arte. Entretanto, não considero a alteração do estado de vigília encontrado nos depoimentos dos espectadores voluntários como algo ligado a um distúrbio relacionado à ansiedade, mas percebo que essa alteração está relacionada com a percepção ampliada do espectador, o qual se permite mergulhar na sua sensibilidade e abstrair o senso racional e lógico. O estudo sobre a síndrome de Stendhal poderia estimular discussões sobre a perspectiva da Arte e da Psicologia, encontros e desencontros, limites entre o que são os distúrbios da percepção e da visão da realidade e o que é a potência da experiência estética.

Como se percebe, seriam muitas as possibilidades, dentre as quais nem mencionei as teorias da Arte, especialmente dos estudos da Estética e da Poética. Trago esses exemplos para demonstrar quantos espaços esta pesquisa gera. Contudo, também percebo que, com a opção adotada, oportuniza-se uma visão particular sobre a recepção em dança.

²³ Como o projeto interdisciplinar “Watching Dance: Kinesthetic Empathy”, financiado pelo Arts and Humanities Research Council. Disponível em: <<http://www.watchingdance.org>>. Acesso em: 14 set. 2018.

Não cheguei a um padrão específico das atitudes dos espectadores de dança, pois entendo que, para isso, eu provavelmente tivesse que fazer uma pesquisa com determinado gênero de dança, o que demandaria outros parâmetros e outras escolhas metodológicas. É importante lembrar que as apresentações de danças assistidas pelos espectadores voluntários eram desiguais, não contando com uma mesma coesão coreográfica, com um mesmo rigor em relação à concepção do trabalho. O repertório era muito eclético quanto ao tipo de dança, à qualidade entre o profissional e o amador, além de serem originárias de contextos regionais e internacional.

Por exemplo, se considerássemos o tipo de dança, teríamos que analisar como é moldado cada material específico e como ele opera na recepção. Cada tipo de dança lida com alguns tipos de movimentos característicos. O *ballet* tem a predominância de movimentos retilíneos, amplos, as pernas geralmente estão em rotação externa, os braços se movem em forma arredondada pela parte anterior do corpo, podendo variar de formas arredondas para alongadas. Já o *jazz dance* utiliza da técnica codificada do *ballet* e soma o trabalho com a ondulação do tronco, com movimentos do quadril, joelhos mais flexionados, pernas paralelas. É claro que, ao trazer esses exemplos, deixamos de descrever muitas variações e detalhes. Minha proposta com essas descrições é mostrar as diferenças de trabalhos corporais que estão presentes na dança. Isso explica algumas implicações relacionadas aos modos de mover característicos de cada dança e que formam os trabalhos apreciados pelo público. Com isso, quero salientar que existe um moldar desse material corporal que se transforma na arte da dança.

Na minha avaliação, percebo que até hoje existe, ao longo de uma temporada em uma cidade, uma capital como Porto Alegre, sobretudo nos teatros municipais, espetáculos muito desiguais na sua origem, na sua proveniência, e isso faz com que o espectador também não se sinta motivado para se aperfeiçoar como tal. Caso o espectador comum resolvesse acompanhar a cena da dança nos teatros municipais de Porto Alegre, ele se depararia com muitos espetáculos oriundos de escolas de dança, em que os participantes são iniciantes, ainda sem um processo de profissionalização.

Como os espectadores voluntários estão em formação em Dança, quando assistimos a espetáculos amadores, acabamos nos apegando a problemas técnicos e ao modo como a composição coreográfica estava estruturada de uma forma

comum. Dessa forma, com frequência, não conseguimos ter uma experiência estética “total”. Isso é percebido na diferença dos depoimentos dos espectadores em relação ao espetáculo internacional da companhia de Maguy Marin e os outros espetáculos definidos como amadores. Considero que este poderia igualmente ser um futuro desdobramento da pesquisa, isto é, pensar um tipo específico de dança, com estéticas próximas de qualidade profissional, para refletir sobre possíveis comportamentos/atitudes do espectador de dança.

O que fui capaz de fazer nesta pesquisa foi identificar as atividades dos espectadores de dança. Por meio dessa identificação, podemos delimitar um campo de estudo e atuação. Como professora de um curso de formação em Licenciatura em Dança, percebo a importância de desdobrar as atividades em habilidades que podemos trabalhar em um processo de formação sensível para os espectadores de dança dentro e fora da escola de educação básica.

Retomo o objeto principal desta tese para afirmar que as atividades propostas nas dimensões criativa, sensível e conceitual partiram da investigação da percepção do espectador constituída por um conjunto de valores comuns partilhados e outro de valores singulares, os quais foram discutidos na apresentação dos grupos, na exposição do perfil dos espectadores e na análise dos depoimentos. Essa percepção é marcada por um modo de sentir-se motivado pela sensação cinestésica, que compreende os movimentos da dança e que, de certa forma, indica sua especificidade.

Ao saber que o espectador é capaz de acompanhar o processo criativo; imaginar e recriar coreografias; sentir compaixão por quem está em cena; e criar novas situações a partir daquilo que vê, enfatizamos a aproximação entre o território de quem cria e de quem assiste. O espectador é tocado pelo fazer artístico. Ele se aproxima do universo de quem faz e imagina, cria. O conhecimento sobre os aspectos da produção artística em dança atua com diferentes ênfases, resultando em efeitos variados de aproximação. Sabemos que estamos constantemente pensando, imaginando e criando. O que difere essa habilidade humana cotidiana do fazer receptivo em dança é que agimos junto com o material de dança. O material a que me refiro são aqueles específicos do moldar dança, ou seja, o refinamento do movimento em determinado tipo de dança, com suas características específicas e seus acompanhamentos com figurinos, elementos cênicos, sonoridade, cenário – os quais podem estar presentes ou não.

Além disso, na minha perspectiva, o aspecto mais relevante é que estamos diante de um corpo humano, o humano que também se depara com aquilo que varia entre o que é frágil e o que é forte. Afirmo isso, pois muitas vezes somos “tocados” por aquele ser humano que está em cena. Não quero indicar o que de humano identificamos, uma vez que isso poderia ser entendido como um sentido único ou reducionista. Ao contrário, deixo essa proposta de pensar o que a presença do corpo humano produz em mim. A complexidade das respostas a essa pergunta indica os efeitos possíveis da recepção em dança.

Ao saber que o espectador é capaz de sentir a sensação de empatia cinestésica, de elaborar metáforas para dizer aquilo que as palavras não alcançam e de alterar seu estado de vigília, enfatizamos que a recepção em dança acontece no corpo de quem assiste. A dança é corporal porque pode me fazer sentir “arrepio”, “vertigem”, “aperto no estômago”, “vontade de dançar”, “ansiedade por não saber o que vai acontecer”. Posso também ser tocada pela emoção quando sinto admiração, vergonha alheia, cansaço, frustração. Posso ainda “torcer para que aconteça da melhor forma possível”. Posso sentir “vontade de estar lá, tentando e experimentando”. Posso me sentir “integrado ao espetáculo ao prever o próximo passo” ou me sentir “entediado por saber o que vai acontecer”. Posso “perder a noção da passagem do tempo”. Posso “não entender”. Posso “ficar meio sem saber o que pensar”. Posso ficar “mais introspectivo”. Posso ficar “mais eufórico”. Posso ser “retirado da realidade comum”²⁴.

O corpo se movimenta, vibra, pulsa. Sou convidada a sentir mais, ouvir mais atentamente, ver mais. Esse convite pode me levar a querer dilatar aquele tempo em que estou em processo de recepção para ampliar minha percepção. Posso me dar conta do que acontece comigo em uma situação em que me encontro em um estado de percepção ampliada.

Ao saber que o espectador é capaz de descrever o que assistiu, de associar cenas a que assistiu com outros episódios culturais (leitura de um livro, cena de um filme, trilha sonora, jogos), de contextualizar informações por meio dos conhecimentos sobre o espetáculo e artistas envolvidos, de interpretar informações recebidas e de avaliar e emitir sua opinião, defrontamo-nos com cinco modos de funcionar que contribuem para percebermos o processo de criação de sentidos. A

²⁴ Todas as palavras, expressões e trechos que aparecem entre aspas neste parágrafo foram coletadas dos depoimentos dos espectadores voluntários desta pesquisa.

capacidade intelectual é acionada no processo receptivo em dança. Observo que estamos mais treinados para lidar com ela do que com nossa capacidade sensível. Realizamos diariamente o exercício racional e, assim, estamos mais preparados e confortáveis para observar, interpretar, associar e avaliar.

Para inverter essa lógica da predominância da busca pelo sentido através dos subsídios expostos, por fim, sugiro que o espectador possa lançar outras perguntas ao espetáculo de dança. Em vez de perguntar “O que esse espetáculo de dança quer dizer?”, pode se questionar: “Como essa dança atinge meu corpo? Como estou me relacionando (intelectual, afetiva, sensorialmente) com esse espetáculo de dança? O que mobiliza em mim? Como o espetáculo trabalha em mim?”.

As possíveis respostas levam o espectador ao encontro consigo mesmo e ainda promovem um modo de saborear a experiência estética com a dança. Não quero, com isso, reduzir a experiência estética com a dança ao simples deleite. Meu interesse é valorizar a experiência corporal, sensorial, emocional, pois sabemos que a capacidade intelectual também é acionada e estamos mais treinados para lidar com ela. Já a sensibilidade humana foi cada vez mais sendo desvalorizada. Em certos contextos socioculturais, chegamos até ao ponto de associar a sensibilidade com fraqueza. Por isso, entendo que a percepção do espectador de dança pode vir a dar uma maior valorização aos aspectos sensíveis, atingido pelo movimento do corpo que dança.

Finalmente, ao ter elegido trabalhar com o que haveria de mais subjetivo oriundo de um grupo de espectadores específico, dei visibilidade à recepção aplicada em dança. Creio que, ao identificar as formas de produzir sensibilidades e sentidos, ao evidenciar as possíveis potências criativa, sensível e conceitual existentes na experiência de cada um deles, reconhecemos um modo característico da dança, manifestado pelo funcionamento das intensidades propostas, as quais estão presentes e atuam na percepção do sujeito-espectador.

REFERÊNCIAS

BANES, Sally. Writing Dance Criticism. In: BANES, Sally. **Writing dances in the age of postmodernism**. New England: Wesleyan University Press, 1994. p.24-43.

BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Paris : Centre National de La Danse, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2015.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte**: os museus na Europa e seu público. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRASIL. Decreto n.º 6.096, de 24 de abril de 2007. Institui o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais - REUNI. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 25 abr. 2007.

BRASIL. Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 23 dez. 1996.

BRASIL. Lei n.º 12.711, de 29 de agosto de 2012. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 30 ago. 2012.

CAMARGO, Roberto Gill. **Palco & Platéia**: um estudo sobre a proxêmica teatral. Sorocaba: TCM - Comunicação, 2003.

CANTON, Kátia. **E o príncipe dançou**: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea. São Paulo: Ática, 1994.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. 3.ed. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

CROSS, E. S. et al. The impact of aesthetic evaluation and physical ability on dance perception. **Frontiers in Human Neuroscience**, v. 5, n. 102, set. 2011. Disponível em: <<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2011.00102/full>>. Acesso em: 25 maio 2018.

DE MARINIS, Marco. **En busca del actor y del espectador**: comprender el teatro II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005.

FONTANELLA, Bruno José Barcellos; RICAS, Janete; TURATO, Egberto Ribeiro. Amostragem por saturação em pesquisas qualitativas em saúde: contribuições teóricas. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 17-27, jan. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/csp/v24n1/02.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2016.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing Empathy**: kinesthesia in performance. New York: Routledge, 2011.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: GODARD, Hubert. **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002. p. 11-35.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto PUC-Rio, 2010.

LEAL-TOLEDO, Gustavo. Neurônios-Espelho e o representacionalismo. **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba, v. 22, n. 30, p. 179-194, jan./jun. 2010.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MENDES E SILVA, Maria Alice Siqueira. Sobre a análise do discurso. **Revista de Psicologia da Unesp**, Ourinhos, v. 4, n. 1, p. 16-40, 2005.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (MEC). **Portal SiSU**. 2018. Disponível em: <<http://sisu.mec.gov.br/inicial>>. Acesso em: 18 abr. 2018.

MOSTAÇO, Edécio. **Soma e sub-tração**: territorialidades e recepção teatral. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

PALUDO, Luciana. **O lugar da coreografia nos cursos de graduação em dança do Rio Grande do Sul, Brasil**. Tese (Doutorado). Programa de Pós Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PORTO ALEGRE. Prefeitura Municipal. Secretaria da Cultura de Porto Alegre. **Processo Administrativo nº 001.001705.16.4**. Concurso nº 011/2016. 2016/2º semestre. Ocupação dos Teatros Municipais – 2º semestre/2016. Regulamento. Disponível em: <http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/smc/usu_doc/2016-2_editalocupacao.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

REASON, Matthew; REYNOLDS, Dee. Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance. **Dance Research Journal**, v. 2, n. 42, p. 49-75, 2010. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/S0149767700001030>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

RIBEIRO, Milton. Espetáculo BRASILEIRADA – Uma História de AMOR. **Guia 21**, 10 nov. 2016. Disponível em: <<https://guia21.sul21.com.br/teatro-e-danca/espetaculo-brasileirada-uma-historia-de-amor/>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

SIGNIFICADOS. Enem. **Significados**. 2018. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/enem>>. Acesso em: 18 abr. 2018.

SMITH-AUTARD, Jaqueline M. **Dance Composition**. 4. ed. Londres: Routledge, 2000.

TORRES NETO, Walter Lima. Programas de teatro: objeto da cultura e da prática teatral. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 16, p. 1-11, 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS). Escola de Educação Física. Comissão de Graduação em Dança. **Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Dança**. Porto Alegre: UFRGS, 2012. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/esefid/Arquivos/COMGRAD_DAN/projeto_pedagogico.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2018.

VALERY, Paul. **Filosofia da Dança (1936)**. Revista O Percevejo Online. Volume 03 – Número 02 – agosto-dezembro/2011. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1915>>. Acesso em: 06 set. 2014.

WOOD, Karen. Audience as Community: Corporeal Knowledge and Empathetic Viewing. **The International Journal of Screendance**, v. 5, p. 29-42, 2015. Disponível em: <<http://screendancejournal.org/article/view/4518/3914#.WwWDddQvzIU>>. Acesso em: 21 maio 2018.

APÊNDICE A – Convite para participar do estudo

CONVITE PARA PARTICIPAR DO ESTUDO SOBRE A PERCEPÇÃO DE ESPECTADORES EM ESPETÁCULOS DE DANÇA

Requisitos para participar como voluntário(a):

- Estar cursando licenciatura em dança na UFRGS .
- Ter disponibilidade de assistir 70% dos espetáculos de dança no Centro Municipal de Dança (Teatro Renascença e Sala Álvaro Moreyra).
- Ser maior de idade.

A pesquisa
será realizada a
partir de
questionários e
depoimentos

* Sua participação será gratuita e voluntária

Interessados entrar em contato pelo e-mail: rubianezancan@hotmail.com

Pesquisadora Responsável: Rubiane Falkenberg Zancan

APÊNDICE B – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título da pesquisa: **A RECEPÇÃO DO ESPECTADOR EM ESPETÁCULOS DE DANÇA: PERSPECTIVAS, PROCESSOS E RELAÇÕES**

Orientador: Doutor Walter Lima Torres Neto

Pesquisadora responsável: Rubiane Falkenberg Zancan

Nome completo do participante:

Você está sendo convidado, como voluntário, a participar desta pesquisa (tese de doutorado vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande Do Sul, orientada pelo professor Doutor Walter Lima Torres Neto), por ter o perfil da população necessária para que a mesma se realize. O objetivo principal da pesquisa é investigar a percepção do espectador em uma seleção de espetáculos de dança. O estudo se interroga sobre o espectador e modo de sentir-se impactado pela sensação cinestésica.

Se você aceitar participar da pesquisa, você deverá assistir a espetáculos de dança indicados pela pesquisadora e responder a questionários e entrevistas com perguntas relacionadas com a recepção estética. As entrevistas serão gravadas e posteriormente transcritas com fidelidade, sem alterações dos vocábulos utilizados. Dessa forma, você será submetido a riscos mínimos, não maiores do que algum desconforto ao responder questionários e entrevistas sobre sua situação social e econômica, assim como sobre a sua percepção referente à recepção estética de espetáculos de dança. Caso isso ocorra, você poderá solicitar sua exclusão do grupo de voluntários.

A pesquisadora envolvida neste estudo tratará sua identidade com padrões profissionais de sigilo. Seus dados serão mantidos em anonimato. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão por escrito. Você não será identificado em nenhuma publicação que possa resultar deste estudo, sendo mantida a privacidade de seus dados.

Os dados produzidos nesta pesquisa serão de propriedade da pesquisadora responsável e, se você necessitar, poderá ter acesso apenas às suas informações individuais. Os dados recolhidos serão armazenados e arquivados pela pesquisadora responsável por 5 (cinco) anos e após serão destruídos.

Você é livre para se retirar desse grupo a qualquer momento. A sua participação é voluntária e a recusa em participar do estudo não acarretará em qualquer penalidade ou perda de benefícios.

Todos os procedimentos de coleta de dados deste estudo serão fornecidos gratuitamente, portanto você receberá os ingressos para assistir aos espetáculos e o ressarcimento para seus deslocamentos.

DECLARAÇÃO DO PARTICIPANTE:

Eu, _____, fui informado dos objetivos da pesquisa acima de maneira clara, tendo tempo para ler e pensar sobre a informação contida no termo de consentimento antes de participar do estudo. Recebi informação a respeito dos procedimentos de avaliação realizados, esclareci minhas dúvidas e concordei voluntariamente em participar deste estudo. A pesquisadora responsável pela pesquisa certificou-me também de que todos os dados recolhidos serão mantidos em anonimato e de que minha privacidade será mantida. Também sei que caso existam gastos adicionais, estes serão absorvidos pelo orçamento da pesquisa. Caso tiver novas perguntas sobre este estudo, poderei entrar em contato com Rubiane Falkenberg Zancan, pesquisadora responsável pelo projeto, no e-mail rubianezancan@hotmail.com, para qualquer pergunta sobre meus direitos como participante; e/ou para o Comitê de Ética da UFRGS – CEP/UFRGS – no telefone 33083629.

Declaro que recebi cópia do presente Termo de Consentimento.

_____	_____	_____
Assinatura do Participante	Nome	Data

_____	_____	_____
Assinatura da Pesquisadora	Rubiane Falkenberg Zancan	Data

DECLARAÇÃO DA TESTEMUNHA:

Este formulário foi lido para _____ (nome do participante) em ___/___/___ pela Pesquisadora Rubiane Falkenberg Zancan enquanto eu estava presente.

_____	_____	_____
Assinatura da testemunha	Nome	Data

APÊNDICE C – Questionário de perfil do espectador**Questionário Perfil do Espectador*****Obrigatório****Sexo ***Feminino
Masculino**Idade ***

Sua resposta

Estado Civil *Solteiro(a)
Casado(a)
Outro:**Tem filhos? ***sim
não**Mora: ***familiares
esposo(a)
sozinho(a)
amigos(as)
casa de estudantes/UFRGS**Ano de conclusão do Ensino Médio: ***

Sua resposta

Escola *Pública
Privada**Ensino médio, curso: ***Regular
Supletivo/EJA
EAD**Trabalha? ***Sim
Não**É responsável pelo sustento da casa? ***sim
não
apenas contribui**Realiza atividade remunerada? ***

sim

não

Se sua resposta foi sim, qual tipo de atividade?

trabalho

bolsa

estágio

Outro:

Realiza atividade não remunerada? *

sim

não

Se sua resposta foi sim, qual tipo de atividade?

trabalho

bolsa

estágio

Outro:

Ano/semestre de ingresso no Curso de Licenciatura em Dança *

Sua resposta

Forma de ingresso no Curso de Licenciatura em Dança *

vestibular universal

vestibular por cotas

ingresso de diplomados

transferência

Outro:

Já iniciou outro curso superior? *

sim

não

Caso a resposta seja sim, qual curso(s)?

Sua resposta

Concluiu esse curso?

sim

não

Você já cursou pós-graduação? *

sim

não

Qual(is)?

Sua resposta

Qual foi a primeira vez que você assistiu a uma apresentação de dança? *

Sua resposta

Você costuma assistir a espetáculo de dança? *

eventualmente quando quero conferir um espetáculo que está sendo anunciado pela mídia

procuro assistir aos espetáculos de dança que são apresentados em Porto Alegre

não costumo assistir a espetáculos de dança

Qual é a frequência com que você assiste a espetáculos de dança? *

1 vez por ano

2 vezes por ano

3 vezes por ano

1 vez por mês

2 vezes por mês

não tenho o hábito de assistir a espetáculos de dança

Qual é o principal interesse que leva você a assistir a um espetáculo de dança? *

quando gosto do tema que será abordado

quando gosto do tipo de dança (gênero: dança contemporânea, dança de salão, jazz, ballet, danças urbanas, ...)

quando conheço os artistas que farão a apresentação

quando tenho recomendação de alguém

porque gosto de assistir dança

Outro:

Na maioria das vezes, você fica sabendo dos espetáculos de dança: *

pelo Facebook

por jornais (mídia impressa)

pela TV

por amigos

por familiares

pelos artistas que farão a apresentação

Outro:

A que tipo de informação você procura ter acesso em relação ao espetáculo que irá assistir? *

sinopse sobre o espetáculo

nome do espetáculo

ficha técnica

críticas

todas as alternativas anteriores
nenhuma informação

Qual é o tipo de espetáculo de dança que te interessa? Justifique.*

Sua resposta

Qual é o tipo de espetáculo de dança que não te interessa?

Justifique.

Sua resposta

O que mais te agrada em um espetáculo de dança?

Sua resposta

Que gênero de dança você prefere assistir? *

ballet clássico

dança moderna

dança contemporânea

danças étnicas

dança de salão

danças urbanas

folclore

dança do ventre

sapateado

jazz

Outro:

Na sua opinião, os espetáculos que você assiste em Porto Alegre são: *

muito bom

bom

aceitável

ruim

muito ruim

Você costuma assistir a espetáculos de dança com: *

familiares

esposo(a)

sozinho(a)

amigos(as)

namorado(a)

Em sua opinião, quais são as condições que favorecem a apreciação de um espetáculo de dança? *

Sua resposta

Que gênero de música você escuta? *

Sua resposta

ENVIAR

APÊNDICE D – Respostas do perfil do espectador

09/03/2017

Perfil do Espectador - Formulários Google

rublanezancan@gmail.com ▾

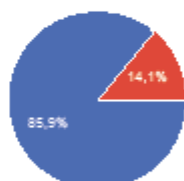
[Editar este formulário](#)

64 respostas

[Visualizar todas as respostas](#) [Publicar análise](#)

Resumo

Sexo

Feminino **55** 85.9%Masculino **9** 14.1%

Idade

22

21

23

18

39

19

20

27

34

48

29

30

23 anos

26

43

42

38

37

50

21 anos

33

24

31

35

45

28 anos

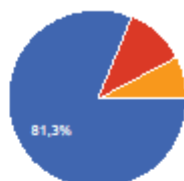
17

32

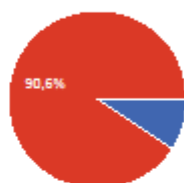
17/01/1979

09/03/2017

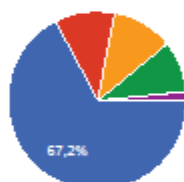
Perfil do Espectador - Formulários Google

21 anos
41**Estado Civil**

Solteiro(a)	52	81.3%
Casado(a)	7	10.9%
Outros	5	7.8%

Tem filhos?

sim	6	9.4%
não	58	90.6%

Mora:

familiares	43	67.2%
esposo(a)	7	10.9%
sozinho(a)	7	10.9%
amigos(as)	6	9.4%
casa de estudantes/UFRGS	1	1.6%

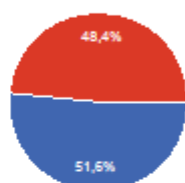
Ano de conclusão do Ensino Médio:

2012
2011
2010
2014
2013
2015
1997
2005
2000
1992
2001
2004
2007
1991
1999
1996
1988

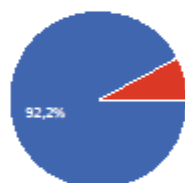
09/03/2017

Perfil do Espectador - Formulários Google

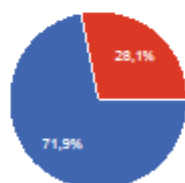
2008
1981
2009
2002
Superior em graduação
1988
1995
2014
2007 eu acho
2003
1998

Escola

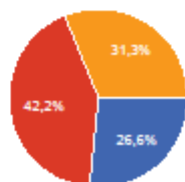
Pública	33	51.6%
Privada	31	48.4%

Ensino médio, curso:

Regular	59	92.2%
Supletivo/EJA	5	7.8%
EAD	0	0%

Trabalha?

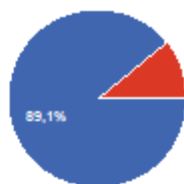
Sim	46	71.9%
Não	18	28.1%

É responsável pelo sustento da casa?

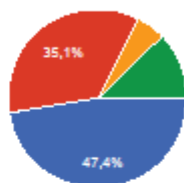
sim	17	28.8%
não	27	42.2%
apenas contribui	20	31.3%

09/03/2017

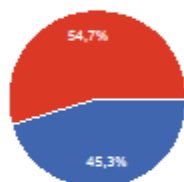
Perfil do Espectador - Formulários Google

Realiza atividade remunerada?

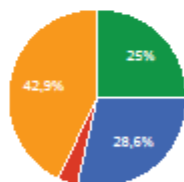
sim **57** 89.1%
 não **7** 10.9%

Se sua resposta foi sim, qual tipo de atividade?

trabalho **27** 47.4%
 bolsa **20** 35.1%
 estágio **3** 5.3%
 Outros **7** 12.3%

Realiza atividade não remunerada?

sim **29** 45.3%
 não **35** 54.7%

Se sua resposta resposta foi sim, qual tipo de atividade?

trabalho **8** 28.6%
 bolsa **1** 3.6%
 estágio **12** 42.9%
 Outros **7** 25%

Ano/semestre de ingresso no Curso de Licenciatura em Dança

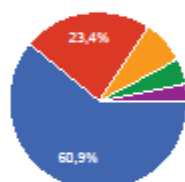
2014
 2011
 2015/1
 2016/1
 2012
 2013
 2016
 2014/1
 2015/2
 2015
 2015/01

09/03/2017

Perfil do Espectador - Formulários Google

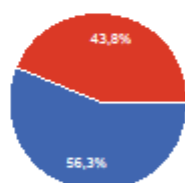
2013/1
 2013/01
 Quarto
 2010
 2010/1
 2014/01
 2009
 2012/01
 4º sem
 2011/01
 2013/2
 2105
 01/2013
 2016/2semestre
 2012/1
 2016/1º

Forma de ingresso no Curso de Licenciatura em Dança



vestibular universal	39	60.9%
vestibular por cotas	15	23.4%
ingresso de diplomados	5	7.8%
transferência	3	4.7%
Outros	2	3.1%

Já iniciou outro curso superior:



sim	36	56.3%
não	28	43.8%

Caso a resposta seja sim, qual curso(s)?

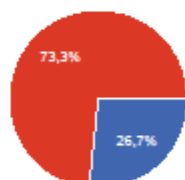
Educação física
 Nutrição
 Psicologia
 Licenciatura em Filosofia; Bacharelado em Direito
 Direito
 Letras/UFSM e Biblioteconomia/UFRGS
 Lic em Matemática
 matemática
 biblioteconomia, filosofia e naturologia
 Comunicação Social - Relações Públicas
 História

09/03/2017

Perfil do Espectador - Formulários Google

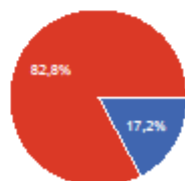
Licenciatura em Música e Bacharelado em Letras
 Direito, Letras, Arquitetura, Relações Públicas
 Letras
 Licenciatura em Ciências e Administração de Empresas
 Licenciatura Química PUCRS, Nutrição IPA
 Ciências Sociais
 Ciências Biológicas, Agronomia
 Geologia
 Logística
 LETRAS
 RELAÇÕES PUBLICAS
 Publicidade e Propaganda e Educação Física
 Jornalismo
 Educação Física; Teatro; Letras;
 Dança - Licenciatura
 Licenciatura plena em Educação Física
 Administração na PUCRS
 Gestão em Marketing
 relações internacionais
 Direito, Design de Moda e Bacharel em Moda
 Engenharia Florestal
 Educação Física
 Tecnólogo em Dança
 Biblioteconomia
 direito

Concluiu esse curso?



sim	12	26.7%
não	33	73.3%

Você já cursou pós graduação?



sim	11	17.2%
não	53	82.8%

Qual(is)?

Pedagogias do Corpo e da Saúde
 Dança

09/03/2017

Perfil do Espectador - Formulários Google

Mestrado em Filosofia e Especialização em Direito e Economia
 Esp e Mestrado em Educação
 Especialização em dança
 Mestrado em Estudos da Linguagem (2015) e Doutorado em Artes Cênicas (em andamento)
 Gestão Imobiliária/ UFRGS
 ESPECIALIZAÇÃO EM DANÇA
 Especialização em treinamento personalizado e mestrado em educação.
 Mestrado em Ciências de Florestas Tropicais
 Pedagogia da arte

Qual foi a primeira vez que você assistiu uma apresentação de dança?

Quando criança
 Não lembro
 Com 8 anos de idade
 Não me lembro
 Era criança.
 Não lembro precisamente... provavelmente na década de 1980
 Provavelmente quando pequena na televisão
 Quando pequena, aos 5 anos de idade.
 Era criança
 com 5 anos de idade
 ainda na infância, com a minha mãe
 Em torno dos 10 anos
 Infância
 2001
 Fiz ballet desde os 4 anos. Parei na adolescência.
 na infancia
 Em um Centro de Tradições Gaúchas (CTG)
 Na infância.
 1975
 Acho que em 2001, no espetáculo em que eu tive minha primeira apresentação. Era o "Ano I" do Laboratório da Dança.
 2004
 2012
 Quando pequena assistia àquelas apresentações que as crianças faziam para seus pais na escola, creio que essa foi a primeira vez
 Não lembro.
 Que eu me lembre, na escola. Eu estava no ensino fundamental, na 4ª ou 5ª série. Uma escola de dança que tinha convênio com o colégio em que eu estudava fazia apresentações seguidamente lá.
 Em 1988, aos seis anos de idade
 No ensino infantil, em apresentações escolares
 Com 3 anos, ballet infantil
 Quando comecei a dançar em uma escola
 Julho de 2016
 COM 5 ANOS DE IDADE, ACHO
 Na primeira vez que eu me apresentei, devia ter uns 7 ou 8 anos
 Quando tinha 10 anos (há 35 anos).

09/03/2017

Perfil do Espectador - Formulários Google

Ainda criança

Na escola

Quando tinha dois anos, uma amiga minha fazia ballet e eu fui vê-la dançar.

Não sei dizer com precisão, mas foi quando ainda era criança

Em 2012, o espetáculo Tempestepegoquedelícia, da Eduardo Severino Cia. de Dança.

Assisti algumas apresentações de conclusão de cursos de dança e a primeira apresentação de uma Cia foi em 2015

Acho que com 5, 6 anos

Quando era criança

Desde criança, acho que no espetáculo anual da Escola de Ballet Erenita.

1980

2 anos

Na escola, no ensino fundamental.

Nem lembro. Minha irmã dançava, então quando eu era criança de colo não me recordo. faz muitos anos

Depois que entrei pra faculdade

1997, quando ingressei no Dullius

Não, lembro, mas foi quando criança.

Quando pequena, n lembro

quando era pequena, da Cia Municipal de Caxias do Sul num ctg 8 anos

Bah! Talvez em Erechim, nos anos 2000 no Teatro municipal, assistindo a algum espetáculo de final de ano de alguma escola de dança privada da cidade

Na Casa de Cultura da minha cidade

1997

2002

Em 1988

Não me lembro, mas provavelmente no início da minha adolescência, por volta de uns 12 anos

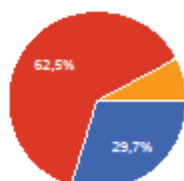
13 de dezembro de 2008

Quando eu era criança, não lembro minha idade, mas não tinha mais que 8 anos, era um evento na praça no bairro onde eu morava, eram meninas vestidas com roupas tradicionais gaúchas, porém, de bombacha, uma dublava a música (que também eram tradicionais da cultura gaúcha) e todas dançavam.

a primeira que me lembro foi aos 7 anos

Realmente não lembro, mas deve ter sido na TV.

Você costuma assistir espetáculo de dança?

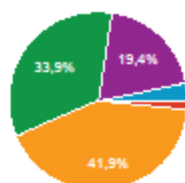


eventualmente quando quero conferir um espetáculo que está sendo anunciado pela mídia	19	29,7%
procuro assistir aos espetáculos de dança que são apresentados em Porto Alegre	40	62,5%
não costumo assistir espetáculos de dança	5	7,8%

09/03/2017

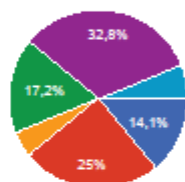
Perfil do Espectador - Formulários Google

Qual a frequência que você assiste espetáculos de dança?



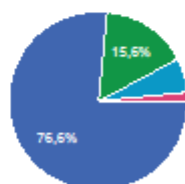
Frequência	Contagem	Porcentagem
1 vez por ano	0	0%
2 vezes por ano	1	1.6%
3 vezes por ano	26	40.6%
1 vez por mês	21	32.8%
2 vezes por mês	12	18.8%
não tenho o hábito de assistir espetáculos de dança	2	3.1%

Qual o principal interesse que leva você assistir um espetáculo de dança?



Interesse	Contagem	Porcentagem
quando gosto do tipo de dança (gênero: dança contemporânea, dança de salão, jazz, ballet, danças urbanas(...))	16	25%
quando gosto do tema que será abordado	9	14.1%
quando conheço os artistas que farão a apresentação	3	4.7%
quando tenho recomendação de alguém	11	17.2%
porque gosto de assistir dança	21	32.8%
Outros	4	6.3%

Na maioria das vezes, você fica sabendo dos espetáculos de dança:

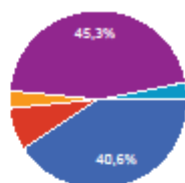


Fonte	Contagem	Porcentagem
pelo facebook	49	76.6%
por jomais (mídia impressa)	0	0%
pela TV	0	0%
por amigos	10	15.0%
por familiares	0	0%
pelos artistas que farão a apresentação	4	6.3%
Outros	1	1.6%

09/03/2017

Perfil do Espectador - Formulários Google

Que tipo de informação você procura ter acesso em relação ao espetáculo que irá assistir?



sinopse sobre o espetáculo	26	40.6%
nome do espetáculo	5	7.8%
ficha técnica	2	3.1%
críticas	0	0%
todas as alternativas anteriores	29	45.3%
nenhuma informação	2	3.1%

Qual o tipo de espetáculo de dança que te interessa? Justifique.

Contemporânea

Dança contemporânea. Minha área de atuação e preferência estética

De Ballet

Gosto muito de espetáculos de dança contemporânea, que busquem uma linguagem diferenciada, não ficando presos em imagens e virtuosos. Gosto de espetáculos que me provoquem sensações, que me mobilizem questionamentos, que me tirem da zona de conforto enquanto espectadora.

Muito variado... gosto especialmente dos com nudez... pela nudez em si

O tipo que eu sinto que assistindo, aprenderei algo.

Procuro assistir desde espetáculos infantis até os profissionais. Estilos preferidos: Butoh e Dança Contemporânea

Contemporânea

ballet, contemporâneo, jazz, flamenco, danças urbanas, pois são os estilos que mais me agradam espetáculos apresentados em porto alegre em geral. me interesse mais por dança contemporânea ou folclore mas não necessariamente.

Normalmente sou bem aberta a todos os tipos de espetáculo, mas prefiro balé, sem ser de repertório, estilo livre, dança de rua, dança de salão e contemporâneo.

Contemporânea.

Espetáculos criativos, com propostas críticas.

Ballet

quando conheço os artistas ou sei algo sobre a trajetória, quando já gostei de produções anteriores do artista, se tenho indicações, se posso acessar imagens e informações pela internet que me instiguem.

Por conviver no meio cultural de danças gaúchas, geralmente assisto mais a espetáculos que abordam a esse tema

De dança contemporânea, pela abertura de sentidos que dá autonomia ao espectador.

Dança contemporânea, Releituras dos clássicos do balé

Normalmente vou à espetáculos onde há conhecidos no elenco, é muito difícil eu ir à espetáculos do nada. Prefiro ir à espetáculos que tenham danças urbanas, que normalmente são mais agitados e me empolgam, não é preciso necessariamente ter uma história/conexão entre as coreografias, desde que eu aprecie as coreografias, que elas me arrepiem e me deixem eufóricas.

Aquele em que eu penso ter uma abordagem contemporânea da dança. Não gosto de me fechar assistindo apenas a espetáculos de dança contemporânea (um dos meus focos de interesse); prefiro pesquisar e

09/03/2017

Perfil do Espectador - Formulários Google

tentar compreender como se configura a cena atual de dança em Porto Alegre.
 Contemporâneo, Dança Teatro, Clássica, Urbanas, Performance, Folclore, Salão
 Acho que me interessa mais por espetáculos protagonizados pelo público mais jovem
 Todos os tipos. Por ser acadêmica de dança acredito que todos podem me dar conhecimento e me trazer ideias.
 Todos. Acho que quando se estuda dança, qualquer espetáculo é um aprendizado a mais.
 Em geral dou preferência a espetáculos de grandes companhias e grupos independentes que trabalham com dança contemporânea.
 Os que eu possa ter acesso, assistir on line ou por um preço que caiba no orçamento.
 Me interessa o tipo de espetáculo que reformula o pensamento comum, que me faz pensar sobre dança, questionar como a mesma é feita.
 Espetáculo consistente.
 Dança do ventre, dança jazz, danças populares.
 Que abordam temas interessantes e também que seja de estilos de dança que eu gosto(danças urbanas, contemporâneo e jazz)
 Todos os tipos de dança desde que eu saiba que existe um primor na pesquisa do artista/grupo
 Ballet, jazz, sapateado, algumas danças urbanas, pouca coisa de contemporâneo, Quando eu conheço o elenco e quando tem algum tema que me interesse
 Gosto de espetáculos de dança que possuem coerência e são bem ensaiados, por motivos óbvios.
 Danças urbanas
 Gosto de diferentes tipos de espetáculo. Cada um me oferece uma experiência diferente, nem que seja descobrir que determinado trabalho não me agrada.
 Danças Folclóricas - Trazem consigo dramaturgias.
 Ballet e dança de salão porque são as danças da minha prática diária
 Que me toque. Seja me fazendo pensar, chorar, ou apenas me divertir, mas um espetáculo que me marque de alguma maneira
 Tenho interesse em espetáculos de dança contemporânea, pois é um gênero que tenho maior aproximação. Em função disso, esses espetáculos, em geral, conseguem me proporcionar uma experiência sensível mais facilmente do que outros. No entanto, não diria que o que define o meu interesse por um espetáculo é apenas o gênero. O seu tema tem papel fundamental na minha escolha, assim como outros fatores.
 Dança contemporânea, porque eu vejo uma ligação com a expressividade que se vê também nos teatros e cinema, que é a minha área de interesse.
 Me interessa muito os espetáculos de danças urbanas por que prático este gênero e espetáculos renomados como famosos ballet de repertório
 Ballet, Dança Moderna e Contemporâneo
 Gosto quando me faz refletir de alguma maneira. Mas também gosto de ver algo diferente do que estou acostumada.
 Danças populares. Me identifico mais com essas danças.
 Comédia, porque me motiva a pesquisar mais. Mas independente do gênero quando é um espetáculo bem elaborado o aprecio do mesmo jeito.
 Principalmente de danças urbanas, pois é meu estilo de dança e adoro prestigiar.
 Procuro espetáculos que tenham uma proposta a partir de uma preocupação com seu "recheio", mais do que com as formas ou linhas. Ou seja, me interessam as obras que tem uma sensibilidade com o tempero que ultrapassa a maneira como cada bailarino executa cada movimento, e que me acordem para algo não necessariamente novo, mas para algo complexo e denso. Acredito que espetáculos, quando densos e potentes, ficam guardados em mim e as imagens voltam diversas vezes.
 me interessam todos os espetáculos de dança, inclusive aqueles que são muito distantes da minha linguagem de movimento (ballet clássico), pois com eles trabalho outras formas de percepção e entendimento do movimento e da arte.

09/03/2017

Perfil do Espectador - Formulários Google

todos, pois toda a dança é arte!!!

danças urbanas e do ventre

Não tenho preferência por tipo. Procuro não assistir sempre a mesma coisa, até porque cansa. Gosto de assistir coisas diferentes para obter novas informações e opiniões.

Espetáculos de dança que tenham conhecidos meus, que sejam de um gênero de dança que eu gostei ou que aborde um tema pelo qual eu me interesse

Me atraem os espetáculos de ballet clássico e dança contemporânea, ou cujo trabalho do coreógrafo me atraia.

Contemporâneo/ ballet com algum nível de habilidade técnica que possa ser apreciado

Me interessam espetáculos de dança contemporânea, moderna e circense.

Dança de Salão, pois é a área onde eu trabalho e que mais me identifico

Jazz, dança de rua, dança contemporânea, dança de salão. Porque são danças que gostei de fazer e a estética me agrada.

Me interesse por dança em geral, mas prefiro ballet, dança do ventre e danças urbanas.

Que se proponham a discutir temas contemporâneos, desafiando sua própria comodidade.

Tenho interesse em diversos tipos de dança, principalmente aquele que tenha algo que destaca a produção, como uma técnica, ou uma produção artística de qualidade, ou uma abordagem interessante de um bom roteiro. Diferentes aspectos, gosto de conhecer coisa novas, por isso não me prendo a um tipo específico de espetáculo.

Que me afete de alguma forma.

Danças urbanas e espetáculos que possuem mais de um estilo de dança misturado.

Espetáculos com algum diferencial ou que estejam em processo de testar algo diferente.

Espetáculos que envolvam danças urbanas ou alguma temática que seja do meu interesse.

Qual o tipo de espetáculo de dança que não te interessa? Justifique.

Nenhum

Espetáculos de escolas e artistas que não me instigam.

De dança contemporânea

Não gosto de espetáculos que sejam somente imagens bonitas e prontas, pois busco na arte, nos espetáculos que assisto uma provocação, o inusitado.

de crianças; geralmente são horríveis... para meu gosto

Danças Gauchescas. Não desperta meu encantamento.

dança do ventre, acho monótono, todos semelhantes.

mostras de escolas particulares de dança, principalmente de balé ou dança do ventre. acho todos muito parecidos.

Não me interesse por espetáculos muito loucos demais, que tragam propostas que, por mais que me esforce, não me fazem muito sentido, não acessam nenhuma área em mim, ou na minha história pra que eu "goste", ainda que na dança o gostar não esteja em questão. Mesmo que o processo de criação do espetáculo seja interessante, se o resultado do trabalho não me alcançar de alguma forma, não me interessa.

Festivais.

Espetáculo "desleixados", no sentido de pouco estudo.

Não gosto de nada com temática circense. Também não gosto de dança do ventre.

sempre me interessa ver a expressão dos artistas, independente da área, se surgirem oportunidades, não penso em não ter interesse, mas em quanto teria que gastar e no tempo para ir.

Ballet. Por gosto pessoal mesmo. Não tenho paciência em assistir.

Folclórica. Não me interessa nem do ponto de vista estético nem do ponto de vista ético. Preconceito da minha parte, possivelmente.

09/03/2017

Perfil do Espectador - Formulários Google

pagode, dança gaúcha, dança do ventre,

Espectáculos mais parados; com uma história mal contada, sem conexão entre as coreografias ou então mal conectadas entre si.

Não me interessam espetáculos com material de divulgação mal acabado e alguns estilos que já "esgotei as vistas" de tanto assistir em mostras de dança, como dança do ventre.

Chato

Espectáculos com os quais eu concordo ou não me sinto envolvida pela temática

Acredito que devemos assistir sempre até mesmo para criticar, porque só vendo podemos criticar.

No momento ainda não tenho uma resposta pra essa pergunta.

Espectáculos escolares (tanto de escolas formais como de escolas de dança), espetáculos de dança de rua, espetáculos de danças populares/folclore, espetáculos de dança de salão e dança do ventre.

Aqueles que têm difícil acesso (por estarem em teatros distantes, como os apresentados na FIERGS).

Não me interessa o espetáculo que traz "mais do mesmo", e aborda como um pensamento inovador

Espectáculo que não entendo o sentido me agonia.

Alguns de dança contemporânea

Dança do ventre pois não gosto muito do estilo dessa dança

aqueles de 6h em quem 60 pessoas se apresentam no mesmo dia e tem muita coisa que não vale à pena ver e em que a plateia fica conversando, falando no celular e gritando quando aparece uma bunda ou um peito

Dança do ventre, e espetáculos com muita viagem e coisas sem técnica

Não me interessa muito por espetáculos de dança improvisados, pois prefiro assistir a apresentações ordenadas (ainda tenho resquícios de uma educação muito cartesiana).

Balé

Espectáculos onde é necessário conhecimento teórico prévio para captar a mensagem da obra.

Vídeo-dança - Nada que seja hermético me move, a tela de projeção geralmente é estática o que me interessa é o movimento.

Dança contemporânea porque geralmente acho cansativos.

Os que não me parecem fazer sentido. Abstratos demais, ou muito subjetivos

Espectáculos que não têm uma temática a qual me toca e/ou extremamente técnicos, que parecem ter o objetivo de mostrar apenas as habilidades dos bailarinos, de forma a cumprir uma função exclusivamente estética (sentido vulgar - "belo"), e/ou reforçar um padrão de "belo".

De danças tradicionais Gaúchas, eu fiz um curso aos 9 anos de idade e foi um lugar, com um público que não me fazia me sentir bem.

Não diria que não me interessam, mas alguns espetáculos de dança do ventre, jazz e danças folclóricas não me atraem tanto

Danças Urbanas

Espectáculo/ apresentações em festival. Porém, acho muito importante que existam e continuem.

Balé e aquelas que não fazem sentido. Isto é, que são tão contemporâneas que ninguém entende nada.

Os espetáculos que são feitos de qualquer jeito, sem estrutura física ou quando percebe-se que os pesquisadores não fizeram seu trabalho.

Todos me interessam.

Me canso e fico entediada quando o espetáculo é voltado para combinações de movimentos e formas em um espaço, e que se parecessem com os exibicionismos de festivais.

como respondi na pergunta anterior, não existe espetáculo de dança que não me interesse.

difficilmente não gosto de algo

dança contemporânea

Dança do ventre, porque não vejo muita diferença entre uma apresentação e outra.

Que não tem um tema bem definido

09/03/2017

Perfil do Espectador - Formulários Google

Espectáculos de grupos não profissionais, como escolas de dança, salvo algumas raras exceções.
nenhum

Acho que todos espetáculos de dança me interessam, o que faz não me interessar talvez seja o preço a a ser pago para assisti-lo

Não tem nenhum que não me interesse.gosto de assistir a dança,tem uns estilos que eu gosto mais,mas não tem nenhum que eu não tenha interesse em assistir

Nenhum. Tenho minhas preferências mas tudo é arte e pode ser apreciado.

Não me interesso muito por performance e algumas danças contemporâneas. Pois prefiro aqueles espetáculos que sejam alegres, bonitos, virtuosos, o que muitas vezes não vemos na dança contemporânea. Também porque ela tem essa intenção de chocar as pessoas, ou faze-las sair do espetáculo sem entender nada.

Espectáculos que estejam inseridos no campo da pesquisa, que não se interessem por buscar novas formas de criação.

Espectáculos que não me transmitam algo que me toca.

Que não me afete.

Ballet. É muito chato, tudo igual, pessoas que são muito baléticas e coreografam jazz também fica muito chato.

Espectáculos de dança do ventre

Espectáculos com dança contemporânea geralmente não me interessam pela pouca afinidade que possuo com essa dança.

O que mais te agrada em um espetáculo de dança?

Um pouco de tudo mas aquilo que me faz sentir

Qualidade técnica e artística. Discurso. Estética

Quando o bailarino consegue te tocar de alguma forma

A graça dos dançarinos, seja lá qual for o tipo de dança

Sincronia

A presença corporal do bailarino/dançarino

As coereografias

quando há algo que me surpreenda

A entrega do bailarino na proposta do espetáculo, os elementos cênicos, o figurino, a organização da cena, do espaço, da coreografia. As vezes menos é mais.

O conteúdo.

Nuances

Música, Histórico, Figurinos, Cenário e Ótimos Bailarinos

os efeitos que se pode causar com a luz

A criatividade do coreografo. Gosto de coreografias bem criativas e bem elaboradas, que sejam capazes de despertar as mais diversas sensações em mim.

Depende.

o Humor, a movimentação harmoniosa,e principalmente quando me emociona.

Atualmente, pós Licenciatura em Dança, eu ando prestando muita atenção na Luz dos espetáculos/mostras, percebo que me tomei mais crítica, e se eu não gosto do que eu vi, ou se me incomoda, já fico muito desagradada. Mas eu acho que a coisa que mais me agrada é a energia dos bailarinos, é perceber a vontade deles de estarem ali. É o amor por aquilo que se está fazendo junto com o envolvimento do público e o agito em cima do palco.

As relações que os corpos dos bailarinos criam o espaço e sua cinesfera.

Entrega do artista

A criatividade

09/03/2017

Perfil do Espectador - Formulários Google

Espectáculos que tenham novidades, diferentes, mas tb gosto do espetáculo pensado em agradar o publico, aqueles que seduzem.

Dedicação, a entrega dos dançarinos nas coreografias, músicas bem escolhidas e figurinos.

O que eu mais gosto é quando o espetáculo consegue me transportar para um outro espaço-tempo. Em geral, quando isso acontece, eu saio do teatro sem saber bem que hora e dia da semana é e onde estou exatamente.

Dinâmicas de grupo interessantes (como cânones e soluções inteligentes na disposição espacial) e uma temática indagadora a respeito da realidade.

A costura do espetáculo, o fio condutor que faz existir um sentido (independente de objetividade ou subjetividade)

A inteligencia narrativa

A emoção.

Concepção do espetáculo, se é bem desenvolvido e resolvido cenicamente e artisticamente enxergar uma pesquisa por trás/ um parâmetro/ um propósito /uma inteligência ou originalidade na escolha ou - se for de repertório - uma excelência, não da técnica mas da expressividade; ver que há uma integração das artes na escolha da musica, do cenário, do figurino

A performance

Quando o espetáculo me causa a sensação de esquecer o resto.

Música e harmonia dos dançarinos

Quando ele se comunica comigo. Quando apresenta características que têm algum significado pessoal.

A sorte de ser emocionalmente tocado e surpreendido pela virtuose ou argumento.

Movimentações limpas e bem executadas

Isto varia, as vezes a coreografia, as vezes a luz, as vezes o tema ou a história contada, mas creio que um bom espetáculo deve ser atraente e sedutor em seu todo.

A convergência dos elementos do espetáculo.

A maneira que é contada uma história.

A performance dos bailarinos

Técnica dos Bailarinos e Produção

Entrar no estado de espectador, acompanhar a ideia que vai ser desenvolvida.

A forma como é pensada a apresentação para chegar até o público.

Virtuosismo

Sensação de reconhecimento.

Quando saio sem saber onde estou

linguagem de movimento dos bailarinos

é a unidade dos bailarinos, a sincronia que tem entre eles

conjunto da obra

A novidade; o cuidado para não fazer apenas o que já existe.

A dança, a harmonia do espetáculo, movimento, figurino e cenário

Bailarinos tecnicamente impecáveis.

tema, técnica, composição, cenários, figurinos, dançarinos com nível alto, relações com o mundo, sentidos

A criatividade do coreógrafo, ou seja, pode-se não fazer uso de um cenário bonito ou um figurino legal, mas o espetáculo é atraente de outras maneiras.

O quanto ele me toca

A dança em si. Demais atrações como iluminação, etc só vem a somar.

O cenário, o figurino, a luz, a dança que te faz querer dançar junto.

A poética. A maneira que o grupo desenvolve a sua dramaturgia.

Emoção

me emocionar.

09/03/2017

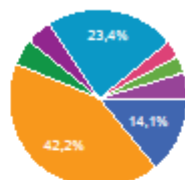
Perfil do Espectador - Formulários Google

Quando vejo muita sincronia entre os bailarinos (se for esta a proposta). Gosto de algo um pouco bizarro... Estranho... E amo ver estilos de dança misturados em uma coreografia.

a iluminação

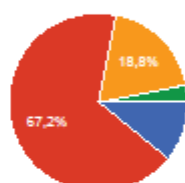
Performances bem executadas/sincronizadas.

Que gênero de dança você prefere assistir?



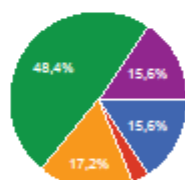
ballet clássico	9	14.1%
dança moderna	0	0%
dança contemporânea	27	42.2%
danças étnicas	3	4.7%
dança de salão	3	4.7%
danças urbanas	15	23.4%
folclore	2	3.1%
dança do ventre	2	3.1%
sapateado	0	0%
jazz	0	0%
Outros	3	4.7%

Na sua opinião, os espetáculos que você assiste em Porto Alegre são:



muito bom	7	10.9%
bom	43	67.2%
aceitável	12	18.8%
ruim	2	3.1%
muito ruim	0	0%

Você costuma assistir espetáculos de dança com:



familiares	10	15.6%
esposo(a)	2	3.1%
sozinho(a)	11	17.2%
amigos(as)	31	48.4%
namorado(a)	10	15.6%

Em sua opinião, quais são as condições que favorecem a apreciação de um espetáculo de dança?

Lugar e preço

Divulgação, qualidade técnica e artística, boca a boca

Se os bailarinos dançam com expressão

Uma boa iluminação, um espaço cênico com uma disposição de plateia confortável, e tempo livre pra ir no teatro.

A segurança dos dançarinos e meu humor

Boa iluminação, cenário e figurinos

A intensidade com que ele foi elaborado, a entrega e a experiência dos corpos

A proposta do espetáculo, a qualidade do grupo, seu perfil e renome, custo

criatividade da cena e dos movimentos

09/03/2017

Perfil do Espectador - Formulários Google

uma boa iluminação e trilha sonora me chamam muito a atenção sempre. coisas que me tiram de um lugar comum e me transportam para outro lugar também.

Abertura para propostas diferentes, mesmo que não me identifique com elas. Respeito pelo trabalho proposto. Não querer entender ou racionalizar a dança, mas acolher a experiência daquele momento e o que ela pode trazer consigo: questionamentos, dúvidas, indignação, paixão, silêncio, etc...

A qualidade do trabalho apresentado.

Boa divulgação e boa crítica.

Local onde será apresentação (bons teatros, fácil acesso e etc).

boas acomodações aos espectadores

Cadeiras confortáveis, uma boa visão do palco, e principalmente silêncio na plateia.

Local, horário, desconto para estudante, entendendo apreciação quanto ir assistir à.

Estar informado sobre o espetáculo antes. Depois também ajuda o entendimento. Estar bem posicionado com boa visibilidade e conforto para assistir.

Basicamente o meu interesse em estar ali, o espetáculo conseguir me atrair e me envolver completamente (ou quase completamente).

Uma boa acomodação (tratando-se de um teatro) e o conhecimento prévio de características das obra - claro que a surpresa e o "não saber o que esperar" têm um grande valor de expectativa). É importante estar hidratado e ter ido ao banheiro antes para que não haja tormentos fisiológicos. Outra coisa que venho me dando conta ao longo do tempo: quanto mais eu estudo sobre dança e análise de espetáculos, menos consigo fruir do que estou assistindo, no sentido de ser levada pela sensação e experiência. Ainda assim, tendo estes conhecimentos, tenho acesso a informações mais especializadas, ocasionando um outro nível de percepção.

Presença do Artista, Amplitude de Pesquisa, Luz e Som

espaço físico

expressão dos bailarinos, figurino, luz, cenário, uma performance boa, mas não curto tb muito virtuosismo, a não ser que seja, por exemplo balé, circo, etc... Dança que contagie, que me passe emoções ou que tenha alguma mensagem, que me façam pensar, questionar, imaginar, viajar...

Bom espaço físico, som alto, uma boa direção de luz.

Acredito que o simples fato de ter interesse em ver o trabalho já favorece a apreciação, de certo modo. Porém, trabalhos que apresentam certa coerência, estejam bem ensaiados, que consigam despertar o meu interesse através das imagens, me ganham mais fácil.

Título. Local acessível. Preço acessível. Opções artísticas claras.

Local, época do mês/ano, horário e um pré-conhecimento sobre o grupo

dinheiro, tempo, vontade

Tema e local

Bom localidade, estrutura do teatro e horários e valores acessíveis

um público preparado para contemplar e respeitar o artista, um espaço com condições para um boa visualização,

Para mim é a técnica, a performance e se o que o espetáculo está querendo passar me toque de alguma forma

Creio que estar em uma boa localização na plateia é algo imprescindível para uma boa apreciação. Além disso, uma boa produção, que não deixe transparecer no espetáculo a sua atuação, é altamente recomendável.

Lugar/preço tipo de espetáculo

o local em que é apresentado deve ser bem pensado para o trabalho, favorecendo o contato adequado com o espetáculo.

Ser palatável e dirigido por quem entende de linguagem de Dança.

Técnica, cenário interessante, nuances no decorrer do espetáculo.

09/03/2017

Perfil do Espectador - Formulários Google

Preço justo, e temporada com várias opções de horário, em lugar acessível e com ampla divulgação. Fora isso, silêncio no ambiente, e uma explicação prévia, seja um panfleto com a sinopse, uma narração ou cartazes explicativos, não saber o que se passa dificulta muito a apreciação.

Um bom release, preço acessível, divulgação, artistas que fazem parte do espetáculo.

Primeiro deve se ter um interesse nessa arte, claro que vemos no Sul e em outros lugares do Brasil falta de visibilidade nas artes, para que outras pessoas despertem o interesse. Mas o incentivo a cultura é o fator principal, existem espetáculos com valores bem baixos para apreciação de inúmeros tipos de público e muitas vezes as pessoas pagam por um ingresso no cinema por exemplo que é muito mais caro e não vão aos espetáculos por julgarem inferiores.

Um bom local de apresentação, o lugar onde você fica e seu humor no dia

Bons bailarinos

Para apreciar depende muito de como somos conduzidos e se estamos disponíveis para sermos afetados. Se for no teatro, por exemplo, precisa de condições físicas como acessibilidade. Depende também de qual público se quer atingir com a ideia que vai ser retratada.

O valor, especialmente quando o público é de estudantes e no qual, o local da apresentação seja de fácil acesso ao público.

Ambiente prazeroso, produção qualificada, bailarinos qualificados.

Conhecer a sinopse.

O motivo que me leva ao teatro - se para ver alguém, me sentindo obrigada a ir por ser "da dança", e sentir que preciso comparecer, a experiência é diferente de quando a minha vontade é de estar e mergulhar no espetáculo.

local, qualidade dos bailarinos, qualidade da produção.

creio que o local que este sera apresentado

teatro

Acredito que a primeira condição seja pessoal de estar aberto a apreciar, estar sensível para aquilo.

Silêncio e uma boa iluminação

O conhecimento básico de dança

espaço, iluminação, técnicas

Um bom espaço, com cadeiras confortáveis, um palco grande, com boa iluminação e sonorização. Além do silêncio e respeito por parte da platéia, a não ser se a platéia é convidada para interagir com o espetáculo.

Saber informações prévias sobre o espetáculo Criatividade Sentar em um lugar com boa visibilidade

Estrutura e tudo que envolve o visual geral. Som, luz, figurinos.

Gostar do tema que será apresentada. Talvez você se sinta mau por ter uma pessoa do seu lado que não esta gostando e acaba atrapalhando. O lugar escolhido para assistir pode não ser favorável.

Acesso a atividades de formação de público

Uma boa estrutura para que o público possa ter uma visão, que permita o público sentir a intenção do espetáculo

boa iluminação, conexão dos bailarinos e produção competente.

Saber que você poderá conversar com alguém sobre o espetáculo depois que este terminar. Ver amigos dançando...

Condição pessoal de cada um, como a disposição, a vontade, o "estado de espírito" e as condições do local, como não passar calor ou muito frio, assistir em uma posição confortável, com uma boa visão do palco, dentre outros.

Uma boa iluminação e um palco que tenha o chão adequado pra modalidade de dança a ser apresentada.

Que gênero de música você escuta?

Todos

Rock

todos.

09/03/2017

Perfil do Espectador - Formulários Google

Todos

Procuro ouvir um pouco de tudo

Sou bem eclética. Muitos. Clássica, rock, mpb, regionais do Brasil e do Mundo, Pop, reggae, músicas de meditação, mantras, novos compositores, música dodecafônica, contemporânea....

Música brasileira, lounge.

Erudita

Pop

Rock, eletrônica, étnicas, hip-hop

Rock e pop

diversos

de tudo um pouco

Músicas cristãs, samba, pagode, músicas gaúchas, ritmos latinos, instrumental.

Muitos.

Diversos.

Indie, Bossa Nova, Música Clássica e MPB

prefiro jazz

Musica Gaucha

todos, menos gaucha.

Sou bastante eclética e tenho fases. Gosto muito de pop, funk, hip-hop, sertanejo, mpb...

Tropicália, Rock Progressivo e Psicodélico, e Música Contemporânea Experimental

Dance Music

Rock, samba, mpb, musicas étnicas, clássica.

Hip hop, Rap, Funk, Pop, R&B, Reggaeton.

Escuto muita coisa, muita mesmo. Vou do mais popular ao mais erudito, mas ultimamente tenho escutado muito trilhas sonoras (de filmes, seriados, espetáculos, musicais...).

Clássica, um pouco de rock, bossa nova, um pouco de jazz

Pop e MPB

mpb

Rock, Pop

Hip hop e mpb

rock, jazz, brasileira, instrumental, latinas, etnicas ...classicas de diferentes lugares

MPB, Rock, música contemporânea.

De tudo um pouco

Kpop, Erudita, Rock, Pop.

Música Popular Brasileira.

MPB, samba, funk.

Diverso, mas ultimamente tenho preferido o silêncio, pois passo horas por dia no tumulto de Porto Alegre, e dou aula para crianças.

Tenho gosto musical bem eclético, dos gêneros mais experimentais aos mais comerciais.

Mpb, Rock, Jazz, Samba.

Todas

Clássica, MPB

Nossa. Muitos! Mas prefiro MPB, pop, rock brasileiro, samba, sertanejo, forró, e ritmos latinos.

Todos exceto rock'n roll pesado.

diversos: pop, rock, k-pop, funk, balada.

Rock, Soul, Blues,

clássica, pop, instrumental.

Gospel pop, tradicionalistas,
árabe

Sou eclética. Gosto de escutar um pouco de cada coisa.

Não escuto sertanejo.

diversos muitos quase todos

MPB e rock basicamente.

Samba, Funk, Forró, Black Music

Pop, sertanejo, gaúcho.

Variado

Vários, latina, popular brasileira, coisas bem diferentes também me agradam, de partes distantes do mundo.

Samba, pagode, mpb, pop, hip hop.

POP

Kpop,

pop

ANEXO A – Edital dos teatros municipais

PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE
SECRETARIA DA CULTURA DE PORTO ALEGRE
Processo Administrativo nº 001.001705.16.4
Concurso nº 011/2016
2016/2º semestre

Ocupação dos Teatros Municipais – 2º semestre/2016 REGULAMENTO

A Secretaria da Cultura de Porto Alegre - PMPA torna público e comunica aos interessados que **receberá no período de 7 de abril a 9 de maio de 2016**, na forma deste Regulamento e seus Anexos e na da lei n.º 8.666/93 no que couber, pedidos para ocupação do Teatro Renascença e da Sala Álvaro Moreyra, visando datas que serão oferecidas no 2º semestre do ano de 2016, para temporadas de **TEATRO E CIRCO, ESPETÁCULOS PARA PÚBLICO INFANTOJUVENIL, DANÇA, MÚSICA e PROJETOS NOVAS CARAS, TEATRO ABERTO e NOITE DO CIRCO.**

O Regulamento **poderá ser obtido a partir do dia 7 de abril de 2016**, no Blog www.maisteatro.org, no site www.portoalegre.rs.gov.br/smc e na Coordenação de Artes Cênicas sediada no Centro Municipal de Cultura (Av. Érico Veríssimo, 307).

CRONOGRAMA

Inscrições: de 7 de abril até às 17h00 (horário de Brasília) de 9 de maio de 2016, exclusivamente pelas fichas eletrônicas disponibilizadas no site www.portoalegre.rs.gov.br/smc e blog www.maisteatro.org. **A Secretaria da Cultura não se responsabiliza por eventuais congestionamentos de navegação no site no momento da inscrição, sugerindo aos proponentes que não deixem para realizar suas inscrições nas últimas horas.**

Divulgação das inscrições homologadas: 11 de maio de 2016. No Diário Oficial de Porto Alegre, no Blog www.maisteatro.org e no site www.portoalegre.rs.gov.br/smc.

Prazo para recursos: de 12 a 18 de maio de 2016.

Divulgação das inscrições habilitadas: 20 de maio de 2016. No Diário Oficial de Porto Alegre, no Blog www.maisteatro.org e no site www.portoalegre.rs.gov.br/smc.

Reuniões de Avaliação:

TEATRO E CIRCO e ESPETÁCULOS PARA PÚBLICO INFANTOJUVENIL - Dia 23 de maio de 2016 às 09h.*

DANÇA – Dia 23 de maio de 2016 às 14h30.*

MÚSICA – Dia 23 de maio de 2016 às 17h.*

PROJETOS NOVAS CARAS, TEATRO ABERTO e NOITE DO CIRCO - Dia 24 de maio de 2016 às 09h.*

*As reuniões acima ocorrerão no Centro Municipal de Cultura Lupicínio Rodrigues – Av. Érico Veríssimo, 307. Porto Alegre.

Divulgação do Resultado:

Até dia 30 de maio de 2016 na Coordenação de Artes Cênicas do Centro Municipal de Cultura Lupicínio Rodrigues (Av. Érico Veríssimo, 307), no Blog www.maisteatro.org, no site www.portoalegre.rs.gov.br/smc e no Diário Oficial de Porto Alegre.

INFORMAÇÕES:

Coordenação de Artes Cênicas: (51) 3289 8062 e 3289 8064

Coordenação de Dança: (51) 3289 8065

Coordenação de Música: (51) 3289 8119

1. DAS CATEGORIAS A QUE SE REFERE O PRESENTE EDITAL:

1.1. TEATRO E CIRCO.

- 1.1.1. A categoria de **teatro e circo** é para profissionais. Considerar-se-ão profissionais e, portanto, aptos a concorrerem nesta categoria, aqueles que possuem registro profissional no Ministério do Trabalho na função que irão exercer de 75% dos integrantes do elenco e de 100% da equipe técnica.
- 1.1.2. No Anexo I.I o proponente deverá sinalizar os meses de preferência, bem como os dias da semana que tem interesse e disponibilidade, além de dizer se é compatível com compartilhamento de programação para crianças (caso solicite final de semana).
- 1.1.3. As propostas inscritas nesta categoria terão apresentações às 20h, podendo haver alteração para 18h aos domingos, cabendo à Coordenação de Artes Cênicas, definir os períodos de cada projeto selecionado de acordo a qualificação feita pelo comitê de seleção.
- 1.1.4. O concorrente está ciente e de acordo que as apresentações aos finais de semana poderão ter o rider técnico dividido com a programação para crianças. Para essa combinação, haverá uma reunião prévia, onde é obrigatória a presença de um técnico de cada grupo, juntamente com os técnicos do teatro.
- 1.1.5. **Poderão ser pautados espetáculos em apresentações únicas ou em temporadas alternativas, desde que o comitê de seleção junto à Coordenação de Artes Cênicas entendam como necessário e oportuno. Por exemplo: somente às quintas-feiras, ou somente às quartas-feiras, ou período não compartilhado com programação para crianças, etc.**

1.2. ESPETÁCULOS PARA PÚBLICO INFANTOJUVENIL.

- 1.2.1. Poderão concorrer a esta categoria espetáculos de quaisquer linguagens artísticas desenvolvido para o público infantojuvenil.
- 1.2.2. A categoria de **espetáculos para público infantojuvenil** é para profissionais. Considerar-se-ão profissionais e, portanto, aptos a concorrerem nesta categoria, aqueles que possuem registro profissional no Ministério do Trabalho na função que irão exercer de 75% dos integrantes do elenco e de 100% da equipe técnica.
- 1.2.3. No Anexo I.I o proponente deverá sinalizar os meses de preferência, além de dizer se é compatível com compartilhamento de programação em período noturno.
- 1.2.4. As propostas inscritas para público infantojuvenil terão apresentações às 16h, aos sábados e domingos. Cabe a Coordenação de Artes Cênicas, definir os períodos de cada projeto selecionado de acordo a qualificação feita pelo comitê de seleção.
- 1.2.5. O concorrente está ciente e de acordo que as apresentações aos finais de semana poderão ter o rider técnico dividido com a programação no período noturno. Para essa combinação, haverá uma reunião prévia, onde é obrigatória a presença de um técnico de cada grupo, juntamente com os técnicos do teatro.
- 1.2.6. **Poderão ser pautados espetáculos em apresentações únicas ou em temporadas alternativas, desde que o comitê de seleção junto à Coordenação de Artes Cênicas entendam como necessário e oportuno. Por exemplo: somente sábados, ou somente domingos, ou período não compartilhado com programação noturna, etc.**

1.3. PROJETO “NOVAS CARAS”.

- 1.3.1. O projeto “Novas Caras” contemplará novos criadores das artes cênicas, prioritariamente, ainda sem trajetória consagrada.
- 1.3.2. As apresentações do projeto “Novas Caras” serão realizadas na Sala Álvaro Moreyra, às quartas-feiras, 20h, sempre com entrada franca, conforme temporadas oferecidas abaixo.
- 1.3.3. Pela temporada os selecionados receberão cachê no valor de R\$ 1.500,00 (um mil e quinhentos reais), isenção de taxas de ocupação do teatro municipal e estarão aptos a concorrer ao Prêmio Revelação 2016 se assim desejarem. O cachê pago está sujeito à tributação nos termos da legislação vigente e será feito por contrato, preferencialmente através de pessoa jurídica.
- 1.3.4. Todas peças de divulgação produzidas (cartazes, folders, flyers, camisetas e outros) para as apresentações realizadas neste projeto deverão citar o nome do projeto e logotípia da Secretaria da Cultura de Porto Alegre.
- 1.3.5. Ao final de toda apresentação, deve ser mencionado o nome do projeto Novas Caras e a Secretaria da Cultura de Porto Alegre.

1.3.6. A Coordenação de Artes Cênicas disponibilizará 50% da capacidade de lotação da sala nas apresentações do Projeto "Novas Caras" para agendamentos de escolas e outros grupos. Estes agendamentos serão administrados pela direção do teatro. No caso de interesse do grupo em temporada na realização de algum agendamento, este deverá fazê-lo conforme procedimento padrão a ser divulgado no Blog www.maisteatro.org, em combinação com a direção do teatro.

1ª Temporada: Sala Álvaro Moreyra. Dias 5, 12, 19 e 26 de outubro de 2016, às 20h. (4 apresentações)

2ª Temporada: Sala Álvaro Moreyra. Dias 2, 9, 16 e 23 de novembro de 2016, às 20h. (4 apresentações)

3ª Temporada: Sala Álvaro Moreyra. Dias 30 de novembro, 7, 14, e 21 de dezembro de 2016, às 20h. (4 apresentações)

1.4. PROJETO "TEATRO ABERTO" PARA PÚBLICO INFANTOJUVENIL

1.4.1. O projeto Teatro Aberto contemplará as mais diversas formas de criações de qualquer linguagem artística com produção para **PÚBLICO INFANTOJUVENIL**.

1.4.2. Pela temporada os selecionados receberão um cachê, isenção de taxas de ocupação do teatro municipal e estarão aptos a concorrer ao Prêmio Revelação 2016 se assim desejarem. O cachê pago está sujeito à tributação nos termos da legislação vigente e será feito por contrato, preferencialmente através de pessoa jurídica.

1.4.3. Poderão ser contemplados outros projetos inscritos nessa categoria, além das temporadas informadas neste item, conforme disponibilidade de agenda.

1.4.4. Todas peças de divulgação produzidas (cartazes, folders, flyers, camisetas e outros) para as apresentações realizadas neste projeto deverão citar o nome do projeto e logotipia da Secretaria da Cultura de Porto Alegre.

1.4.5. Ao final de toda apresentação, deve ser mencionado o nome do projeto Teatro Aberto e a Secretaria da Cultura de Porto Alegre.

1.4.6. A Coordenação de Artes Cênicas disponibilizará 100% da capacidade de lotação da sala nas apresentações do Projeto "Teatro Aberto" para agendamentos de escolas e outros grupos. Estes agendamentos serão administrados pela direção do teatro. No caso de interesse do grupo em temporada na realização de algum agendamento, este deverá fazê-lo conforme procedimento padrão a ser divulgado no Blog www.maisteatro.org, em combinação com a direção do teatro.

1.4.7. A montagem e desmontagem deverá ser realizada no mesmo dia, sendo que o grupo pode entrar no teatro à partir das 8h30 e deve liberar a sala às 18h00.

1ª Temporada: Sala Álvaro Moreyra. Dias 4, 11, 18 e 25 de outubro de 2016, às 10h e 15h. (8 apresentações, cachê de R\$3.200,00 pela temporada).

2ª Temporada: Sala Álvaro Moreyra. Dias 1, 8, 22 e 29 de novembro de 2016, às 10h e 15h. (8 apresentações, cachê de R\$3.200,00 pela temporada).

1.5. PROJETO "NOITE DO CIRCO".

1.5.1. O projeto Noite do Circo contemplará as artes circenses aproximando seus criadores dos teatros municipais. Este projeto se destina a todo e qualquer espetáculo circense, de grupos consagrados ou não.

1.5.2. As apresentações do projeto "Noite do Circo" serão realizadas na Sala Álvaro Moreyra, às 20h, com entrada franca. Cada temporada é de sexta-feira a domingo, uma única semana.

1.5.3. Pela temporada os selecionados receberão cachê no valor de R\$ 1.500,00 (um mil e quinhentos reais), isenção de taxas de ocupação do teatro municipal. O cachê pago está sujeito à tributação nos termos da legislação vigente e será feito por contrato, preferencialmente através de pessoa jurídica.

1.5.4. Todas peças de divulgação produzidas (cartazes, folders, flyers, camisetas e outros) para as apresentações realizadas neste projeto deverão citar o nome do projeto e logotipia da Secretaria da Cultura de Porto Alegre.

1.5.5. Ao final de toda apresentação, deve ser mencionado o nome do projeto Noite do Circo e a Secretaria da Cultura de Porto Alegre.

1.6. DANÇA.

1.6.1. Os projetos de dança inscritos nesse edital poderão ser classificados em 2 (duas) categorias: profissionais e acesso. Considerar-se-ão profissionais e, portanto, aptos a optarem por essa categoria aqueles que possuírem registro profissional no Ministério do Trabalho na função que irão exercer de 75% da equipe artística e de 100% da equipe

técnica. Para concorrer à categoria de acesso será necessário possuir 1 (um) responsável artístico e 100% da equipe técnica com registro profissional que assumirão integralmente as responsabilidades pelas apresentações e pela apresentação desta documentação.

- 1.6.2. No Anexo I.I deste edital o proponente deverá sinalizar os meses de preferência, bem como os dias da semana que tem interesse e disponibilidade, além de dizer se é compatível com compartilhamento de programação para crianças (caso solicite final de semana).
- 1.6.3. As propostas inscritas nesta categoria terão apresentações às 20h, podendo haver alteração para 18h aos domingos, cabendo à Coordenação de Artes Cênicas, definir os períodos de cada projeto selecionado de acordo a qualificação feita pelo comitê de seleção.
- 1.6.4. O concorrente está ciente e de acordo que as apresentações aos finais de semana poderão ter o rider técnico dividido com a programação para crianças. Para essa combinação, haverá uma reunião prévia, onde é obrigatória a presença de um técnico de cada grupo, juntamente com os técnicos do teatro.
- 1.6.5. **Poderão ser pautados espetáculos em apresentações únicas ou em temporadas alternativas, desde que o comitê de seleção junto à Coordenação de Artes Cênicas entendam como necessário e oportuno. Por exemplo: somente às quintas-feiras, ou somente às quartas-feiras, ou período não compartilhado com programação para crianças, etc.**

1.7. MÚSICA.

- 1.7.1. No Anexo I.I deste edital o proponente deverá sinalizar os meses de preferência, bem como os dias da semana que tem interesse e disponibilidade, além de dizer se é compatível com compartilhamento de programação para crianças (caso solicite final de semana).
- 1.7.2. As propostas inscritas nesta categoria terão apresentações às 20h, podendo haver alteração para 18h aos domingos, cabendo à Coordenação de Artes Cênicas, definir os períodos de cada projeto selecionado de acordo a qualificação feita pelo comitê de seleção.
- 1.7.3. O concorrente está ciente e de acordo que as apresentações aos finais de semana poderão ter o rider técnico dividido com a programação para crianças. Para essa combinação, haverá uma reunião prévia, onde é obrigatória a presença de um técnico de cada grupo, juntamente com os técnicos do teatro.
- 1.7.4. **Poderão ser pautados espetáculos/shows em apresentações únicas ou em temporadas alternativas, desde que o comitê de seleção junto à Coordenação de Artes Cênicas, entendam como necessário e oportuno. Por exemplo: somente às quintas-feiras, ou somente às quartas-feiras, ou período não compartilhado com programação para crianças, etc.**

1.8. TEMPORADA LIVRE.

- 1.8.1. A Temporada Livre é destinada a todas as linguagens artísticas nos mais diversos formatos e categorias; bem como sua integração. Podem se inscrever artistas, grupos formalizados, coletivos de artistas, grupos artísticos e outros.
- 1.8.2. Essa temporada é um convite para que os artistas tenham liberdade para propor uma ocupação diversificada, podendo aproveitar melhor o tempo de disponibilidade da sala de teatro. Poderão ser propostos: workshops, espetáculos, palestras, seminários, performances, shows, bate-papo, festival, mostra e outros.
- 1.8.3. Importante ressaltar que esta ocupação é destinada à criação de uma programação não sendo, portanto, possíveis propostas sem previsão de público.
- 1.8.4. Dentro da programação poderá haver cobrança de ingresso ou não, isso deve ser especificado na proposta enviada no momento da inscrição.
- 1.8.5. Os teatros dentro desta categoria ficam disponíveis das 08h30 às 12h00 e das 13h30 até às 23h00, o período de disponibilidade deve incluir montagem, desmontagem e a realização do evento.

2. SOBRE A INSCRIÇÃO E DOCUMENTAÇÃO A SER APRESENTADA.

- 2.1. Cada proposta solicitando datas a que se refere o presente regulamento deverá ser feita através da ficha de inscrição digital que estará disponível no site da Prefeitura e no Blog www.maisteatro.org. Será aceito apenas um projeto por inscrição, podendo o interessado fazer quantas inscrições quiser em qualquer categoria que tiver interesse. As categorias oferecidas neste edital estão divididas da seguinte maneira na plataforma digital: Artes Cênicas (engloba categorias de "Teatro e Circo", "Espectáculos para público infantojuvenil", "Projeto Novas Caras", "Projeto Teatro Aberto" e "Projeto Noite do Circo"), Dança, Música e Temporada Livre. O formulário de inscrição deverá ser preenchido integralmente. Caso o inscrito tenha dúvidas ou alguma dificuldade com a inscrição, poderá entrar em contato com a área responsável: Coordenação de Artes Cênicas: 51 3289-8064; Coordenação de Dança: 51 3289-8065 e Coordenação de Música: 51 3289-8119.

ANEXO B – Desenho do Curso de Dança

Disciplinas obrigatórias com carga horária, pré-requisitos, identificação de campos de saberes e distribuição por etapa (UFRGS, 2012, p. 10-11).

Legenda:

- Campo de saberes da experiência artística
- Campo de saberes da experiência docente
- Campo de saberes teórico-epistemológicos
- Campo de intersecção de saberes

	Disciplina	Crédito	CH
Etapa 1	Campo Profissional da Dança	4	60
	Corpo e Musicalidade	4	60
	Estudos em Dança Clássica I	4	60
	Estudos em Danças Populares I	4	60
	Organização da escola básica	2	30
	Psicologia da Educação I – A	2	30
	Estudos do Corpo I	2	30
	Anatomia Humana – A	4	60

	Disciplina	Crédito	CH
Etapa 2	Estudos sócio-culturais em dança	4	60
	Análise do Movimento I	4	60
	Estudos em Dança Moderna e Contemporânea	4	60
	Estudos do corpo II (Estudos do corpo I e Anatomia Humana - A)	4	60
	Estudos em desenvolvimento e aprendizagem motora em dança	4	60
	Políticas da Educação Básica	2	30
	Psicologia da Educação II (Psicologia da Educação I-A)	2	30
	Seminário de Integração em Dança I (27 créditos obrigatórios)	2	30

	Disciplina	Crédito	CH
Etapa 3	Estudos histórico-culturais em dança I (Estudos sócio-culturais em dança)	4	60
	Estudos em composição coreográfica I	4	60
	Estudos em Danças Populares II (Danças Populares I)	4	60
	Estágio de docência em dança infantil I (Estudos em desenvolvimento e aprendizagem motora em dança + 36 créditos obrigatórios)	4	60
	Intervenção pedagógica e necessidades educativas especiais	2	30
	Educação Contemporânea: currículo, didática, planejamento	4	60

	Disciplina	Crédito	CH
Etapa 4	Estudos histórico-culturais em dança II (Estudos histórico-culturais em dança I)	4	60
	Análise do Movimento II (Análise do Movimento I)	4	60
	Estudos do corpo III (Estudos do corpo I e Anatomia Humana - A)	4	60
	Estágio de docência em dança infantil II (Estágio de docência em dança infantil I)	6	90
	Estudos em dança, corporeidade e saúde I (44 créditos obrigatórios)	4	60
	Seminário de Integração em Dança II (Seminário de Integração em Dança I + 75 créditos obrigatórios)	2	30

	Disciplina	Crédito	CH
Etapa 5	Estudos da composição coreográfica II (Estudos da composição coreográfica I)	4	60
	Estudos Contemporâneos em Dança I (48 créditos obrigatórios)	4	60
	Estudos em estética e dança (48 créditos obrigatórios)	4	60
	Estágio de docência em projetos de dança (48 créditos obrigatórios)	6	90
	Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS)	2	30

	Disciplina	Crédito	CH
Etapa 6	Pesquisa em dança (60 créditos obrigatórios)	4	60
	Estágio de docência de dança no ensino fundamental e médio (60 cr.ob. + Edu. Contem. + Estudos em desenvol. e aprend. motora em dança)	4	60
	Estudos em Danças Populares III (Estudos em Danças Populares I)	4	60
	Produção Cênica (Estudos da Composição Coreográfica I + 60 créditos obrigatórios)	4	60
	Seminário de Integração em Dança III (Seminário de Integração II + 125 créditos obrigatórios)	2	30

	Disciplina	Crédito	CH
Etapa 7	Trabalho de Conclusão de Curso I: Projeto (Pesquisa em dança)	4	60
	Gestão e projetos em dança (80 créditos obrigatório)	4	60
	Estágio de docência em dança no ensino fundamental (Estágio de docência em dança no ensino fundamental e médio)	7	105

	Disciplina	Crédito	CH
Etapa 8	Trabalho de Conclusão de Curso II: Monografia (TCC I)	4	60
	Estágio de docência em dança no ensino médio (Estágio de docência em dança no ensino fundamental e médio)	6	90

Carga horária de atividades de ensino obrigatórias em relação aos campos de saberes:

CAMPO DE SABERES	Crédito	CH
Teórico-epistemológicos	42	630
Experiência Artística	36	540
Experiência Docente	53	795
Integração de Saberes	30	450

ANEXO C – Lista de disciplinas eletivas

Código	Disciplina/Pré-Requisito	Caráter	Créditos	Carga Horária
HUM05055	AFRODESCENDÊNCIA E CIDADANIA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO - Créditos Obrigatórios - 16	Eletiva	4	60
LET02208	ALEMÃO INSTRUMENTAL I	Eletiva	4	60
EFI04168	APRENDIZAGEM MOTORA	Eletiva	4	60
EDU03068	ARTE, CULTURA VISUAL E EDUCAÇÃO	Eletiva	4	60
EFI04343	AVALIAÇÃO E EDUCAÇÃO POSTURAL - CBS05047 - ANATOMIA HUMANA - A - e EFI04087 - ESTUDO DO CORPO I	Eletiva	4	60
EFI04335	BIOMECÂNICA BÁSICA - EFI04090 - ESTUDOS DO CORPO III	Eletiva	2	30
CBS01041	BIOQUÍMICA DA NUTRIÇÃO NO ESPORTE - EFI04090 - ESTUDOS DO CORPO III	Eletiva	4	60
ART03492	CANTO CORAL I	Eletiva	2	30
ART02111	CIÊNCIAS DA ARTE: CAMPO SOCIAL	Eletiva	4	60
ART02068	CIÊNCIAS DA ARTE: ESPAÇO E TEMPO	Eletiva	4	60
ART02112	CIÊNCIAS DA ARTE: ESPAÇO SIMBÓLICO	Eletiva	4	60
ART02114	CIÊNCIAS DA ARTE: PROCESSO ARTÍSTICO E TECNOLOGIA	Eletiva	4	60
EDU02052	CUIDADO DE SI	Eletiva	2	30
HUM03347	CULTURA BRASILEIRA	Eletiva	4	60
EFI04380	DANÇA E INTEGRAÇÃO ENTRE AS ARTES	Eletiva	4	60
DAN99047	DANÇA E TRANSPESSOALIDADE - Créditos Obrigatórios - 82	Eletiva	4	60
EFI04042	DANÇA NA TERCEIRA IDADE	Eletiva	2	30
EDU03061	EDUCAÇÃO MUSICAL	Eletiva	3	45
EDU02054	EDUCAÇÃO, SAÚDE E CORPO	Eletiva	3	45
LET02228	ESPAHOL INSTRUMENTAL I	Eletiva	4	60
ART03840	ESTÉTICA DA MÚSICA	Eletiva	2	30
ART01096	ESTÉTICA DO ESPETÁCULO	Eletiva	4	60
HUM01035	ESTÉTICA I - A	Eletiva	6	90
DAN99044	ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DE DANÇA II - DAN99032 - ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS EM DANÇA I	Eletiva	4	60
DAN99045	ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DE DANÇA III - DAN99032 - ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS EM DANÇA I	Eletiva	4	60
EFI04377	ESTUDOS DO CORPO IV - CBS05047 - ANATOMIA HUMANA - A - e EFI04087 - ESTUDO DO CORPO I	Eletiva	4	60
DAN99042	ESTUDOS EM DANÇA CLÁSSICA II - DAN99016 - ESTUDOS EM DANÇA CLÁSSICA I	Eletiva	4	60
DAN99043	ESTUDOS EM DANÇA CLÁSSICA III - DAN99016 - ESTUDOS EM DANÇA CLÁSSICA I	Eletiva	4	60
EFI04376	ESTUDOS EM DANÇA E EDUCAÇÃO	Eletiva	4	60

DAN99048	ESTUDOS EM DANÇA, CORPOREIDADE E SAÚDE II - DAN99028 - ESTUDOS EM DANÇA, CORPOREIDADE E SAÚDE I	Eletiva	4	60
DAN99046	ESTUDOS EM DANÇAS POPULARES IV - DAN99017 - ESTUDOS EM DANÇAS POPULARES I	Eletiva	4	60
EFI04378	ESTUDOS INTRODUTÓRIOS AO MÉTODO PILATES	Eletiva	4	60
ART02125	ESTUDOS SISTÊMICOS DA ARTE	Eletiva	4	60
EFI04379	ESTUDOS SOMÁTICOS DO MOVIMENTO	Eletiva	4	60
HUM01163	FILOSOFIA DA ARTE I A	Eletiva	4	60
EFI04105	FISIOLOGIA DO EXERCÍCIO - EFI04088 - ESTUDOS DO CORPO II	Eletiva	4	60
LET02248	FRANCÊS INSTRUMENTAL I	Eletiva	4	60
ART02110	FUNDAMENTOS DA PESQUISA EM ARTE	Eletiva	4	60
ART02199	FUNDAMENTOS DAS ARTES VISUAIS	Eletiva	4	60
HUM03360	HISTÓRIA ANTIGA DO ORIENTE PRÓXIMO	Eletiva	4	60
HUM03070	HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA I - A	Eletiva	4	60
HUM03328	HISTÓRIA DA ÁFRICA - HUM03070 - HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA I - A	Eletiva	4	60
HUM03049	HISTÓRIA DA AMÉRICA I - A	Eletiva	4	60
ART02271	HISTÓRIA DA ARTE AMERÍNDIA	Eletiva	4	60
ART02187	HISTÓRIA DA CULTURA	Eletiva	4	60
ART02280	HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA - Créditos Obrigatórios - 32	Eletiva	4	60
HUM03050	HISTÓRIA DAS ANTIGAS SOCIEDADES AFRICANAS	Eletiva	4	60
ART02282	HISTÓRIA DO CINEMA - Créditos Obrigatórios - 32	Eletiva	4	60
HUM03110	HISTÓRIA INDÍGENA NA AMÉRICA - HUM03049 - HISTÓRIA DA AMÉRICA I - A	Eletiva	4	60
ART02134	HISTORIOGRAFIA DA ARTE I	Eletiva	4	60
ART02139	HISTORIOGRAFIA DA ARTE II - ART02134 - HISTORIOGRAFIA DA ARTE I	Eletiva	4	60
ART01144	ILUMINAÇÃO CÊNICA - ART01075 - LINGUAGEM VISUAL DO TEATRO - ou Créditos Obrigatórios - 48	Eletiva	3	45
ART01055	IMPROVISAÇÃO E MOVIMENTO	Eletiva	4	60
LET02268	INGLÊS INSTRUMENTAL I	Eletiva	4	60
ART01104	INTERCULTURALIDADE E A CENA CONTEMPORÂNEA - ART01103 - POÉTICAS TEATRAIS I	Eletiva	4	60
ART02209	INTRODUÇÃO À HISTÓRIA DA MÚSICA	Eletiva	4	60
ART02200	INTRODUÇÃO À HISTÓRIA DO TEATRO	Eletiva	4	60
INF01210	INTRODUÇÃO À INFORMÁTICA	Eletiva	4	60
LET02288	ITALIANO INSTRUMENTAL I	Eletiva	4	60
BIB02477	LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO	Eletiva	4	60
ART01017	LABORATÓRIO DE ENSINO DE TEATRO - ART01103 - POÉTICAS TEATRAIS I - ou Créditos Obrigatórios - 48	Eletiva	4	60

ART03901	LABORATÓRIO DE IMPROVISAÇÃO MUSICAL LIVRE I	Eletiva	2	30
ART01203	LABORATÓRIO DE TEXTO DRAMÁTICO - ART01103 - POÉTICAS TEATRAIS I	Eletiva	4	60
ART02090	LABORATÓRIO DE VÍDEO - Créditos Obrigatórios - 40	Eletiva	8	120
ART01049	LABORATÓRIO EXPERIMENTAL DE TEATRO IV - Créditos Obrigatórios - 48	Eletiva	4	60
ART01075	LINGUAGEM VISUAL DO TEATRO	Eletiva	4	60
BIB03306	METODOLOGIA DA PESQUISA BIBLIOGRÁFICA	Eletiva	3	45
ART03897	MÚSICA POPULAR DO BRASIL I	Eletiva	3	45
ART03899	MÚSICA POPULAR DO BRASIL II	Eletiva	3	45
ART03903	MÚSICAS TRADICIONAIS DO BRASIL	Eletiva	3	45
ART02095	OFICINA DE MATERIAIS EXPRESSIVOS - Créditos Obrigatórios - 40	Eletiva	8	120
ART01192	POÉTICAS DA CENA CONTEMPORÂNEA - ART01100 - POÉTICAS TEATRAIS III - ou Créditos Obrigatórios - 48 - e ART01103 - POÉTICAS TEATRAIS I	Eletiva	3	45
ART01190	POÉTICAS DO TEATRO BRASILEIRO - I	Eletiva	3	45
ART01191	POÉTICAS DO TEATRO BRASILEIRO - II - ART01190 - POÉTICAS DO TEATRO BRASILEIRO - I	Eletiva	3	45
ART01103	POÉTICAS TEATRAIS I	Eletiva	6	90
ART01102	POÉTICAS TEATRAIS II - ART01103 - POÉTICAS TEATRAIS I	Eletiva	6	90
ART01100	POÉTICAS TEATRAIS III - ART01103 - POÉTICAS TEATRAIS I	Eletiva	6	90
ART03148	PRÁTICA MUSICAL EM CONJUNTO I	Eletiva	3	45
ART03149	PRÁTICA MUSICAL EM CONJUNTO II - ART03148 - PRÁTICA MUSICAL EM CONJUNTO I	Eletiva	3	45
DAN99007	PRODUÇÃO VÍDEO FOTOGRÁFICA EM DANÇA	Eletiva	4	60
EDU01017	PSICOLOGIA DA EDUCAÇÃO: O JOGO I	Eletiva	2	30
EDU01018	PSICOLOGIA DA EDUCAÇÃO: O JOGO II - EDU01017 - PSICOLOGIA DA EDUCAÇÃO: O JOGO I	Eletiva	2	30
ART03137	PSICOLOGIA E EDUCAÇÃO MUSICAL	Eletiva	2	30
LET02010	RUSSO INSTRUMENTAL I	Eletiva	4	60
ART02232	SEMINÁRIO DE CINEMA E VÍDEO - Créditos Obrigatórios - 32	Eletiva	4	60
ART02262	SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE ASIÁTICA - Créditos Obrigatórios - 32	Eletiva	4	60
ART02261	SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE DO ISLÃ E DO MUNDO ÁRABE - Créditos Obrigatórios - 32	Eletiva	4	60
ART01008	SEMINÁRIO EM TEATRO I	Eletiva	4	60
ART02115	SEMINÁRIOS DE ARTE NO BRASIL	Eletiva	4	60
ART03140	SOCIOLOGIA E EDUCAÇÃO MUSICAL	Eletiva	2	30
ART01095	TEATRO COMPARADO	Eletiva	4	60
ART01213	TEATRO DO OPRIMIDO I	Eletiva	4	60
ART01214	TEATRO DO OPRIMIDO II - ART01213 - TEATRO DO OPRIMIDO I	Eletiva	4	60

ART01202	TEATRO E CINEMA - ART01103 - POÉTICAS TEATRAIS I - ou Créditos Obrigatórios - 48	Eletiva	4	60
EDU02030	TEMPOS E ESPAÇOS ESCOLARES - ATRAVESSANDO FRONTEIRAS	Eletiva	2	30
ART01204	TEORIAS E MÉTODOS DE CRIAÇÃO CÊNICA	Eletiva	3	45
DAN99049	TÓPICOS EM DANÇA I	Eletiva	4	60
DAN99050	TÓPICOS EM DANÇA II	Eletiva	4	60
DAN99051	TÓPICOS EM DANÇA III	Eletiva	4	60
DAN99052	TÓPICOS EM DANÇA IV	Eletiva	4	60
DAN99053	TÓPICOS EM DANÇA V	Eletiva	2	30
DAN99054	TÓPICOS EM DANÇA VI	Eletiva	2	30
ART03841	TÓPICOS EM MÚSICA POPULAR	Eletiva	2	30
ART03914	TÓPICOS EM MÚSICAS DO MUNDO	Eletiva	2	30
ART02188	TÓPICOS ESPECIAIS EM HISTÓRIA DA CULTURA - ART02187 - HISTÓRIA DA CULTURA	Eletiva	4	60
EFI04336	TREINAMENTO FÍSICO - EFI04088 - ESTUDOS DO CORPO II	Eletiva	4	60
ART03908	TRILHAS SONORAS I	Eletiva	2	30

ANEXO D – Resumo do currículo *lattes* dos professores do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS

Aline Nogueira Haas

Licenciada em Educação Física pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1992) e doutora em Medicina y Cirugía - Universidad de Cádiz (1999). Especialista em Ciências do Esporte, pela PUCRS, em 1997, e, no Método Pilates pela The Studio Pilates Brasil, 1999, e pela Power Pilates, 2006. Professora do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora e Coordenadora do Curso de Especialização no Método Pilates da UFRGS. Professora do Programa de Pós-graduação em Ciências do Movimento Humano da UFRGS. Líder do Grupo de Pesquisa em Arte, Corpo e Educação (GRACE/UFRGS). Bailarina com formação em ballet clássico no Ballet Studio Maria Cristina Fragoso (1985). Possui cursos de formação em dança moderna e contemporânea, danças de salão, danças folclóricas, dança jazz, dança espanhola e no método Pilates. Autora do livro Ritmo e Dança: aspectos gerais editado e lançado no ano de 2003 e do Livro “Expressão corporal: aspectos gerais” editado e lançado no ano de 2008. Membro da International Association for Dance Medicine and Science (IADMS). Membro e Professora Certificada pela Pilates Method Alliance (PMA).

Carla Vendramin

Possui graduação em Fisioterapia pela Universidade Feevale (1997) e mestrado em MA Choreography - Middlesex University (2008). Professora no curso de licenciatura em dança na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura, práticas de dança, acessibilidade, corpo e ambiente, improvisação e composição coreográfica, interdisciplinariedade.

Cibele Sastre

Doutora em Educação pelo PPGEDU-UFRGS, Mestre e Bacharel em Artes Cênicas pelo PPGAC e DAD Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É especialista em Laban Análise em

Movimento (LMA/BF) pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies LIMS - em NY, curso que realizou com bolsa do Ministério da Cultura obtendo o título de CMA (Certified Movement Analyst). É também especialista em Consciência Corporal - Dança pela FAP-PR. É professora do Curso de Dança da UFRGS. Direciona suas pesquisas a partir da Prática-Pesquisa utilizando-se da Dança Improvisação e da Análise Laban/Bartenieff em Movimento, incluindo a escrita por motivos (motif writing) em diferentes projetos. Desenvolve uma pesquisa sobre a Prática como Pesquisa em Dança e investiga relação entre Dança, Educação Somática e Criação. Atua como criadora intérprete em parcerias com o coletivo Artéria - artistas de dança em colaboração e o coletivo de dança da Sala 209.

Claudia Daronch

Professora do Curso de Licenciatura em dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Ciências do Movimento Humano e especialista em cinesiologia ambos títulos pela Escola de Educação Física da UFRGS. Possui bacharelado e licenciatura em dança pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Formada pela escola de danças clássicas do Teatro Guaíra de Curitiba e instrutora certificada no método Pilates pela Physiopilates/Polestar education e pela PMA (Pilates Method Alliance) e licenciada Fletcher Pilates (técnicas exclusivas). Trabalhou em companhias importantes do Brasil como Ballet Teatro Guaíra, Cia. de danças de Minas Gerais e Quasar cia. de dança, onde atuou como diretora de ensaios. Ministrou workshops de dança clássica e contemporânea no Brasil e exterior, bem como cursos de requalificação para professores de dança da rede estadual de Goiás registrado no Mec, além de palestra sobre preparação corporal do bailarino na Universidade Federal de Goiás. Como coreógrafa apresentou trabalhos coreográficos em Cuba e Nova York, obtendo o intérprete, uma bolsa de estudos na escola do Ópera de Paris.

Izabela Lucchese Gavioli

Graduada em Medicina pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1993). Especialista em Medicina Interna (Hosp. N. Sra. da Conceição), Reumatologia (Hosp. de Clínicas de Porto Alegre) e Medicina do Esporte (PUC-RS). Mestre em Artes Cênicas (PPGAC - UFRGS). Professor Assistente do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor de

Medicina da Dança no pós-graduação em Dança da PUC-RS (2001 - 2014). Preceptora convidada da Residência em Medicina Esportiva da UCS. Atuação artística (interpretação, docência e coreografia) na área de dança. Registro profissional em Medicina: CRM-RS 19988. Registro profissional em Dança: DRT/RS 4236/91; SATED Nº 6011. Membro da International Association for Dance Medicine and Science (IADMS - Washington, EUA) desde janeiro/2011.

Flávia Pilla do Valle

É professora do Curso de Dança da UFRGS. Doutora em Educação pela UFRGS. Mestre em Dança pela New York University e Especialista pelo Laban/Bartenieff Institute. Tem formação em dança contemporânea, moderna, balé. Foi autora dos Referenciais Curriculares da Dança/Arte do Estado do Rio Grande do Sul. Em 2013, dois de seus livros foram selecionados pelo Programa Nacional Biblioteca na Escola PNBE do Professor 2013. Desde 2012, coordena o PIBID/Dança da UFRGS/CAPES. Em 2015 foi contemplada pelo Edital Universal do CNPq (2015-2017). Em 2015 lançou a primeira edição da Especialização em Dança da UFRGS, do qual foi coordenadora. Em agosto de 2015 assumiu a chefia da COMGRAD do curso de dança desta mesma universidade. Em 2017 e 2018 foi jurada do Carnaval de São Paulo.

Lisete Arnizaut Machado de Vargas

Doutora em Filosofia e Ciências da Educação pela Universitat de Barcelona (2002) com tese defendida em Dança Educação. Graduada em Educação Física e Design de Moda. Atualmente é professora da Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando na graduação, pós-graduação e extensão. Tem formação na área de Dança, sendo diplomada pelas escolas de Dança Vera Lúcia Machado e de Bailados Clássicos Tony Seitz Petzhold, além da especialização em Dança Flamenca em Barcelona Espanha na Escuela de Danza José da la Vega e em Moda, Mídia e Inovação. Atuou como bailarina do Ballet Phoenix de Porto Alegre e dirige o Ballet da UFRGS. É pesquisadora em Dança, consultora ad hoc do CNPq, membro do grupo de pesquisa Arte, Corpo e Educação (GRACE), autora de vários artigos, livros e trabalhos nas áreas de dança, dança-educação, dança-terapia e figurinos de dança.

Luciana Paludo

Graduada em DANÇA (Bacharelado e Licenciatura) pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná e Fundação Teatro Guaíra (1990); Especialista em Linguagem e Comunicação - UNICRUZ (2003); Mestre em Artes Visuais UFRGS (2006); Doutora em Educação UFRGS (2015). Foi professora da Universidade de Cruz Alta, no Curso de Licenciatura em Dança (2000-2008); da Licenciatura em Dança da ULBRA (2009-2011); da Especialização em Dança PUCRS (2003-2010). É professora do Curso de Dança da UFRGS. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança e Coreografia, atuando principalmente nos seguintes temas: dança, arte, performance, educação, linguagem não verbal, comunicação. Em 2006 recebeu o Prêmio FUNARTE de Dança Klauss Vianna, com o projeto “Caminhos a Percorrer”, promovido pelo Ministério da Cultura. Tal projeto visou a circulação das pesquisas de movimento feitas no Mimese cia de dança-coisa, companhia criada e dirigida por Luciana Paludo, desde o ano de 2002. Como intérprete e criadora, além de apresentações, promove reflexões que visam refletir (prática e teoricamente) acerca dos modos de produção e circulação no campo da arte. Em 2007 realizou turnê com o espetáculo “Os humores do Poeta”, através do prêmio “Caravana Funarte de Circulação Nacional - Dança”, nas cidades de Porto Alegre, Florianópolis, Votorantim, Curitiba e São Paulo. Ambos os prêmios foram lançados em edital pela FUNARTE. Com a coreografia solo “Um corpo bem de perto” recebeu Prêmio Açorianos, na cidade de Porto Alegre, de melhor bailarina, melhor coreografia e trilha sonora (2007); apresentou esse trabalho em eventos como o Porto Alegre em Cena 2007; Dança Alegre Alegrete 2008; Diálogos da Dança Sesc 2008. I Seminário e Mostra Nacional de Dança-Teatro, promovido pelo Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa, MG, em 2009. Em 2008 integrou a Banca de Especialistas do Conselho Estadual de Educação do Estado do Rio Grande do Sul e participou da formação da ANDA - Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, realizado na UFBA, Salvador. Em 2010 realizou apresentação do Solo “Composição para guitarra e escápulas - e outras partes” no Projeto Outros Passos (Sesc Pompéia, SP) - gravado e transmitido pelo SESC TV; e no Dança.com, em Porto Alegre, RS. Integrou a Comissão Central Organizadora do “Seminário Nacional de Dança”, em Curitiba, PR. Organizou o I e II Encontro Estadual das Graduações em Dança do RS (2009 e 2011). Participou como intérprete-criadora de eventos como: Mostra Movimento e Palavra (Porto Alegre, RS); Bienal Sesc de

Dança (Santos, SP); Festival Internacional de Dança Mesa Verde (Porto Alegre, RS); Festival Internacional Danca.com (Porto Alegre, RS); Maratona Cultural (Florianópolis, 2013 e 2014); Porto Alegre em Cena (Porto Alegre, 2007, 2008, 2010, 2012 e 2014). Foi uma das organizadoras do V Encontro das Graduações em Dança RS, o qual aconteceu em maio de 2016, na UFRGS. Faz parte da Comissão de Graduação do Curso de Dança da UFRGS (COMGRAD - Dança UFRGS), na condição de Coordenadora Substituta (2017-2019).

Márcio Pizzaro Noronha

Reside atualmente em Porto Alegre (RS). Docente no curso de Licenciatura em Dança (UFRGS). Professor e pesquisador universitário, psicanalista, escritor, vinculado à Universidade Federal de Goiás com atuação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atua no campo de pesquisa interartes e transmidialidades e estudos dos processos de subjetivação na contemporaneidade e, atualmente, escreve sobre a temática das redes de produção e economias dos objetos artísticos e estéticos. É Dr. em Antropologia - USP (1999), Dr. em História - PUCRS (1998), Ms. em Antropologia - UFSC (1992), Esp. em Teoria da Comunicação - Jornalismo - PUCRS, Esp. em História RS - FAPA, Grad. em História - Lic. Plena e Bacharelado - PUCRS (1987). Atuou como professor e pesquisador do PPG História (M/D) - FH UFG. Líder do GP CNPq Interartes Processos E Sistemas Interartísticos e Estudos de Performance. Autor do texto e diretor do espetáculo multimídia Bod-[Y]-Steria. Autor dos livros Pragmatismo e Ciências Sociais (ED. DE AUTOR), Estética Visual (EAD UFG), Teorias da Arte (EAD UFG). Co-autor de Frantz o Ateliê como Pintura (2011, ORG. Paula Ramos), Essa Tal Arte Contemporânea (2012, com o artista Sandro Tôrres), e do volume 5 da coleção HUMUS (Idealização Sigrid Nora e Organização Carlos Alberto P. dos Santos), autor dos livros Economia das Artes (2015) e Gestão em Arte e Cultura (Autor e Organizador), e, apresentador de Dança e Política (2015), projetos financiados por fundos municipais e estaduais de cultura. É co-autor do livro Novos horizontes para a teoria da literatura e das mídias (org. Edgar Kirchof, ED ULBRA, 2012)..Integra a rede de pesquisadores em dança ENGRUPE e é membro da ANPUH e da ANDA. É membro do grupo CNPq (UFRGS) ARQUITETURA E FILOSOFIA, coordenado pelo professor Dr. Fernando Fuão (Ufrgs), E Integrou e Organização da Coleção de Livros do Colóquio Derrida.

Maria Luisa Oliveira da Cunha

Doutora em Ciências do Movimento Humano (2016), Mestre em Ciências do Movimento Humano (2009), Especialista em Psicologia do Exercício (1999), Licenciada em Educação Física (1997) tudo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui segundo Mestrado em Ciências aplicadas a Atividade Física e ao Esporte pela Universidad de Cordoba/ES (2005), revalidado pela Universidade Gama Filho/UGF. Atualmente é Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando no curso de Licenciatura em Dança. Realiza pesquisas em história da dança no Rio Grande do Sul. Coordena desde março de 2006 o projeto de Extensão TCHE/UFRGS Grupo de Danças Tradicionais Gaúchas da UFRGS. É credenciada pelo MTG - Movimento Tradicionalista Gaúcho - como Professora de Danças Tradicionais Gaúchas e Danças Gaúchas de Salão. Tem experiência na área de Dança e Educação Física, atuando principalmente nos seguintes temas: Dança/Ritmos, Dança/Educação Infantil e Psicologia do Exercício.

Mônica Fagundes Dantas

Professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, Pós-Doutora pela Coventry University/Centre for Dance Research (Reino Unido), Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montréal (Canadá), Mestre em Ciências do Movimento Humano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Licenciada em Educação Física pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente é Professora Associada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, nos Cursos de Graduação em Dança e Educação Física. Pesquisadora na área da Dança, com ênfase nos seguintes temas: história e memória da dança, processos coreográficos, pedagogia da dança. Integra o Coletivo de Artistas da Sala 209.

Jair Felipe Bonatto Umann

Professor Assistente do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Mestre em Educação, Licenciado em Educação Física, Especialista em Psicologia Transpessoal. Doutorando em Educação. Atua nas áreas de dança, cultura popular e ensino superior. Diretor e coreógrafo do Grupo de Brincantes do Paralelo 30, projeto de extensão que se

dedica ao estudo, criação e apresentação de ações artísticas sob o tema: manifestações da cultura popular.

Rubiane Falkenberg Zancan

Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutoranda e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, especialista em Interdisciplinaridade e Linguagens, Graduada em Dança-Licenciatura pela Universidade de Cruz Alta. Coordenadora e professora do Curso de Dança da Universidade de Cruz Alta no período de dezembro de 2004 a janeiro de 2011. Atuou como bailarina da Muovere Cia. de Dança, Ânima Cia. de Dança; Mimese Cia. de Dança, Grupo de Bailarinos Independentes. Atualmente desenvolve trabalhos de criação com Dança Contemporânea como bailarina e coreógrafa. As pesquisas acadêmicas tem como foco a relação entre produção e recepção em dança e as confluências com as práticas pedagógicas.