

LESSA, Helena Thofehrn; ALLEMAND, Débora Souto. **Mais do mesmo ou mais do diferente? Reflexões sobre a apreciação em dança na contemporaneidade.** Pelotas: Universidade Federal de Pelotas. Professoras Substitutas do curso de Dança - Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas.

## RESUMO

O presente trabalho busca refletir sobre a condição do espectador de dança na contemporaneidade, relacionando-a com novas proposições de artistas pós-modernos e com achados relacionados a aspectos sensório-motores que influenciam a apreciação. Para tais reflexões foram estudados autores como Calvo-Merino (2010), Rancièrè (2012), Silva (2005), Louppe (2012) e Rocha (2016). A interação cinestésica buscada pelos artistas pós-modernos é hoje explicada por meio da ativação dos neurônios-espelho, estruturas ativadas tanto na observação quanto na ação da dança, as quais apontam que ao assistir dança mapeamos os movimentos do outro sobre nossas próprias representações motoras. A intensidade de ativação desses neurônios é maior quando o espectador possui experiência motora e/ou visual em relação ao que está sendo apreciado, sendo a familiaridade com os movimentos dançados também associada a maior empatia cinestésica por parte do espectador. Acredita-se que quanto mais do “diferente” o espectador apreciar em dança, mais ampla será sua emancipação, maior será a formação de público e melhor será o engajamento do espectador com a dança.

**Palavras-chave:** Dança. Espectador. Neurônios-espelho. Pós-modernismo.

## ABSTRACT

This paper aims to reflect about the dance spectator's role in the contemporaneity, relating it with postmodern artists' propositions and with findings related to sensory-motor aspects that influence appreciation. The main authors used for such reflections were Calvo-Merino (2010), Rancièrè (2012), Silva (2005), Louppe (2012) and Rocha (2016). The kinesthetic interaction sought by postmodern artists is now explained through the activation of mirror neurons, structures activated both in the observation and action of dance that showed that by watching dance we map the movements of the other on our own motor representations. The intensity of activation of these neurons is greater when the spectator has motor and/or visual experience in relation to what is being appreciated, and familiarity with the danced movements is also associated with greater kinesthetic empathy on the part of the spectator. We believe that the more of the "different" the spectator watches in dance, the broader their emancipation, the greater the audience formation and the better the viewer's engagement with dance.

**Keywords:** Dance. Spectator. Mirror neurons. Postmodernism.

Entende-se que são múltiplos os sentidos acessados ao apreciar dança. Para Louppe (2012), o objeto da poética, ou a própria arte, engloba simultaneamente o saber, o afetivo e a ação. No presente trabalho, destaca-se o movimento como

elemento central que perpassa qualquer proposta coreográfica. Aqui interessa refletir sobre o espaço do “entre”: se trata mais de pensar acerca do encontro gerado a partir do movimento e não das propostas que solicitam diretamente a interação do espectador com a obra. A mudança no tipo de movimento dançado, no ocidente, começa a acontecer a partir do período moderno, quando se começou a compreender o corpo como singular e irreduzível. Cada coreógrafo(a) tinha uma proposta diferente de dança, fundada no próprio corpo, “cada um propondo um pensamento corporal diferente” (LOUPPE, 2012, p. 79). E o que se inicia na modernidade, segue se transformando no período pós-moderno, a partir de 1940 com Merce Cunningham.

Modificar a postura acomodada do espectador diante do que acontecia em cena foi uma das buscas que marcou os trabalhos de diversos artistas pós-modernos. Um dos exemplos é justamente a fragmentação nas propostas de Cunningham, vista como uma forma de solicitar a participação ativa do espectador, incentivando a percepção e a reflexão em torno do que se passava. Para o coreógrafo, os elementos da cena (movimento, figurino, cenário e música) deveriam ser independentes e nenhum deveria ser mais importante que outro, ou seja, o movimento não estaria atrelado à música, por exemplo, como acontece na maioria das criações em dança (Figura 1). Para ele, também, “a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas é fundamentalmente e primeiramente sobre o corpo humano e seus movimentos, começando com o andar” (SILVA, 2005, p. 105), mudando, assim, a lógica da cena clássica, onde o virtuosismo do movimento era o foco do espetáculo.

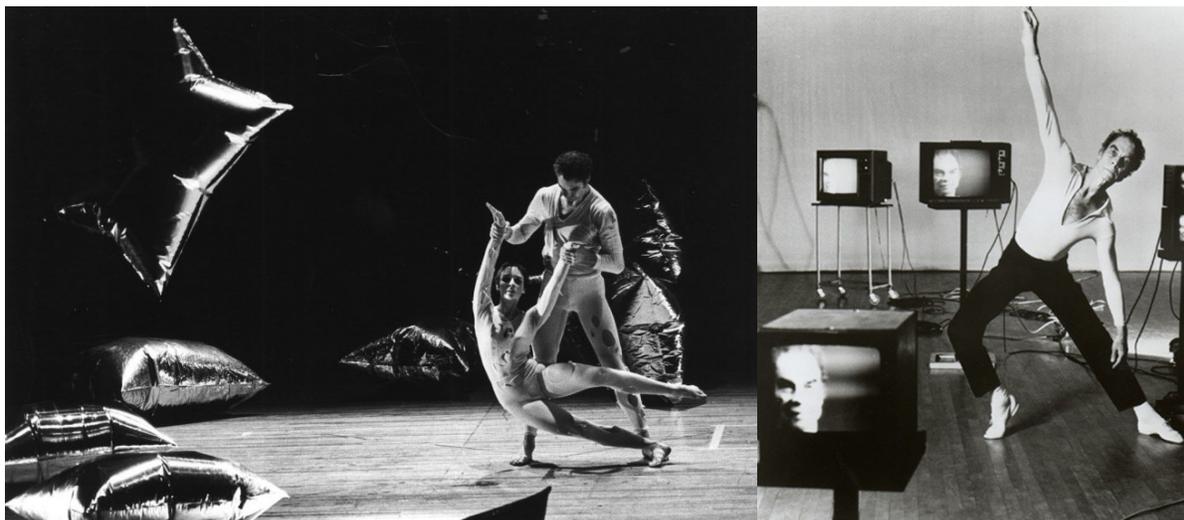


Figura 1 - Companhia de Merce Cunningham em dois momentos. Fontes:

<http://www.orartswatch.org/merce-cunningham-waves-good-bye/merce-rainforest-compressed/> e  
<https://placesjournal.org/article/the-collaborative-legacy-of-merce-cunningham/>

De forma mais direta, os coreógrafos e bailarinos da *Judson Dance Theater*<sup>1</sup> propuseram uma participação do público em nível semântico ao usar movimentos cotidianos em cena ou utilizando a própria cidade como espaço de experimentação e

---

<sup>1</sup> *Judson Church Dance Theater* foi um grupo que nasceu de encontros entre estudantes de diversas linguagens artísticas. A proposta do grupo era discutir novas formas de arte, criando alternativas para liberar a coreografia das amarras convencionais e das influências da dança moderna predominantes naquele período (SILVA, 2005).

apresentação. O jogo se tornou um elemento importante de trabalho e trouxe regras, recursos e/ou procedimentos para a experimentação da criação coreográfica, a qual foi reforçada como uma ação que pode ser realizada também em tempo real e não apenas previamente à exposição cênica (MUNDIM, 2015). Também, “encontrar parcerias para a construção coreográfica passa a ser uma rica oportunidade de troca de percursos, fazeres, saberes, sentires, moveres”, trazendo à tona o modelo de criação colaborativa e democratizando o ato criativo (MUNDIM, 2015, p.33).

Já nas propostas de Pina Bausch, a obra só se completava quando entrava em contato com o espectador, que colocava em ação suas memórias para compreender aquilo que a dança poderia dizer. Suas criações partiam das experiências dos próprios bailarinos, que apresentavam suas histórias em movimento e palavra à diretora em resposta às perguntas que ela fazia (Figura 2). Após isto, Pina auxiliava os bailarinos em suas pesquisas de movimento e fazia o processo de edição, colagem e organização final da coreografia. Esta última, viria a ser “recriada ou significada por meio das identificações afetivas que os espectadores pudessem criar” (BERTÉ, 2015, p. 57), completando então o ciclo da obra de arte.



Figura 2 - Wuppertal Dança-teatro - Companhia de Pina - em dois momentos. Fonte: <https://www.nytimes.com/2017/09/15/arts/dance/review-pina-bausch-tanztheater-wuppertal-cafe-muller-rite-of-spring.html>

A partir dos reflexos das propostas apresentadas, acredita-se que exista um espaço comum entre o sujeito que faz e o sujeito que assiste dança:

O espectador também age (...). Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. (...) Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Nessa perspectiva, ação e recepção podem ser pensadas como processos dependentes que interagem e se influenciam mutuamente, trazendo ao espectador a condição que Rancière (2012, p. 23) chama de emancipação, em que há um “embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham”. Nas propostas de Merce Cunningham, essa busca fica evidente quando o coreógrafo elimina qualquer forma de interpretação da figura que é dançada, trazendo neutralidade e colocando o

espectador diante de novos códigos estéticos para a apreciação, diferentemente de propostas coreográficas anteriores em que o conteúdo narrativo orientava o espectador na captação da figura observada. Segundo Godard (1995), Cunningham buscava estimular primeiro a interpretação perceptiva e, em seguida e como consequência, o sensível cinestésico do espectador. Já a coreógrafa Trisha Brown, uma das fundadoras da *Judson Dance Theater*, considerava que o bailarino deveria se deixar tocar por seu próprio gesto e conseqüentemente tocar o espectador, acessando primeiramente o cinestésico do espectador e, a seguir, estimulando a percepção consciente.

De fato, essa interação cinestésica buscada pelos artistas pós-modernos é hoje explicada por meio da existência de neurônios-espelho, estruturas ativadas tanto na observação quanto na ação da dança, as quais apontam que ao assistir dança mapeamos os movimentos do outro sobre nossas próprias representações motoras. A intensidade de ativação desses neurônios-espelho é sensível ao nível de experiência motora e experiência visual do espectador, ou seja, quanto maior a familiaridade com a movimentação que está sendo apreciada, maior a ativação dos neurônios-espelho (CALVO-MERINO, 2010).

Além disso, maior experiência motora ou visual com os movimentos dançados está associada a maior empatia cinestésica por parte do espectador. Isto quer dizer que ter familiaridade com a movimentação apreciada gera maior envolvimento, fazendo com que o espectador sinta o efeito de reviver memórias de experiências anteriores com os mesmos caminhos (CALVO-MERINO, 2010). Parece lógico pensar que o espectador é emancipado, já que ele relaciona a obra com suas experiências de vida e atribui sentidos singulares ao que vê. Concordando com esse pensamento, Rocha (2016, p. 92) destaca que “o espectador vai ver o que o espectador vai ver”, desanimando diretores que acreditam na possibilidade de uma igualdade entre causa e efeito em relação aos seus trabalhos. Mas não é de hoje que os coreógrafos discordam desta simbiose causa-efeito:

As gerações de bailarinos dos anos 1960 quiseram insurgir-se contra uma lei determinista, que afinal não passava de uma figura de jurisdição mais ou menos imposta por modos de representação obsoletos. “Começamos por explorar sistemas que inverteriam [knock out] a relação de causa e efeito”, escreveu Anna Halprin. (LOUPPE, 2012, p. 87).

Assim, Halprin<sup>2</sup> iniciou esta transformação a partir do próprio corpo, isolando partes que se movimentavam, “sem as encadear continuamente num caminho predeterminado” (LOUPPE, 2012, p. 87) e utilizou o método do sorteio, ou do aleatório, próximo ao que Cunningham e Cage<sup>3</sup> trabalhavam. Com isso, muitos coreógrafos pós-modernos e contemporâneos passaram a incluir o risco e a imprevisibilidade na cena (COHEN, 2004), sabendo que “o espectador vai ver o que ele vai ver”, permitindo ao artista encontrar caminhos diferenciados no próprio ato da improvisação. Mas, mesmo não sendo possível estabelecer essa relação de construção recíproca de significados a partir do movimento, o fato de que a familiaridade visual e a motora aumentam a sensação de empatia traz à tona a reflexão de que quanto mais do “diferente” o

---

<sup>2</sup>Anna Halprin foi uma das artistas que participou da *Judson Church*.

<sup>3</sup>John Cage era músico e trabalhava junto com Merce Cunningham em experimentações aleatórias e criações contemporâneas para a cena.

espectador puder apreciar em dança, mais ampla será sua emancipação, maior será a formação de público e melhor será o engajamento do espectador com a dança.

As experiências de artes cênicas no espaço urbano também são capazes de aumentar o repertório artístico dos cidadãos, mesmo que não seja possível medir de que forma elas atravessem-os. Este tipo de arte também sofreu grande influência pelo movimento da *Judson Church*, onde o objetivo dos artistas era “desvirtuosear” a dança e o teatro, buscando movimentos cotidianos e conhecidos dos sujeitos que passavam na cidade. Além disso, sabe-se que a rua é, por excelência, o espaço das danças populares, o que também proporciona outras experiências visuais e sensoriais para aquele que com elas interage. Estas experiências serão diferentes também pelas diversidades de espaço cênico, que podem vir a ser em forma de procissão, de arena, apresentações “caminhantes” ou até em cima dos telhados e nas paredes de prédios (Figura 3), como é o caso de obras de Trisha Brown (SILVA, 2005).



Figura 3 - Dois tipos de uso do espaço público para ações artísticas: danças folclóricas brasileiras e Trisha Brown Dance Company em Roof Piece. Fontes:

<https://amigosnordestinos.wordpress.com/2011/10/16/dancas-folcloricas-brasileiras/> e  
<http://art.thehighline.org/project/trishabrown/>

Segundo Turle e Trindade (2016), fazendo referência à André Carreira<sup>4</sup>, a situação de mobilidade do espectador de um espetáculo de rua pode proporcionar fruições estéticas diferenciadas, “que variam desde a percepção superficial de alguns relances da ação individual dos atores até a experiência total de acompanhá-los de perto, durante toda a apresentação.” (p. 30). Assim, as ações artísticas na rua proporcionam que os espectadores ora estejam mais afastados dos atores, ora estejam fazendo parte da cena, “jogando” com os atores e bailarinos. E estas diferentes distâncias e formas de acompanhar o espetáculo, provocam nos sujeitos diferentes formas de conexão, aumentando seu repertório de movimento e de dança.

---

<sup>4</sup> Professor no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina. É autor de livros como “Teatro de Rua: uma paixão no asfalto” e “Teatro de Invasión: la ciudad como dramaturgia”. Realiza pesquisas com ênfase em Teatro na cidade.

Cabe relatar experiências das autoras em trabalhos de intervenções urbanas<sup>5</sup>: em muitas das ações (Figura 4), foi gritante a relação que se criava entre os artistas e os que passavam na rua. Na medida em que os movimentos que fazíamos iam se distanciando dos movimentos cotidianos, alguns sentiam-se tão incomodados que era visível em seus corpos e em suas palavras essa perturbação. Já outros, imaginavam que o que tinha sido visto era algo artístico, pois poderia vir a ter algum tipo de desdobramento e, assim, encontravam um apoio para compreensão do que estava acontecendo<sup>6</sup>. Percebe-se a linha tênue entre o que pode ser familiar para as pessoas ou não.



Figura 4 - Intervenções urbanas do Caminhos da Dança na Rua. Fotos: Débora Allemand, 2015.

Imaginamos que isto tenha acontecido em virtude de, na maior parte das vezes, os passantes (às vezes transeuntes, às vezes permanentes) não terem tido experiências visual e motora com os movimentos realizados nestas intervenções e, portanto, não tinham a possibilidade de “ensaiar” com o que interagiam porque não conseguiam acessar em nenhum lugar do seu repertório a movimentação apreciada e, por isso, acabavam repelindo. De qualquer modo, mesmo que a reação dos transeuntes fosse se afastar do que estava acontecendo, o diálogo era imanente:

“[...] no caso da dança contemporânea, na qual as relações corpo a corpo são constantemente intensificadas, o corpo do bailarino toca o corpo do espectador, mesmo à sua revelia, dialogando com a sua cinesfera, enriquecendo-a com uma experiência sempre renovada - na condição de o espaço de recepção onde estes contatos ocorrem não ser bloqueado nem contraído.” (LOUPPE, 2012, p. 82-83, tradução nossa).

---

<sup>5</sup> Estas intervenções foram realizadas junto ao *Caminhos da Dança na Rua*, um projeto de extensão do curso de Dança-licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, que tem como foco as ações em espaços públicos, tendo como objetivo principal a experimentação de diferentes tipos de movimentos corporais a partir do espaço.

<sup>6</sup> Muitas dessas conclusões foram tiradas em conversas no grupo após as ações artísticas na cidade. Ainda que observar a relação com as pessoas não fosse o objetivo principal do projeto, isto vinha à tona muitas vezes pois era perceptível a diversidade de reações que frequentemente causamos com relação aos transeuntes.

Enquanto assiste dança, o espectador ensaia internamente o que vê: é uma experiência de sentir-se na realização do movimento, uma sensação cinestésica de velocidade, esforço e alteração da configuração do corpo. Dantas (2013) entende o ato de olhar a dança como um processo de criação que se realiza em cada espectador. A rede complexa de aprendizagens que determina a singularidade do movimento de cada um também define o modo de perceber o movimento dos outros. Esse entendimento pressupõe que,

É quase como se a gente dissesse que não haverá um único e mesmo espetáculo para todos, mas um-para-um: cada espectador terá o seu próprio espetáculo a partir do que viu (editou/escolheu/pôde ver) enquanto tentava seguir, às vezes atônito, a suposta bagunça contemporânea. (...) Se na vida não há mesmo como observarmos, senão mergulharmos imersos e confusos (confundidos), talvez já nem possamos mais falar de observação propriamente dita, a gente separado do que vê, mas de uma implicação da gente no que vê. De fato, isto tem tudo a ver com a ótica e, na arte, com a passagem do ótico ao háptico: de um olhar separado a um olhar-tátil (ROCHA, 2016, p. 56-57).

Essa reflexão traz à tona a potência da dança enquanto possibilidade de construir sentidos que partem do visível e do cinestésico de forma indissociável e que habitam tantos outros lugares e de tantas outras formas simultaneamente ou transitoriamente. Gil (2002, p. 91) expõe isso com clareza quando escreve que o espectador “não vê unicamente com os seus olhos; recebe o movimento dançado com o seu corpo inteiro”. Esse movimento do corpo que dança, por sua vez, é efêmero; ele se desmancha assim que se constitui. Assim, a dança não é feita para ser compreendida, mas para ser apreendida de sentido no gesto do bailarino. É como se o sentido se apresentasse em forma de nuvem: uma solidez de sentido que surge numa atmosfera! Cada criador de dança tem sua linguagem e cada espectador de dança tem sua forma de criar a partir dessa solidez da nuvem:

Alguns espetáculos constituem-se como marcos na percepção de criadores de dança e, talvez, a partir deles uma determinada perspectiva coreográfica passe a ter lugar. Funcionando tais como feridas narcísicas, estas rupturas podem ser responsáveis pelo nascimento de uma linguagem de dança, seja pelo aproveitamento, seja pela recusa daquilo que ele viu e, principalmente, daquilo que experimentou ao ver. (...) Até que ponto espetáculos de outras pessoas influenciam esteticamente um coreógrafo cuja poética está em formação? A hipótese é que estas obras fornecem parâmetros para perto ou para longe dos quais as incipientes linguagens coreográficas podem se localizar, encontrando e fortalecendo, assim, seus traços singulares (ROCHA, 2016, p. 45).

Essa hipótese proposta por Rocha (2016) se faz importante para pensar na formação de público para a dança. Atividades de apreciação de dança na escola devem ser estimuladas por meio da mostra de vídeos, de apresentações ao vivo e de produções realizadas em aula pelos alunos de forma que um colega possa experimentar o trabalho do outro. A evidência de que maior familiaridade com determinada movimentação de dança exerce influência sobre a apreciação pode nortear propostas pedagógicas no sentido de apresentar diferentes possibilidades para gerar maior aproximação e empatia dos alunos com a dança.

Se durante a apreciação da dança os neurônios-espelho propiciam a realização interna do movimento com o qual o espectador interage, assim como um diálogo de cultura e história carregados no movimento apreciado, esta pode ser pensada como uma forma de aprendizagem e sensibilidade a partir do encontro de corpos:

Isso significa que é sobretudo na dança que a dupla presença do bailarino-espectador, também ela um encontro de corpos, se actualiza num diálogo intensificado, diálogo este tanto mais marcante para o nascimento das estesias por implicar um encontro no tempo e no espaço. (LOUPPE, 2012, p. 29)

No pensamento contemporâneo de dança, que traz consigo atitudes presentes no discurso e na prática artística do nosso tempo, esse encontro de corpos “se trata menos de entendimento dos significados e mais de construção de significados” (DESGRANGES, 2005, p. 19). E essa construção de significados, segundo Desgranges (2005), necessita de aprendizagem e aprimoramento, pois “se a atuação do espectador precisa ser tomada a partir de uma perspectiva artística, precisa-se também afirmar a necessidade de formação deste espectador” (p. 19).

A formação do espectador não é pensada como uma tentativa de controlar as percepções, os sentimentos e os pensamentos de quem interage com a dança, mas como uma possibilidade de apresentar a multiplicidade de propostas coreográficas na contemporaneidade, de buscar instigar diferentes impressões e reflexões, de evocar sensações diversas e ampliar o conhecimento estético. Nesse ponto, a pergunta do título retorna com uma indicação de resposta: Mais do mesmo ou mais do diferente? Mais do diferente! Mais do diferente porque o espectador terá a possibilidade de conhecer e “ensaiar” internamente diferentes repertórios motores; mais do diferente porque o espectador terá a oportunidade de experimentar diferentes modos de relação com o mundo; mais do diferente porque cada bailarino é singular e cada proposta coreográfica também; mais do diferente porque o espectador é emancipado e, a cada trabalho apreciado, poderá fazer suas criações no momento da apreciação.

## Referências bibliográficas

AMIGOS NORDESTINOS. *Danças Folclóricas Brasileiras*. Disponível em: <https://amigosnordestinos.wordpress.com/2011/10/16/dancas-folcloricas-brasileiras/>.

Acesso em: 07 mar. 2018.

BERTÉ, Odailso. *Dança contempop: corpos, afetos e imagens (mo)vendo-se*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2015.

CALVO-MERINO, Beatriz. Neural mechanisms for seeing dance. In: BLÄSING, Bettina; PUTTKE, Martin; SCHACK, Thomas. (Org.) *The neurocognition of dance: mind, movement and motor skills*. New York: Psychology Press, p.153-176, 2010.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DANTAS, Mônica Fagundes. Apontamentos para uma prática do olhar em dança: inscrevendo a obra no corpo do espectador. In: SIMPÓSIO DA INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY, v.1, 2013, Porto Alegre. *Anais do Simpósio da International Brecht Society*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013, p.1-10.

DESGRANGES, Flávio. *Quando teatro e educação ocupam o mesmo lugar no espaço*. Caminho das Artes / A Arte Fazendo Escola, Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, p.01-21, 2005.

GIL, José. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1995, p.11-35.

HIGH LINE ART. *Trisha Brown Dance Company: Roof Piece*. Disponível em: <http://art.thehighline.org/project/trishabrown/>. Acesso em: 07 mar. 2018.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MUNDIM, Ana Carolina. O que é coreografia? In: ALMEIDA, Marcia (org.). *A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos*. Brasília: IFB, 2015.

OREGON ARTSWATCH. *Merce Cunningham/RainForest/1968*. Disponível em: <http://www.orartswatch.org/merce-cunningham-waves-good-bye/merce-rainforest-compressed/>. Acesso em: 07 mar. 2018.

PLACES JOURNAL. *The Collaborative Legacy of Merce Cunningham*. Disponível em: <https://placesjournal.org/article/the-collaborative-legacy-of-merce-cunningham/>. Acesso em: 07 mar. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROCHA, Thereza. *O que é dança contemporânea? : uma aprendizagem e um livro de prazeres*. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.

THE NEW YORK TIMES. *Review: The Ghosts and Rites of Pina Bausch*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/09/15/arts/dance/review-pina-bausch-tanztheater-wuppertal-cafe-muller-rite-of-spring.html>. Acesso em: 07/mar/2018.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. *Teatro(s) de rua do Brasil: a luta pelo espaço público*. São Paulo: Perspectiva, 2016.