



**Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes**

**Programa de Pós-Graduação em Artes
Área de concentração: Arte e Educação
Linha de pesquisa: Processos artísticos, experiências educacionais e
mediação cultural**

**A RELAÇÃO ESPECTADOR E DANÇA:
uma abordagem sobre apreciação, fruição e atitude
estética na contemporaneidade**

ÍTALO RODRIGUES FARIA

São Paulo, 2018

ÍTALO RODRIGUES FARIA

**A RELAÇÃO ESPECTADOR E DANÇA:
uma abordagem sobre apreciação, fruição e atitude estética na
contemporaneidade**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração: Arte e Educação, linha de pesquisa: Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural, para obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Kathya Maria Ayres de Godoy

SÃO PAULO

2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

F224r	<p>Faria, Ítalo Rodrigues, 1965-</p> <p>A relação espectador e dança : uma abordagem sobre apreciação, fruição e atitude estética na contemporaneidade / Ítalo Rodrigues Faria. - São Paulo, 2018.</p> <p>195 f. : il. color.</p> <p>Orientador: Prof^a. Dr^a. Kathya Maria Ayres de Godoy. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.</p> <p>1. Dança. 2. Platéias de artes. 3. Performance (Arte). I. Godoy, Kathya Maria Ayres de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 793.3</p>
-------	---

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

**A RELAÇÃO ESPECTADOR E DANÇA:
uma abordagem sobre apreciação, fruição e atitude estética na
contemporaneidade**

ÍTALO RODRIGUES FARIA

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Artes no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com área de concentração em Arte e Educação e linha de pesquisa: Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural.

Profa. Dra. Kathya Maria Ayres de Godoy

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista/SP – *Orientadora*

Profa. Dra. Lilian Freitas Vilela

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista/SP

Prof.^a Dr.^a Katia Peixoto dos Santos

Universidade Paulista - UNIP
Faculdade Paulista de Artes - FPA

Prof. Dr^o Luís Fernando Viti de Freitas

Faculdade Paulista de Artes – FPA
Centro Universitário FECAP da Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado

Prof. Dr. Odilon José Roble

Faculdade de Educação Física- Universidade Estadual de Campinas/SP



*Dedico este trabalho à Luciana Mayumi
companheira, esposa e a meus filhos Yan Heiji e
Thales Ryuki, que por vezes me ensinaram o valor
da paciência e motivação para seguir o fluxo.*

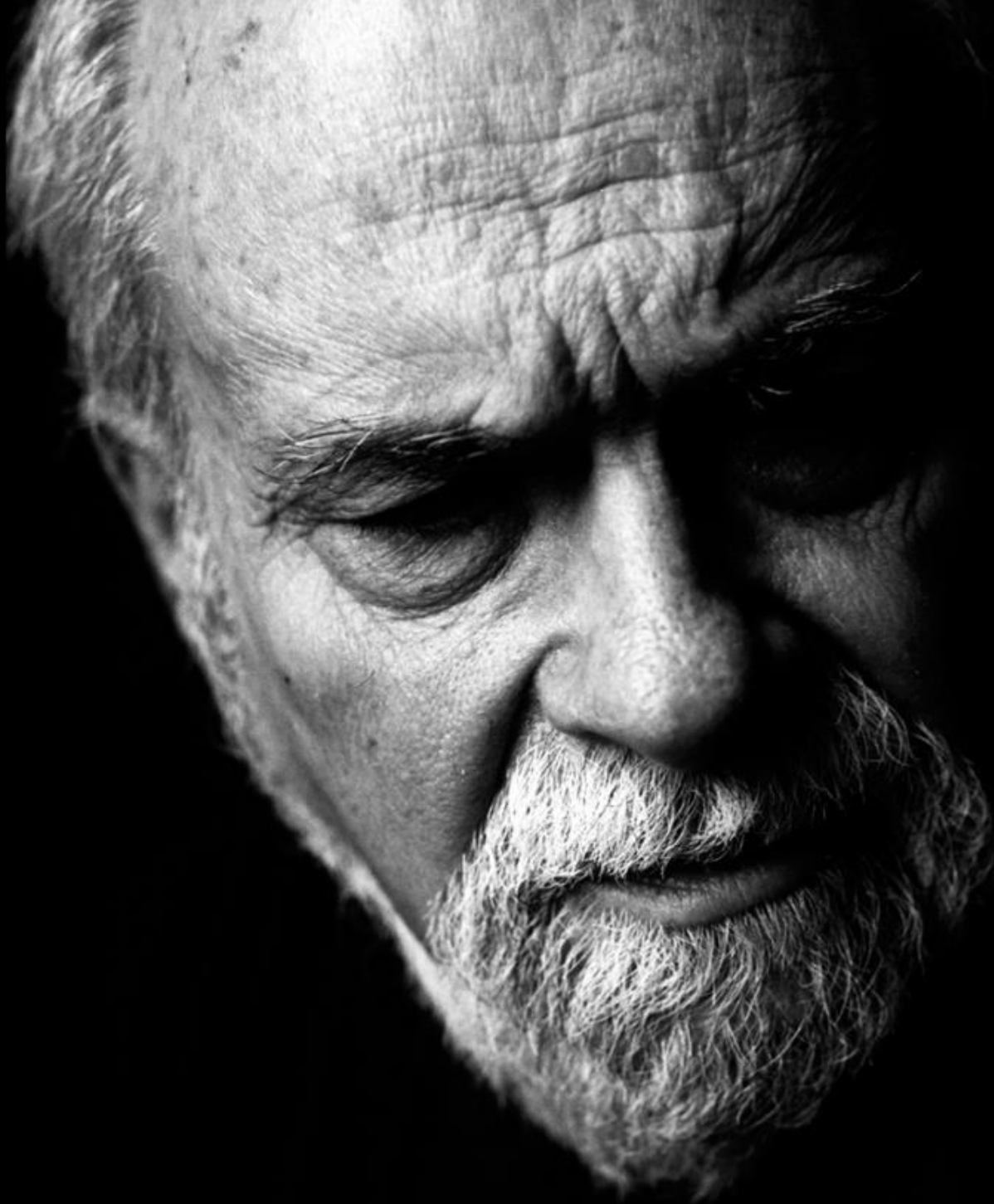
*Aos meus pais que um dia quiseram que nos
dedicássemos a uma sapiência maior e, mesmo
diante de todas adversidades e vicissitudes,
continuaram suas jornadas confiando em nossos
passos.*



Agradeço principalmente à Prof.^a Dr.^a Kathya Godoy que em 2008 me aceitou em seu grupo de Pesquisa: Dança, Estética e Educação, onde pude trilhar nos passos da academia sob a tutela de excelentes educadores e colegas pesquisadores que foram e sempre serão espelhos nos quais posso mirar e empreender novas e eternas aventuras em direção ao Mundo dos Saberes.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa, em especial Zé Romero, Fernanda Almeida, Carolina Romano, Rosana Pimenta, Rita Antunes, Evanilde Muniz, Carla Hirano, Renata Fernandes, Renata Fantinati, por todas as alegrias e trocas. Com vocês foi tudo muito mais divertido e suave.

Agradeço também ao Prof. Dr.^o Ivo Ribeiro de Sá, pelas dicas e aconselhamentos. Aos professores Profa. Dra. Lilian Freitas Vilela, Prof.^a Dr.^a Katia Peixoto dos Santos, Prof. Dr.^o Luís Fernando Viti de Freitas, Prof. Dr. Odilon José Roble, Prof.^a Dr.^a Vera Toledo Piza, Prof.^a Dr.^a Raquel Valente Gouvêa pela generosidade, disponibilidade e por aceitarem o convite de fazer parte deste doutoramento.



“É possível compreender a história recente da arte como um esforço filosófico de reafirmar sua própria identidade, de infundir em si o espaço que a teoria havia lhe exigido vagar, de preencher aquele vazio e desdenhar a magra recompensa da mediunidade ao chamar a atenção para si, algumas vezes audaciosamente; de se tornar ‘uma realidade’, como os artistas gostam de dizer [...]. É cômico como faz pouca diferença se a arte é um nada etéreo que revela a realidade na sua nudez ou algo que se farta tanto da realidade a ponto de entre a realidade e a arte não haver diferença visível. ”

Arthur C. Danto (1924-2013) in: O descredenciamento filosófico da arte. (p. 61-62)

Resumo

Este estudo visa refletir sobre a relação do espectador e a obra artística de dança na contemporaneidade. Para tanto, os objetivos aqui levantados, consideram verificar o estado atual das pesquisas sobre o tema proposto por meio de Revisão de Literatura Integrativa das publicações encontradas em bancos e bases de dados; e refletir sobre o assunto por meio da Filosofia Analítica de Arthur Coleman Danto (1924-2013). Para tal, preconizo que o espectador pode se tornar sujeito ativo na construção de sentidos, uma vez que nessa relação estão imbricadas atitude estética, fruição, apreciação e experiência advindas de diferentes possibilidades interpretação do espectador diante da obra. É possível, sob o escopo da filosofia de Arthur Danto, empreender reflexões sobre a relação do espectador e a dança contemporânea diante de obras apresentadas nos espaços cênicos tradicionais ou alternativos? Pode a arte contemporânea (Dança) suscitar ou até mesmo erigir diferentes posturas, ou atitudes estéticas diante da obra artística, fomentando outras maneiras de denominação para o espectador? Para tal esta tese traz como fios condutores, além de Arthur Danto, obras de autores da Filosofia: Jimenez (1999), Fabbrini (1990, 2002, 2010), Louppe (2012); da Dança: Banes (1999, 2011), Ribeiro (1994, 1997), Katz (2017), Rodrigues Silva (2005), Godoy (2013-2014), Faria (2011), entre outros. Nesta abordagem teórica de natureza qualitativa, ressalto o papel do espectador de dança enquanto agente transfigurador da arte em sua completude e significação. Nisto, identifiquei a importância de conceitos, teorias e fundamentações histórico-filosóficas que possibilitam espectadores, artistas e interessados, adentrar no Mundo da dança na arte valorando obras, enunciando argumentos e discursos de razão sobre possíveis poéticas empreendidas por artistas da dança.

Palavras-chave: Dança. Espectador. Atitude estética. Apreciação. Fruição.

Abstract

This study aims to reflect on the relationship between the spectator and the artistic work dance in the contemporary world. Therefore, the specific objectives raised here, consider checking the current state of the researches on the proposed theme through the Review of Integrative Literature of the publications and studies found in banks and databases; and reflect on the subject through the Analytical Philosophy of Arthur Coleman Danto (1924-2013). To this end, I advocate that the spectator can become an active subject in the construction of meanings, since in this relation they are imbricated esthetic attitude, fruition, appreciation and experience arising of different possibilities interpretation of the spectator before the work. It is possible, under the scope of Arthur Danto's philosophy, reflections on the relation of the spectator and the contemporary dance before works presented in traditional or alternative scenic spaces? Can Contemporary Art (Dance) arouse or even erect different postures, or aesthetic attitudes towards the artistic work, fomenting other ways of denomination for the spectator? For this, this thesis brings as conducting threads, besides Arthur Danto, the works of authors of Philosophy: Jimenez (1999), Fabbrini (1990, 2002, 2010), Louppe (2012); da Dança: Banes (1999, 2011), Ribeiro (1994, 1997), Katz (2017), Rodrigues Silva (2005), Godoy (2013-2014), Faria (2011), among others. In this approach qualitative, it emphasizes the role of the spectator of dance as a transfiguring agent of art in its completeness and significance. In this, I identified the importance of concepts, theories and historical and philosophical foundations that allow spectators, artists and interested, to enter in Art dance in World valuing works, enunciating arguments and discourses of reason about possible poetry undertaken by dance artists.

Keywords: *Dance. Spectator. Aesthetic attitude. Appreciation. Fruition.*

Lista de ilustrações

Figura 1 – Nesta representação dinâmica aponto as adequações das etapas dos componentes da Revisão de Literatura Integrativa para esta pesquisa.....	19
Figura 2 – Grande Área de conhecimento: Ciências Humanas	23
Figura 3 – Grande Área de conhecimento: Linguística, Letras e Artes	23
Figura 4 – Delineamento dos três eixos a partir das palavras-chave.....	24
Figura 5 – Figura dinâmica que apresenta os 3 eixos da pesquisa (Dança, Estética, Contexto), seguidos por termos relacionados. À direita, as palavras-chave resultantes da combinação. ..	25
Figura 6: Cena de: “Leonilson: bordados, desenhos & pinturas...” (2014) Orientação coreográfica: Ítalo Rodrigues Faria.....	101
Figura 7: Cena de contato improvisação na obra: “O vale dos desejos” (2015), do Grupo IAdança/UNESP. Orientação coreográfica: Ítalo Rodrigues Faria. Coordenação: Prof ^a Dr ^a Kathya M. A. de Godoy.	119
Figura 8: Cena da obra: “Artaud, Le Môme” (2017) com Maura Baiocchi.....	127
Figura 9: Cena da obra “Beach Birds” (1991) de Merce Cunningham.	129
Figura 10: Cena da obra “Deslocamentos” (2017), de Marta Soares.....	131
Figura 11: Cena da obra “Deslocamentos” (2017), coreografia de Marta Soares.....	132
Figura 12: Cena da obra “O Vale dos desejos” (2015). Orientação coreográfica: Ítalo Rodrigues Faria.....	138

Lista de quadros, gráficos e tabelas

Quadros

Quadro 1 – Teses e dissertações em bancos de dados das IES.....	27
Quadro 2 - Artigos publicados em revistas e periódicos <i>on-line</i>	28
Quadro 3 - Plataformas de busca de textos acadêmicos.....	33
Quadro 4 – Publicações em Anais de congressos nacionais	34
Quadro 5 - Totalização dos resultados levantados	34
Quadro 6 - Quadro demonstrativo das obras levantadas e respectivas porcentagens dos textos aproveitados.....	8989

Gráficos

Gráfico 1 – Totalização dos resultados levantados quantificados por palavra-chave e por base de dados, referentes ao quadro 5.	36
Gráfico 2 – Totalização das obras aproveitadas (leitura de resumos) para próximo procedimento.	39
Gráfico 3 – Totalização de aproveitamento e descarte das leituras das Introduções - quadros 1 a 4.	44
Gráfico 4 – Porcentagem do total geral (após leitura de Introduções) referentes ao Quadro 1 ao 4.....	45
Gráfico 5 – Porcentagem por palavras-chave: 21 sínteses das obras aproveitadas da filtragem final.....	90

Tabelas

Tabela 1 - Resumos aproveitados do Quadro 1: Teses e Dissertações.....	37
Tabela 2 - Resumos aproveitados do Quadro 2: Artigos publicados em revistas e periódicos <i>on-line</i>	38
Tabela 3 - Resumos aproveitados do Quadro 3: Plataformas de busca de textos acadêmicos.	38
Tabela 4 - Resumos aproveitados do Quadro 4: Publicações em Anais de congressos nacionais	38
Tabela 5 – Demonstrativo da totalização da leitura dos quadros de Resumos aproveitados e descartados.....	39
Tabela 6 – Porcentagem dos resumos aproveitados dos Quadros (1 ao 4).....	40
Tabela 7 - Textos aproveitados após a leitura da Introdução das Teses e Dissertações.....	41
Tabela 8 - Textos aproveitados após a leitura da Introdução de Artigos publicados em revistas e periódicos <i>on-line</i>	42
Tabela 9 - Textos aproveitados após a leitura da Introdução de obras das plataformas de busca.	42
Tabela 10 - Textos aproveitados após a leitura da Introdução em Publicações em Anais de congressos.....	42
Tabela 11 – Refinamento de busca e totalização após a leitura da Introdução e Apresentação dos textos referentes aos Quadros (1 ao 4).	43
Tabela 12 – Porcentagem das obras aproveitadas até o momento dos Quadros (1 ao 4).	44
Tabela 13 – Totalização dos textos aproveitados/descartados resultante da leitura completa das 118 obras.	46
Tabela 14 – Porcentagem das obras aproveitadas resultante da leitura completa dos textos:..	47
Tabela 15 – Totalização das sínteses das obras por agrupamentos/eixos.....	90
Tabela 16 – Principais abordagens:	96

Sumário

<i>I - Duas ou três histórias de dança</i>	13
<i>II - Dança e o espectador: bases para uma Revisão de Literatura Integrativa</i>	18
<i>Etapa 1 - Identificação da questão da pesquisa</i>	20
<i>Etapa 2 – Estabelecimento de critérios para inclusão de estudos para posterior busca na literatura</i>	20
<i>Etapa 3 - Definição das informações extraídas, leitura e categorização dos estudos</i>	36
3.1 <i>Demonstrativo de tabelas referentes aos quadros e gráficos de obras aproveitadas e descartadas</i>	37
3.2 – <i>Desdobramentos das leituras (118 textos)</i>	46
3.3 <i>Apresentação da leitura e categorização dos estudos</i>	48
<i>Agrupamento I - Sobre espectadores: apontamentos e relações</i>	49
<i>Agrupamento II - Sobre experiência, fruição, apreciação e atitude estética</i>	62
<i>Agrupamento III – Sobre relação do espectador com a obra e o espaço</i>	82
<i>Etapa 4 - Apresentação da revisão, interpretação e síntese do conhecimento</i>	88
4.1 - <i>A Atitude estética do espectador - pontos em comum</i>	91
4.2 – <i>Tipos de espectadores – possíveis conceitos</i>	93
4.3 - <i>Espaços de apresentação – alternativos e tradicionais</i>	94
4.4 - <i>Principais autores e abordagens teóricas da Arte e Filosofia</i>	95
4.5 – <i>Síntese do conhecimento</i>	97
<i>III - Proposições sobre dança, estética e contexto</i>	102
<i>A obra de Arthur C. Danto: alguns apontamentos</i>	103
<i>A experiência da dança contemporânea</i>	110
<i>A apreciação e fruição: o dilema do espectador contemporâneo</i>	118
<i>O espectador e a Interpretação em dança</i>	125
<i>Apontamentos: poéticas do Mundo da dança na arte e o espectador</i>	133
<i>IV - Atitude do espectador na relação com a obra de dança</i>	139
<i>Possibilidades e aberturas</i>	141
<i>Referências</i>	143
<i>Obras Artísticas de dança</i>	152
<i>Vídeos e Filmes</i>	154
<i>O Glossário</i>	155
<i>Apêndice 1 - Links dos bancos de dados dos quadros 1 a 4 da Etapa 1</i>	174
<i>Anexo 1 - Quadro de Instituições com curso superior de dança - (IES)</i>	191
<i>Anexo 2 - Como Buscar as Informações?</i>	194

I - Duas ou três histórias de dança

Em 2009¹, iniciei o curso de mestrado acadêmico² no Instituto de Artes da UNESP – *campus* São Paulo, com o intuito de investigar o processo de criação em dança na contemporaneidade, sob influência da dança pós-moderna³.

O problema de pesquisa, naquele momento, surgiu de inquietações sobre a possibilidade de um processo de criação, que fosse realizado por meio da **dança a dois**⁴ como estratégia de preparação corporal junto a um grupo de extensão universitária, cujo resultado culminou na construção de três obras artísticas⁵: “Por Exemplo as Cadeiras: *Work in Progress*” (2009); “Citações...” (2009); e a videodança: “Metáforas, Por Exemplo as Cadeiras” (2009). Durante o período de investigação, também ligadas à pesquisa, foram produzidas outras três obras, as quais apresentavam propostas relacionadas ao processo de criação em dança: “Jogos Corporais” (2009-2010); “Corpos Utópicos” (2010-2011) e “Em Tempo” (2011).

Nesse período, o propósito foi investigar processos de criação com **dança a dois** e como aplicá-los em diferentes intérpretes, independentemente de formações anteriores (estudantes de dança, teatro, artes visuais e pessoas sem experiência em dança). Isso se concretizou junto ao grupo de extensão IAdança, grupo de dança do IA/UNESP (*campus* São Paulo), coordenado e dirigido pela Prof.^a Dr.^a Kathya Maria Ayres de Godoy (líder do Grupo de Pesquisa: Dança, Estética e Educação – GPDEE). Tais procedimentos foram complementados por outras estratégias de preparação corporal: improvisação em dança, Técnica *release*⁶, educação somática, contato improvisação e que possibilitaram diferentes resultados cênicos.

Nas (*In*)conclusões, apresentadas no capítulo final da dissertação, enunciei reflexões sobre processos de criação em dança contemporânea e, a partir disso, argumentei que enquanto não houver alguém para experienciar⁷, fruir e apreciar a obra sobre a qual o artista se debruça, esta não se completa.

¹ Parte desta introdução já foi publicada em artigos em revista acadêmica, conforme o desenrolar do processo de escrita deste doutorado; portanto, esta versão da introdução considera alterações para um contexto final.

² Cujo o título é: “A dança a dois: processos de criação em dança contemporânea” (2011).

³ O termo “dança pós-moderna”, refere-se aos estilos de dança surgidos a partir da década de 1960. Nesse sentido, Silva (2005) afirma que o termo evoca a construção de novos parâmetros para um pensamento em dança que transcorreu as décadas de 1960, 70 e 80 até a atualidade.

⁴ A “dança a dois” foi o objeto de investigação da dissertação de mestrado que apresentei ao Instituto de Artes da UNESP. Ver Glossário.

⁵ Para acesso das obras artísticas, junto com disponibilidade na internet, veja Referências.

⁶ Ver Glossário.

⁷ Ver Glossário.

Destarte, como estratégia de construção desse pensamento, desenvolvi pesquisa fundamentada nos preceitos da dança pós-moderna (ou contemporânea⁸), pautados no conceito de *work in progress*⁹, o que possibilitou a defesa do título de Mestre em Arte e Educação.

Em seguida, nas atividades como professor no ensino superior, ministrei a disciplina Dança e Estética no curso de Licenciatura em Dança da Faculdade Paulista de Artes (FPA). A prática docente suscitou questionamentos em que deparei com alguns problemas relacionados à Dança, Filosofia e Teorias da arte, o que impulsionou a busca por novos saberes.

A partir disso, participei como aluno ouvinte na disciplina Estética do curso de Filosofia no Centro Universitário Ítalo-Brasileiro - UniÍtalo¹⁰, e no curso “Aprendendo a Filosofar” do programa de educação continuada do “Portal Educação”¹¹. Como aluno regular, cumpri disciplina de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, na Universidade de São Paulo – USP cujo tema foi “Pós-Modernidade: a crítica da cultura moderna” com o Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini. Como aluno ouvinte, participei da disciplina Dança e Estética do curso de Licenciatura em Dança na Faculdade Paulista de Artes – FPA com o Prof. Dr. Luís Fernando Viti de Freitas.

Com os estudos sobre Estética empreendidos nessas instituições de ensino superior, elaborei e desenvolvi projeto de pesquisa que permitiu o ingresso no curso de doutorado no PPGArtes/UNESP no intuito de verticalizar investigações sobre os processos de criação em dança pelo viés da Estética, na Filosofia.

O interesse desta pesquisa de doutorado visa refletir sobre a **relação do espectador e a obra artística de dança contemporânea no Brasil**.

Para tanto, os objetivos específicos aqui levantados, consideram:

1. Verificar o estado atual das pesquisas sobre a relação do espectador e a obra artística por meio de revisão de literatura das publicações e pesquisas publicadas em bancos e bases de dados; e
2. Tecer reflexões sobre a relação espectador e obra artística de dança por meio da Filosofia Analítica¹² de Arthur Coleman Danto (1924-2013).

⁸ Atualmente, Silva (2005) aponta que a dança Pós-Moderna é também chamada de dança contemporânea por artistas e o público em geral.

⁹ Busquei no *work in progress* (trabalho em progresso) caminhos para apresentar a obra coreográfica “Por exemplo as cadeiras”. Em Arte, tal estratégia designa obra inacabada, em andamento, que é apresentada ao público como parte de um processo de criação, por isso: obra artística aberta, em que está implícita a noção de obra em feita, de risco, de projeção ao longo do tempo/espaço. (FARIA, 2011).

¹⁰ Site do Centro Universitário disponível no endereço: <<http://italo.com.br/>>. Acesso em 20.out.2015.

¹¹ Programa de Educação Continuada com Certificado Registrado Sob o N. 1412311, em 05.jan.2013.

¹² Ver Glossário.

A experiência estética¹³ está estreitamente ligada à atitude, apreciação, fruição, vivência e valores pessoais do espectador. Não está apartada da experiência de vida daquele que se coloca diante da obra, o qual se dispõe a compartilhar, junto ao artista da dança, formas de expressão da realidade postadas à sua frente.

Aqui proponho a elaboração de uma reflexão **sobre a relação entre o espectador e a obra de dança na contemporaneidade**, em específico na dança contemporânea brasileira. Para tal, preconizo que o espectador pode se tornar **sujeito ativo** na construção de sentidos, uma vez que nessa relação estão imbricadas atitude estética¹⁴, fruição, apreciação e experiência advindas de diferentes possibilidades de leitura e **interpretação** do que está posto em cena. Isto pode, inclusive, suscitar outras maneiras de se denominar o **espectador** em relação a essas obras.

Para tanto, pretendo responder as seguintes indagações:

É possível, sob o escopo da filosofia de Arthur Danto, empreender reflexões sobre a **relação do espectador e a obra de dança contemporânea**, tendo como ponto de partida poéticas que consideram o espectador como **sujeito ativo, participante e interativo** diante de obras apresentadas nos espaços cênicos tradicionais ou alternativos?

Pode a arte contemporânea (Dança) suscitar ou até mesmo erigir diferentes posturas, outras denominações e atitudes estéticas para o espectador diante da obra artística?

Para responder tais questões, empreendi estudo de natureza teórica que se valeu da abordagem qualitativa e se desdobrou em duas partes apresentadas ao longo desta tese.

Na primeira parte elenquei, por meio de Revisão de Literatura Integrativa¹⁵, pesquisas que refletem sobre a relação do espectador e a obra de arte. Ali abarqueei o objeto de investigação por meio de levantamento de pesquisas publicadas nos principais bancos de dados científicos (Capes, Scielo, repositórios das universidades e suas bibliotecas), os quais auxiliaram na fundamentação e elaboração de reflexões sobre a relação entre o espectador e obra de arte em Dança e Filosofia.

Em seguida apresentei o pensamento de Arthur Danto que foi filósofo, teórico e crítico de arte, pintor, professor universitário, escritor, periodista e que apresentou reflexões acerca do que chamou de **Mundo da arte e Transfiguração** do objeto comum em relação à obra¹⁶.

Além de Arthur Danto articulei saberes evocando alguns dos principais pensadores da

¹³ Os conceitos e definições de experiência estética, atitude, apreciação, fruição serão melhor apresentados nos capítulos vindouros.

¹⁴ Nesse contexto, a atitude estética é a maneira como o espectador se instaura diante da obra artística.

¹⁵ Que será discutida no próximo capítulo.

¹⁶ O conceito de Mundo da arte e Transfiguração serão melhor apresentados e debatidos no decorrer desta tese.

Dança, Arte e Filosofia, dos quais destaco:

Giorgio Agamben (2009), Marc Jimenez (1999), Maria Lúcia de A. Aranha (2009), Paulo Ghiraldelli Júnior (2011), Rossano Pecoraro (2013), Ricardo Fabbrini (1990, 2002, 2010), Marcos Villela Pereira (2011), Luciano Vinhosa (2011), Laurence Louppe (2012), que também auxiliaram nas reflexões sobre Arte e Estética.

Mais adiante elenquei autores como Sally Banes (1999, 2011), António Pinto Ribeiro (1994, 1997), Helena Katz (2017), Eliana Rodrigues Silva (2005), Kathya Maria Ayres de Godoy (2013-2014), entre outros, que são teóricos da Arte, pesquisadores e autores que abordam o pensamento em dança em sua relação com a obra. Nesta tese, estes autores foram fios condutores que conectam as relações entre dança, fruição, apreciação, contextos, e os espectadores.

A partir disto, refleti sobre a relação da Dança e o espectador na contemporaneidade apontando argumentação sobre dança e a experiência dos sujeitos espectadores, apreciadores e fruidores da obra artística.

O encaminhamento dessa investigação se justifica pelo apontamento para desafios estéticos encarados por artistas da dança, professores, pesquisadores, gestores das áreas de cultura e educação, universidades, grupos de pesquisa, além dos projetos de extensão e sociedade em geral.

Reflexões com abordagens sobre os problemas da Estética aparecem em Projetos Pedagógicos de Cursos (PPC), como disciplina nos cursos de dança em Instituições de Ensino Superior (IES), como tema de pesquisa em projetos e Programas de Pós-Graduação (PPG) no país. Também são recorrentes em apresentações e debates, em congressos que abrangem a produção acadêmica, direta ou indiretamente, relacionada com dança (por exemplo na ANDA - Associação Nacional de Pesquisadores em Dança; na ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas); no ENGRUPEdança – Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança – que é o evento da Cooperac DANÇA, uma rede de cooperação nacional de grupos de pesquisas de sete universidades brasileiras: UNESP (Universidade Estadual Paulista), UNICAMP (Universidade de Campinas), UFPE (Universidade Federal de Pernambuco), UFG (Universidade Federal de Goiás), UFV (Universidade Federal de Viçosa), UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) e UEM (Universidade Estadual de Maringá), entre outras¹⁷.

Somado a isto, tais estudos aparecem em seminários, como o inserido no Festival de

¹⁷Ver tabela de siglas nos anexos.

Joinville¹⁸, mesas de debate em centros e polos de cultura, como ocorridos no CRD-SP – Centro de Referência da Dança de São Paulo¹⁹.

As apresentações dos resultados apontados nesta investigação podem servir como referência para práticas artísticas e pedagógicas, além da possibilidade de contribuir para reflexão nos programas de formação dos projetos dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança em Faculdades e Universidades do país.

¹⁸ Disponível em <<http://www.ifdj.com.br/site/index.php/seminarios/>>. Acessado em 29.mai.2017.

¹⁹ Principalmente inseridos Gestão da Cooperativa de Dança da cidade de São Paulo (2014-2017). Disponível em <<https://www.crdsp.com.br/menu>>. Acessado em 29.mai.2017.

II - Dança e o espectador: bases para uma Revisão de Literatura Integrativa

Uma Revisão de Literatura Integrativa envolve localizar, sintetizar, interpretar, analisar investigações prévias, já relacionadas com objetos de pesquisa de dissertações e teses, em sintonia com o objeto de estudo do pesquisador.

Nesta tese, isto aparece com a finalidade de apresentar os caminhos já trilhados por outros pesquisadores que porventura investigaram a relação entre espectadores e obra de arte e auxiliar na busca por atualização das pesquisas já realizadas, ressaltando aspectos importantes como: definição do problema de pesquisa, compreensão precisa sobre o estado atual do conhecimento sobre o tema e a percepção de possíveis caminhos para novas investigações.

Existem diferentes maneiras de elaborar revisões de literatura, aqui escolhi a Revisão de Literatura Integrativa²⁰ por acreditá-la como estratégia mais adequada às proposições e fundamentações deste trabalho. Essa modalidade permite a combinação de diferentes métodos de pesquisa que podem seguir no curso da definição de conceitos e estudos sobre determinado tema. É possível, desta maneira, utilizar delineamentos experimentais e não experimentais para depois integrar os resultados. Para Mendes (2008), as principais vantagens e benefícios da Revisão Integrativa são o reconhecimento dos profissionais que mais investigam determinado assunto; a separação entre descobertas científicas e não científicas; e a descrição do conhecimento especializado no seu estado atual. Contudo, esse procedimento permite a busca e a avaliação crítica, sendo possível elaborar a síntese dos resultados disponíveis sobre o tema investigado.

De acordo com a autora, Revisão de Literatura Integrativa se divide em seis etapas:

1. Primeira etapa – identificação do tema e seleção da hipótese ou questão de pesquisa para a elaboração da revisão integrativa: escolha e definição do assunto, objetivos, palavras-chave e tema relacionado com a prática.
2. Segunda etapa – estabelecimento de critérios para inclusão e exclusão de estudos/ amostragem ou busca na literatura: aqui aparecem critérios para inclusão e exclusão de textos, uso de base de dados e seleção de estudos.

²⁰ Este tipo de procedimento metodológico também é bastante utilizado na área de saúde, como a enfermagem por exemplo.

3. Terceira etapa – definição das informações a serem extraídas dos estudos selecionados/categorização dos estudos: extração das informações para organizar, sumarizar e formar banco de dados.
4. Quarta etapa – avaliação dos estudos incluídos na revisão integrativa: a aplicação de análises estatísticas, inclusão e exclusão de estudos, análise crítica dos estudos relacionados.
5. Quinta etapa – interpretação dos resultados: discussão dos resultados, propostas de recomendações, sugestões para futuras pesquisas.
6. Sexta etapa – apresentação da revisão/síntese do conhecimento: resumo das evidências disponíveis, criação de documento que descreva detalhadamente a revisão.

Inspirado nessas etapas empreendi a criação de uma representação dinâmica que foi atualizada para esta pesquisa. A seguir apresento as adequações das etapas usadas para este estudo.



Figura 1 – Nesta representação dinâmica aponto as adequações das etapas dos componentes da Revisão de Literatura Integrativa para esta pesquisa.

Etapa 1 - Identificação da questão da pesquisa

Esta etapa tem por fim apresentar a questão motivadora, já mencionada na introdução deste estudo, além de identificar as palavras-chave para a busca e levantamento de obras em bancos de dados de acordo com o tema aqui proposto: a relação entre o espectador e a obra de dança contemporânea no Brasil, a partir da perspectiva filosófica de Arthur Danto (1924-2013).

Nisto, argumento que o espectador se torna sujeito ativo, interativo e participante diante de uma experiência estética em arte ao vislumbrar novas possibilidades de leitura e interpretação da obra artística, o que, inclusive, fomenta outras denominações para o espectador de dança na relação com as obras experienciadas, fruídas e contempladas. Uma vez que nessa relação estão imbricadas atitude estética, fruição, apreciação e experiência estética, vindas da construção de novas e diferentes possibilidades de leitura e interpretação do que está posto em cena.

Pode a dança contemporânea, haja vista suas inúmeras configurações poéticas²¹, suscitar ou até mesmo exigir diversas posturas, ou atitudes estéticas diante da obra artística, fomentando **diferentes maneiras de nomeação do sujeito-espectador**? Existe nas pesquisas acadêmicas e bibliográficas elencadas para esta tese, uma proposição que aponte para novas formas de se distinguir diferentes tipos de espectadores, apreciadores e fruidores para a dança contemporânea? Quais são as denominações para os espectadores se apresentam diante da obra artística na contemporaneidade? Os estudos da disciplina filosófica Estética que se debruçam sobre apreciação, fruição, atitude e experiência estética podem auxiliar nas reflexões apontadas na temática desta pesquisa em dança? É possível, sob a ótica da filosofia de Arthur Danto (1924-2013), empreender reflexões sobre a relação do espectador e a obra de dança, tendo como ponto de partida o que a arte contemporânea suscita ao considerar o espectador como sujeito ativo, integrativo e participante?

Etapa 2 – Estabelecimento de critérios para inclusão de estudos para posterior busca na literatura

Para escolha dos bancos de dados foram elencados aqueles que têm como foco sistemas *on-line* de busca de pesquisas científicas e artísticas, disponíveis em: Instituições de Ensino Superior (IES); plataformas eletrônicas de revistas e periódicos científicos; sistemas de

²¹ Termo que será explicitado e conceituado mais adiante.

busca eletrônica, relacionados à área de Arte (Dança), Filosofia (Estética), e em anais dos congressos da área aqui estudada.

A partir disso, efetuei um primeiro levantamento de textos nos bancos de dados²² nacionais utilizando as palavras-chave: **dança e espectador**²³, consideradas cernes deste estudo. Desse procedimento resultaram 209 (duzentos e nove) trabalhos publicados, conforme abaixo.

- | | |
|---|----------------------|
| 1) Teses e dissertações: | 94 textos |
| 2) Artigos publicados em revistas e periódicos nacionais: ... | 77 artigos |
| 3) Publicações em Anais de congressos nacionais: | <u>38 artigos</u> |
| Total: | 209 pesquisas |

Esta pesquisa não pretende esgotar o tema aqui investigado, dada a amplitude do assunto, pois em todas as linguagens artísticas há investigações sobre a relação entre espectador e obra de arte; porém, busco nesta tese contribuir para a verticalização e aprofundamento do estudo do tema com vista à área da Dança e Filosofia. Nesse sentido, enquanto esta Revisão de Literatura Integrativa circunscreve autores publicados em bases de dados nacionais para levantamento de obras e síntese do conhecimento, no capítulo subsequente utilizo autores nacionais e internacionais para reflexões.

Devido às particularidades da dança contemporânea brasileira, o interesse deste doutorado se volta para a relação desta e o espectador que a frui, cujos aspectos culturais, sociais e políticos, delineiam determinados fruidores e apreciadores de arte em suas específicas experiências e atitudes estéticas. Portanto, busco proximidades com pesquisas que já se debruçaram sobre o objeto de estudo aqui investigado a fim de identificar, quais as possíveis denominações e/ou nomeações que os pesquisadores dão para os diferentes tipos de espectadores.

Tendo em vista a possibilidade de verticalizar os estudos sobre o assunto, estabeleci novas estratégias para ampliar o levantamento de obras junto aos bancos de dados. Por isso elenquei outras palavras-chave a partir daquelas que deram início às buscas. Essa estratégia teve o intuito de propiciar refinamento e filtragem dentro da temática, pois no levantamento inicial as palavras-chave **dança e espectador** trouxeram poucos estudos que refletissem a **relação** entre as Subáreas de conhecimento da Dança e da Filosofia (Estética).

²² Ver Anexo 1 – Links dos bancos de dados e *sites* das principais IES (Instituições de Ensino Superior).

²³ Dança e espectador são binômios-chave que sintetizam a problemática desta tese, pois aqui se trata de refletir sobre a relação entre o espectador que experiencia e a obra de Arte, como já explicitado na introdução.

Mas afinal, por que este estudo se relaciona com a Estética, uma das Subáreas de conhecimento nas Ciências Humanas (Filosofia)? Os estudiosos da Filosofia, que se ocupam da disciplina Estética, têm em seu rol de reflexões diversos problemas que abrangem diferentes aspectos, dentre os quais se destacam para esta tese os estudos sobre apreciação, fruição e atitude e experiência estética.

De acordo com a tabela mais recente publicada em 23 de janeiro de 2008, por meio da Portaria nº 9, a CAPES²⁴, após a decisão do Conselho Superior em sua 44ª reunião de 5 de dezembro de 2007, alterou a configuração original da tabela de grandes Áreas de conhecimento e foi criada a Grande Área Multidisciplinar²⁵. Nessa tabela aparece a organização dessas Áreas com hierarquização dividida em quatro níveis, do mais geral ao mais específico, subdivididas em Subáreas e especialidades²⁶:

1º nível - Grande Área: aglomeração de diversas Áreas do conhecimento, em virtude da afinidade de seus objetos, métodos cognitivos e recursos instrumentais refletindo contextos sociopolíticos específicos;

2º nível - Área do Conhecimento (Área Básica): conjunto de conhecimentos inter-relacionados, coletivamente construídos, reunidos segundo a natureza do objeto de investigação com finalidades de ensino, pesquisa e aplicações práticas;

3º nível - Subárea: segmentação da Área do conhecimento (ou Área básica) estabelecida em função do objeto de estudo e de procedimentos metodológicos reconhecidos e amplamente utilizados;

4º nível - Especialidade: caracterização temática da atividade de pesquisa e ensino. Uma mesma especialidade pode ser enquadrada em diferentes Grandes Áreas, Áreas Básicas e Subáreas.

Conforme tabela em vigor, a Dança se encontra dentro da grande área da Linguística, Letras e Artes, na área de Artes, inserida como Subárea. A Estética, tal como a disciplina Filosofia da Arte, também deveria localizar-se na grande área das Ciências Humanas, Área da Filosofia, como respectivas Subáreas; porém, se observa nas tabelas disponíveis *on-line* da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que estas não estão relacionadas como Subáreas, assim como estão a Metafísica, a Ética, a Epistemologia, a Lógica, a Filosofia Brasileira e a História da Filosofia – também disciplinas da Filosofia. Isso tudo suscitaria outros aperfeiçoamentos e discussões no âmbito dos órgãos e conselhos da CAPES e do CNPq e que não caberia aprofundamentos neste momento. Tais debates foram apresentados em 2005 por uma Comissão Especial de Estudos do CNPq, CAPES, FINEP²⁷, sugerindo novas propostas para a tabela das Áreas de conhecimento.

²⁴ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

²⁵ Disponível no *site* da CAPES.

²⁶ *Idem.*

²⁷ Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP).

7000000		CIÊNCIAS HUMANAS
ÁREA DE AVALIAÇÃO: FILOSOFIA / TEOLOGIA: SUBCOMISSÃO FILOSOFIA		
7010004		FILOSOFIA
70101000	HISTÓRIA DA FILOSOFIA	
70102007	METAFÍSICA	
70103003	LÓGICA	
70104000	ÉTICA	
70105006	EPISTEMOLOGIA	
70106002	FILOSOFIA BRASILEIRA	

Figura 2 – Grande Área de conhecimento: Ciências Humanas

8000002		LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES
ÁREA DE AVALIAÇÃO: ARTES / MÚSICA		
8030006		ARTES
80301002	FUNDAMENTOS E CRÍTICA DAS ARTES	
80301010	TEORIA DA ARTE	
80301029	HISTÓRIA DA ARTE	
80301037	CRÍTICA DA ARTE	
80302009	ARTES PLÁSTICAS	
80302017	PINTURA	
80302025	DESENHO	
80302033	GRAVURA	
80302041	ESCULTURA	
80302050	CERÂMICA	
80302068	TECELAGEM	
80303005	MÚSICA	
80303013	REGÊNCIA	
80303021	INSTRUMENTAÇÃO MUSICAL	
80303030	COMPOSIÇÃO MUSICAL	
80303048	CANTO	
80304001	DANÇA	
80304010	EXECUÇÃO DA DANÇA	
80304028	COREOGRAFIA	
80305008	TEATRO	
80305016	DRAMATURGIA	
80305024	DIREÇÃO TEATRAL	
80305032	CENOGRAFIA	
80305040	INTERPRETAÇÃO TEATRAL	
80306004	ÓPERA	
80307000	FOTOGRAFIA	
80308007	CINEMA	
80308015	ADMINISTRAÇÃO E PRODUÇÃO DE FILMES	
80308023	ROTEIRO E DIREÇÃO CINEMATOGRAFICOS	
80308031	TÉCNICAS DE REGISTROS E PROCESSAMENTO DE FILMES	
80308040	INTERPRETAÇÃO CINEMATOGRAFICA	
80309003	ARTES DO VÍDEO	
80310001	EDUCAÇÃO ARTÍSTICA	

Figura 3 – Grande Área de conhecimento: Linguística, Letras e Artes

Portanto, apesar de não estarem explicitadas na tabela oficial da CAPES ou CNPq, Filosofia da Arte e Estética são aqui consideradas como subárea do conhecimento pertencentes à área da Filosofia, na grande área Ciências Humanas.

Esses apontamentos foram importantes para escolha e criação de novas palavras-chave com o intuito de empreender diferentes buscas junto aos bancos de dados.

A partir da relação entre as palavras-chave **dança e espectador**, objeto desta pesquisa, delimito três eixos²⁸ principais que sintetizaram a investigação aqui delineada, e que foram nomeados **Dança, Estética e Contexto**. Como critério para a escolha desses eixos, adotei os dois primeiros por se referirem às subáreas do conhecimento abordadas neste estudo, e o terceiro por representar possibilidades de presença da dança e o espectador nos espaços cênicos.

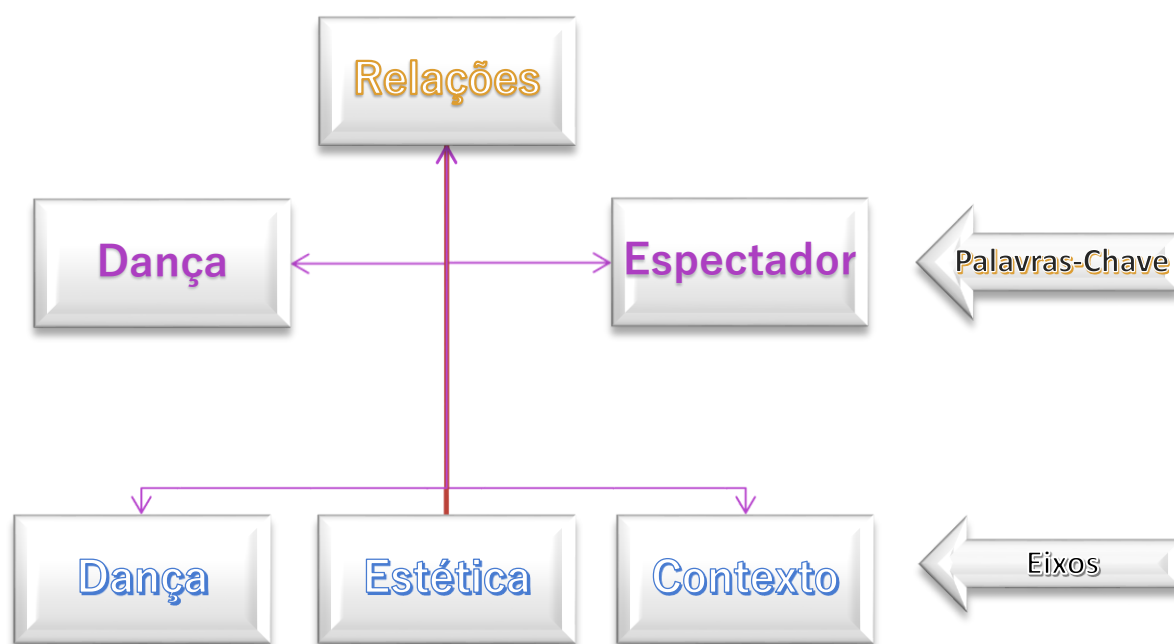


Figura 4 – Delineamento dos três eixos a partir das palavras-chave

Delineados os eixos, na figura acima, e como continuidade de procedimento para a criação das palavras-chave, foram acrescentados termos relacionados a cada um, conforme aponta na figura 5 (cinco). Por isso, como desdobramento desses Eixos de acordo com o foco de investigação nesta tese, propus, para o eixo Dança, a escolha da palavra **espectador** como termo relacionado, pois sem ele não ocorre a **relação** com obra artística, assim como o outro eixo desta pesquisa: Estética. Para este eixo agreguei as palavras: **espectador, experiência, fruição, apreciação e atitude**, pois estas auxiliam na compreensão da obra de arte sob o ponto de vista da Filosofia.

²⁸ Por **Eixos** compreendo e denomino os termos que identificam as subáreas do conhecimento aqui abordadas: Dança (Linguística, Letras e Artes) e Estética (Ciências Humanas - Filosofia). O eixo Contexto – termo que se relaciona aos espaços cênicos onde se deu a relação espectador e obra. As tabelas indicativas das áreas de conhecimento estão disponíveis no *site* da CAPES. (Ver referências)

Para o terceiro eixo, Contexto, escolhi as palavras **espectador** e **espaços de dança**, pois estas apontam em que locais de arte ocorreu a relação entre os espectadores e a obra, sendo ainda o lugar em que estas foram fruídas e apreciadas.

A seguir, apresento demonstrativo dos eixos e a respectiva combinação de termos²⁹ para elencar as palavras-chave:

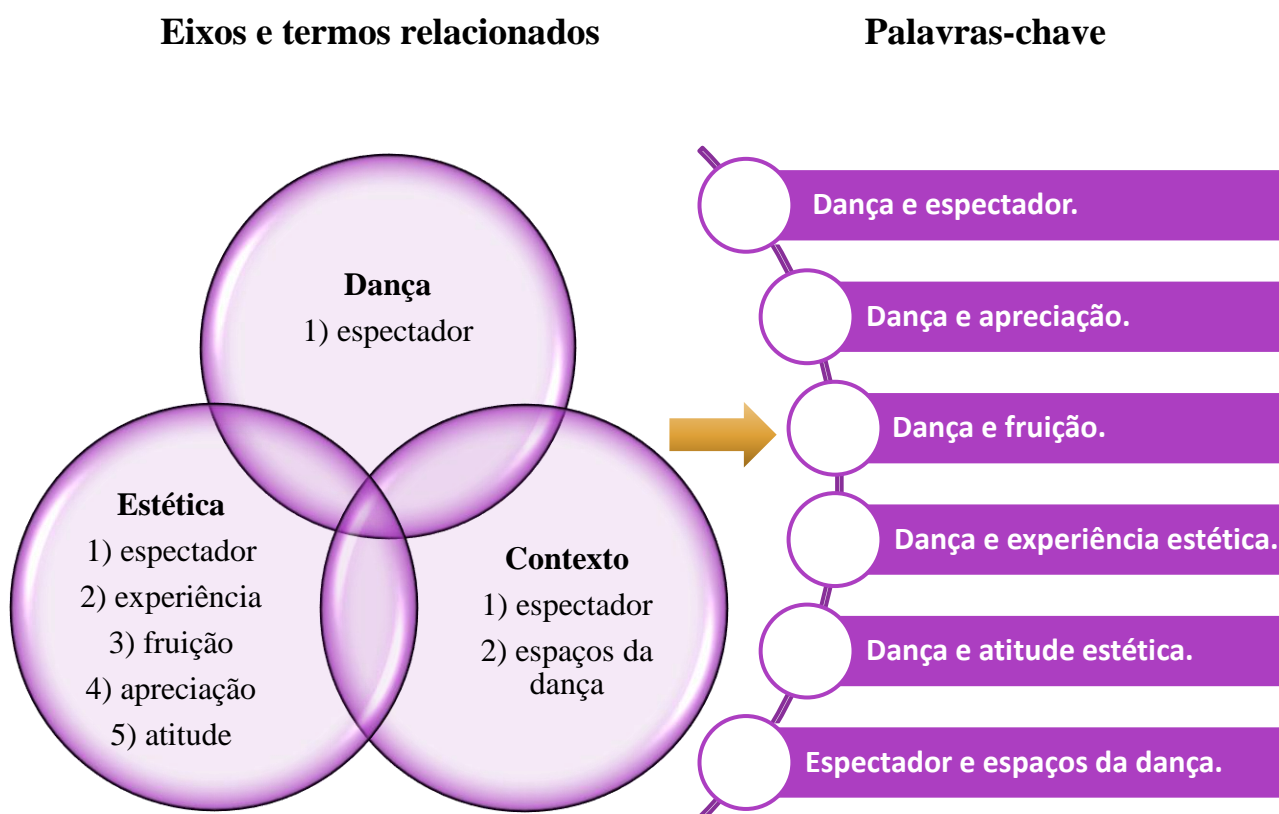


Figura 5 – Figura dinâmica que apresenta os 3 eixos da pesquisa (Dança, Estética, Contexto), seguidos por termos relacionados. À direita, as palavras-chave resultantes da combinação.

Em resumo, na figura acima são apontados os **eixos norteadores** (Dança, Estética e Contexto), seguidos dos termos que se relacionam e ampliam as significações; com isso, para elencar e definir as palavras-chave, o procedimento usado foi a combinação em pares dos termos com os eixos. Disso resultaram seis palavras-chave para empreender as buscas. Essa escolha se deu para que, no momento das buscas nos bancos de dados, houvesse mais opções e chances de obter resultados expressivos em termos quantitativos de obras levantadas.

Os levantamentos dos textos foram realizados de acordo com os agrupamentos de palavras, e para a realização das buscas³⁰ utilizei comandos e operadores *booleanos*³¹ para

²⁹ Denominados por “termos relacionados”.

³⁰ Ver Anexo 3, explanação sobre como realizar buscas e levantamentos pela internet.

³¹ Operadores *booleanos* são palavras que têm por objetivo definir para o sistema de busca e como deve ser feita a

recuperação de informações na *internet*. A utilização desses comandos auxiliou na filtragem de dados e possibilitou alcance dos resultados; com isso, foi possível escolher estratégias específicas. Por exemplo, ao buscar as palavras-chave “**dança e fruição**”, o uso de aspas serviu para considerar as palavras em uma única frase, o que não trouxe nenhum resultado em muitas bases. Percebi, no entanto, que sem as aspas surgiram outras obras, porém, grande quantidade de resultados não se relacionava com o objetivo desta pesquisa.

Para tanto, foram abolidas as aspas e passei a utilizar os operadores *booleanos*: *and* (e), *or* (ou) e *and not* (e não), os quais trouxeram resultados mais consistentes. Outro operador eficiente foi o sinal de inclusão “+” (mais) que, neste caso, pode ser utilizado antes de uma palavra ou frase, cujo intuito é indicar ao *site* de busca que selecione os documentos que tenham obrigatoriamente todas as palavras precedidas do sinal “+”, em qualquer ordem que seja, conforme aponta Silva (2005, p.58).

Com isso, estabeleci uma ordem para proceder o levantamento junto às bases de dados, conforme abaixo:

- a. Bancos de dados de bibliotecas das universidades, públicas ou privadas que possuem cursos relacionados à área de Artes e Filosofia.
- b. Publicações em revistas científicas das principais Instituições de Ensino (IES) e periódicos eletrônicos, indexados *Qualis* A e B, nas Áreas de Artes/Música e Filosofia, referentes a 2014.
- c. Bancos de dados das plataformas relacionadas à área de Artes e Filosofia.
- d. Anais de congressos, seminários, encontros científicos de Dança, tais como em: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA e Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – Portal ABRACE; por serem espaços reconhecidos academicamente no estudo da Dança.

Feito isso, estruturei os quadros:

1. Teses e dissertações.
2. Artigos publicados em revistas e periódicos.

combinação entre os termos ou expressões de uma pesquisa. O objetivo principal é evitar uma avalanche de resultados e facilitar o levantamento de dados, além de oferecer uma simples busca ou pesquisa avançada. Os operadores *booleanos* são, em seu formato original: *and*, *or*, *not* (e, ou, não). Ver anexo 3.

3. Plataformas de busca de textos acadêmicos.
4. Publicações em Anais de congressos nacionais.
5. Totalização dos resultados levantados.

Quadro 1 – Teses e dissertações em bancos de dados das IES

<i>Endereço: a. Bancos de dados de bibliotecas das universidades, públicas ou privadas e que possuem cursos relacionados à área de Artes e Filosofia.³²</i>	<i>Teses e Dissertações Total de publicações por palavras-chave</i>					
	Dança e espectador	Dança e apreciação	Dança e fruição	Dança e experiência estética	Dança e atitude estética	Espectador e espaços da dança
Universidade Federal de Minas Gerais (Escola de Belas Artes) – UFMG	13	06	0	03	0	02
Universidade de Brasília – UNB	08	02	01	08	04	02
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP	04	0	0	07	0	02
Universidade de São Paulo - USP – e Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes ECA-USP	85	28	16	19	0	36
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ	07	07	01	01	0	0
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – Escola de Belas Artes	01	0	0	15	0	0
Universidade Estadual de Campinas-Biblioteca Digital da UNICAMP	28	05	01	14	0	0
Universidade Federal da Bahia - UFBA	05	01	05	03	0	06
Universidade Federal do Ceará – UFC	0	0	0	0	0	01
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS	04	0	0	0	0	08
Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP	04	01	02	02	0	02
Universidade Federal de Uberlândia – UFU	0	01	0	0	0	01
Universidade Federal de Pelotas - UFPel	0	0	0	01	0	0

³² Conforme lista de Siglas.

Continua...						
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - NATAL (RN) - UFRN	0	01	0	01	0	0
UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina	0	0	0	03	0	0
Total parcial	159	52	26	77	4	60
Total geral	378					

Nesse quadro aparecem as principais IES e que têm publicações em Dança e Filosofia, relacionadas ao escopo desta tese. Apesar de no Brasil existirem outras IES³³ que não foram apresentadas, foram listadas somente aquelas que possuem nos bancos de dados textos que corroboraram com os critérios de busca aqui selecionados.

Quadro 2 - Artigos publicados em revistas e periódicos *on-line*

<i>Endereço: b. Publicações em revistas científicas das principais Instituições de Ensino (IES) e periódicos eletrônicos, indexados Qualis A e B, nas Áreas de Artes/Música e Filosofia.</i>	<i>Artigos publicados em revistas e periódicos Total de publicações por palavras-chave</i>						
	<i>Qualis</i>	<i>Dança e espectador</i>	<i>Dança e apreciação</i>	<i>Dança e fruição</i>	<i>Dança e experiência estética</i>	<i>Dança e atitude estética</i>	<i>Espectador e espaços da dança</i>
UFBA							
REPERTÓRIO: Teatro & Dança PPG - UFBA	A2	06	0	0	0	0	0
USP							
Revista aSPAs PPGAC ECA- USP.	B4	08	0	03	02	0	0
Revista Sala Preta Publicação semestral. PPGAC – ECA – USP	A1	22	09	15	09	14	12
Revista Criação & Crítica Departamento de Letras Modernas - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH	B1	04	0	01	0	01	0
Novos Olhares Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos. Publicação semestral <i>on-line</i> .- PPGMPA - ECA-USP	B2	01	0	0	04	0	0

³³ Veja na lista de siglas: Instituições com curso superior em Dança no Brasil.

Continua...							
Revista ARS (São Paulo) Reúne trabalhos relevantes no debate da Arte, produzidos no meio universitário ou fora dele. PPGAV - ECA-USP	A1	09	0	04	01	0	0
Revista Discurso Órgão oficial do Departamento de Filosofia, surgiu em 1970, quando a universidade atravessava a mais difícil fase de sua história, atingida duramente pela violência da ditadura	B1	02	0	0	01	0	0
UFRGS							
Os Cadernos do IL Revista vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras	B1	0	0	0	01	0	0
Educação & Realidade Revista do PPG - UFRGS	A1	0	03	0	0	0	0
Intexto Publicação quadrimestral do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação	B5	0	0	01	02	0	0
Em Questão Periódico científico da área de Ciência da Informação PPGCI	B3	03	0	0	0	0	0
Revista Movimento Publicação científica ESEF/UFRGS A2 EDUCAÇÃO FÍSICA	A2-Educ	02	0	01	05	0	0
Revista Cena B2 ARTES/MÚSICA - B3 EDUCAÇÃO PPG Artes Cênicas	B2	02	0	01	0	0	04
Revista Contingentia Revista do Setor de Alemão da UFRGS.	B5	03	0	0	0	0	0
UNIRIO							
O Percevejo Revista de Teatro, Crítica e Estética – PPGAC – UNIRIO.	A2	17	0	04	13	04	01
UERJ							
LOGOS – Comunicação e Universidade-Rev. do PPG em Comunicação	B2	01	0	0	06	0	0

Continua...							
UnB							
Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE) Periódico semestral da (UnB)	B1	0	0	0	01	0	0
Revista Participação Decanato de Extensão (DEX) da UnB.	B3	02	0	0	01	0	0
Portal de Periódicos da UFC -							
Argumentos Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Filosofia	B4	01	0	0	0	0	0
UNESP							
TRANS/Form/Ação Revista de Filosofia da UNESP. PPG - Filosofia	B1	0	0	01	03	0	0
Alfa Revista de Linguística, apoiados institucionalmente pela Pró-Reitoria de Pesquisa. Periódicos Unesp/Selo PROPe	A1	01	0	0	0	0	0
UFPB							
Revista MORINGA - Artes do Espetáculo Publicação semestral do Departamento de Artes Cênicas, vinculado ao Centro de Comunicação, Turismo e Arte da UFPB.	B2	06	0	0	0	0	01
Revista Temática Publicação mensal de Comunicação e áreas afins (interdisciplinar), atualmente está integrada ao NAMID - Núcleo de Arte, Mídia e Informação Digital, do Curso de Comunicação em Mídias Digitais (DEMID/CCHLA/UFPB) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC/UFPB).	B4	04	0	0	0	0	02
Universidade Presbiteriana Mackenzie							
Revista TRAMA Interdisciplinar Revista científica quadrimestral do PPG em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie.	B1	01	0	01	02	0	0

Continua...							
UESB							
REDISCO Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo - revista do Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB	B5	01	0	0	0	0	0
Portal da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) da UNESPAR.							
Revista Científica/FAP – Campus de Curitiba II	B1	01	03	08	09	00	06
UNICAMP							
Revista Pro-Posições – UNICAMP Publicação quadrimestral de editoria da Faculdade de Educação da Unicamp.	A1	0	0	0	06	0	0
Resgate Revista Interdisciplinar de Cultura - Centro de Memória - Unicamp (CMU)	B3	01	0	0	01	0	0
Revista Pitágoras 500 Publicação semestral vinculada ao Departamento de Artes Cênicas da Unicamp	B3 (outros estratos)	03	0	0	0	0	0
UFU							
Revista ouvirOUver Revista do PPG do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia - UFU.	B2	03	01	01	01	0	0
UFRN							
PRINCÍPIOS Revista de Filosofia, atualmente, é avaliada pelo <i>Qualis</i> Capes no estrato B1 nas áreas Filosofia e Interdisciplinar.	B1 <i>Filos Inter</i>	06	0	02	01	0	0
UFS							
Palo Seco Escritos de Filosofia e Literatura - periódico anual, com avaliação de pares, mantido pelo Grupo de Pesquisa: GeFeLit/CNPQ/UFS – Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura, UFS.	B2- ensino B3- Letras	02	0	0	02	0	0

Continua...							
PROMETEUS FILOSOFIA Vinculada ao grupo de pesquisa VIVA VOX e editada em colaboração com a CÁTEDRA UNESCO/ ARCHAI, está hospedada na Plataforma de Periódicos Científicos da UFS.	<i>BI</i>	03	0	0	04	0	0
UFRJ							
Revista ECO-Pós PPG em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação (ECO/UFRJ).	<i>BI</i>	0	0	02	03	0	0
PUC-SP							
FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária.	<i>BI</i>	01	0	0	04	0	0
Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica	<i>BI</i>	0	0	01	07	0	03
Cognitio Revista de Filosofia. Editada pelo Centro de Estudos de Pragmatismo do Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia.	<i>BI</i>	01	0	0	02	0	0
Total parcial		117	16	46	91	19	29
Total geral		318					

Para o preenchimento do Quadro 2, foram localizadas publicações nas principais revistas científicas das IES, em especial os periódicos eletrônicos indexados com *Qualis A e B*³⁴, em 2014. Em primeiro lugar a busca geral nas IES foi pelos Eixos **Dança, Estética e Contexto**.

Depois de relacionados os nomes de revistas e periódicos *on-line*, os quais estão apontados no Apêndice 1, refiz a busca por meio dos *links* dos endereços eletrônicos, em novo levantamento por meio das palavras-chave. Esse procedimento permitiu elencar revistas e periódicos apontados.

³⁴ Nas áreas de Artes/Música e Filosofia com evento de classificação escolhido pelo ano de 2014 na base de dados da Plataforma Sucupira.

Quadro 3 - Plataformas de busca de textos acadêmicos

<i>Endereço: c. Bancos de dados das plataformas relacionados à área de Artes e Filosofia.</i>	<i>Plataformas de busca de textos acadêmicos Total de publicações por palavras-chave</i>					
	Dança e espectador	Dança e apreciação	Dança e fruição	Dança e experiência estética	Dança e atitude estética	Espectador, e espaços da Dança
SciELO Scientific Electronic Library Online	21	0	05	13	0	0
Google acadêmico	102	12	10	62	07	71
Total parcial	123	12	15	75	07	71
Total geral	303					

Nesse quadro, optei por não utilizar o banco de dados/teses e dissertações da Capes³⁵ porque a maioria dos trabalhos, listados naquela plataforma, está nas IES, apresentadas no Quadro 1. Muitas obras listadas no banco de teses da Capes tinham apenas as referências, sem os textos completos, por exemplo:

Carvalho, Flávio Augusto Desgranges de. **A Pedagogia do Espectador**. 01/08/2001
242 f. Doutorado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE
SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: FEUSP. (CAPES)

Tais trabalhos foram transferidos para a Plataforma Sucupira³⁶, na qual não foi possível o acesso ao texto completo.

O mesmo ocorreu com a plataforma IBICT – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, que também traz em suas bases os mesmos textos disponíveis nas IES (Quadro 1).

A escolha por não trabalhar com os bancos de dados dessas duas plataformas foi necessária para evitar a duplicação de resultados. Por isso, foram mantidas as plataformas SciELO e Google acadêmico, cujos bancos de dados são muito acessados pelos pesquisadores.

³⁵ CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

³⁶ Conforme o *site* da CAPES, a plataforma Sucupira [é uma importante ferramenta de coleta de informações para realizar análises e avaliações para compor a base de referência do Sistema Nacional de Pós-Graduação (SNPG). Esta visa disponibilizar em tempo real e com transparência as informações, processos e procedimentos que a CAPES realiza no SNPG para toda a comunidade acadêmica. A escolha do nome é uma homenagem ao professor Newton Sucupira, autor do Parecer nº 977 de 1965, o qual conceituou, formatou e institucionalizou a pós-graduação brasileira tal como se apresenta nos dias de hoje.

Quadro 4 – Publicações em Anais de congressos nacionais

<i>Endereço: d. Anais dos congressos, seminários, encontros científicos de Dança.</i>	Publicações em Anais de congressos nacionais <i>Total de publicações por palavras-chave</i>					
	Dança e espectador	Dança e apreciação	Dança e fruição	Dança e experiência estética	Dança e atitude estética	Espectador e espaços da Dança
ANDA - Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança	05	06	0	10	0	21
ABRACE Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas	38	08	03	126	0	59
Total parcial	43	14	03	136	00	80
Total geral	276					

Aqui, optei por trabalhar apenas com Congressos relacionados à área de Artes (Dança), mais conhecidos por pesquisadores, a fim de obter resultados expressivos e em maior quantidade.

No Quadro 5 são apresentados os resultados gerais obtidos do levantamento total realizado dos quadros 1 a 4:

Quadro 5 - Totalização dos resultados levantados

Quadros Palavras-chave	1- Teses e dissertações.	2-Artigos publicados em revistas e periódicos.	3-Plataformas de busca de textos acadêmicos	4-Publicações em Anais de congressos nacionais	Total de palavras-chave por base de dados
Dança e espectador	159	117	123	43	442
Dança e apreciação	52	16	12	14	94
Dança e fruição	26	46	15	3	90
Dança e experiência estética	77	91	75	136	379

Continua...					
Dança e atitude estética	4	19	7	0	30
Espectador e espaços da Dança.	60	29	71	80	240
Total de obras encontradas	378 29,65%	318 24,94%	303 23,76%	276 21,65%	1275 100%
Total geral	1275				

Esse quadro apresenta o levantamento total por palavras-chave elencadas nas principais IES, revistas e periódicos *on-line*, plataformas de textos acadêmicos e Anais de Congressos. O que se percebe é que a maior quantidade de textos está no par **dança e espectador**, seguido de **dança e experiência estética**, **espectador e espaços da dança**, **dança e apreciação**, **dança e fruição** e, por último, **dança e atitude estética**.

A seguir, esses resultados são apresentados em gráfico para uma visualização da totalização dos resultados gerais.



Gráfico 1 – Totalização dos resultados levantados quantificados por palavra-chave e por base de dados, referentes ao quadro 5.

Nesse gráfico aponto o levantamento das obras encontradas, quantificadas por palavras-chave e por base de dados (teses, artigos em revistas científicas, anais de congressos e textos acadêmicos).

Após esse levantamento, iniciei outra etapa, em que foram estabelecidos os critérios para aproveitamento e/ou descarte dos textos.

Etapa 3 - Definição das informações extraídas, leitura e categorização dos estudos

Nesta etapa, foram identificados quais textos se aproximaram efetivamente da **relação entre** espectador, experiência estética, fruição/apreciação e a obra de arte.

Para tanto, o primeiro procedimento para uma filtragem inicial das obras foi a leitura dos **Resumos**, em que estabeleci os seguintes critérios para **descarte** dos textos:

- a) Ausência da relação entre obra artística e o espectador;
- b) Se o resumo não mencionou ou estabeleceu relação com o espectador;
- c) O texto não se relacionou com as áreas de conhecimento da Arte e Filosofia;

- d) Escolha de obras de pesquisadores com mestrado e/ou doutorado, descartando textos de iniciação científica e trabalhos de conclusão de curso - TCC.

3.1 Demonstrativo de tabelas referentes aos quadros e gráficos de obras aproveitadas e descartadas

As próximas tabelas apresentam, quantitativamente, o **total de resumos aproveitados e descartados**, de acordo com os critérios apontados; os respectivos gráficos apontam a porcentagem dessa quantificação.

Tabela 1 - Resumos aproveitados do Quadro 1: Teses e Dissertações

Quadro 1 - Teses e Dissertações	Total
1-Dança e espectador	42
2-Dança e apreciação estética	10
3-Dança e fruição	7
4-Dança e experiência estética	19
5-Dança e atitude estética	3
6-Espectador e espaços da dança	6
TOTAL DE OBRAS APROVEITADAS	87
TOTAL DE OBRAS LEVANTADAS	378
TOTAL DE OBRAS DESCARTADAS	291

Tabela 2 - Resumos aproveitados do Quadro 2: Artigos publicados em revistas e periódicos *on-line*

Quadro 2 - Obras aproveitadas: Artigos publicados em revistas e periódicos <i>on-line</i>.	Total
1-Dança e espectador	51
2-Dança e apreciação estética	6
3-Dança e fruição	11
4-Dança e experiência estética	30
5-Dança e atitude estética	2
6-Espectador e espaços da dança	2
TOTAL DE OBRAS APROVEITADAS	102
TOTAL DE OBRAS LEVANTADAS	318
TOTAL DE OBRAS DESCARTADAS	216

Tabela 3 - Resumos aproveitados do Quadro 3: Plataformas de busca de textos acadêmicos

Quadro 3 - Obras aproveitadas: Plataformas de busca de textos acadêmicos	Total
1-Dança e espectador	35
2-Dança e apreciação estética	4
3-Dança e fruição	4
4-Dança e experiência estética	21
5-Dança e atitude estética	1
6-Espectador e espaços da dança	14
TOTAL DE OBRAS APROVEITADAS	79
TOTAL DE OBRAS LEVANTADAS	303
TOTAL DE OBRAS DESCARTADAS	224

Tabela 4 - Resumos aproveitados do Quadro 4: Publicações em Anais de congressos nacionais

Quadro 4 - Publicações em Anais de congressos nacionais	Total
1-Dança e espectador	13
2-Dança e apreciação estética	11
3-Dança e fruição	3
4-Dança e experiência estética	37
5-Dança e atitude estética	0
6-Espectador e espaços da dança	16

Continua...	TOTAL DE OBRAS APROVEITADAS	80
	TOTAL DE OBRAS LEVANTADAS	276
	TOTAL DE OBRAS DESCARTADAS	196

Esta foi a quantificação, após a leitura dos **resumos** dos textos que foram aproveitados e descartados:

Tabela 5 – Demonstrativo da totalização da leitura dos quadros de Resumos aproveitados e descartados

Resumos: totalização de descarte e aproveitamento de obras.	Teses e dissertações (Quadro 1)	Artigos publicados em revistas e periódicos (Quadro 2)	Plataformas de busca de textos acadêmicos (Quadro 3)	Publicações em Anais de congressos nacionais (Quadro 4)	Total geral Resumos Lidos
Total geral	378	318	303	276	1275
Obras descartadas	291	216	224	196	927
Obras aproveitadas	87	102	79	80	348

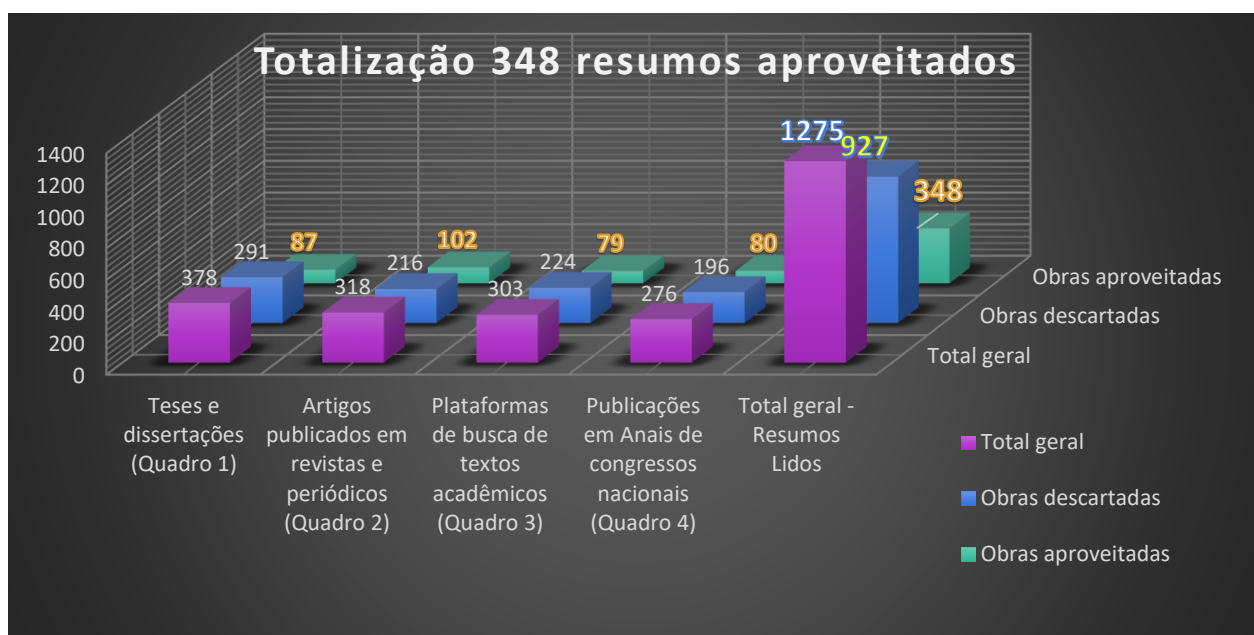


Gráfico 2 – Totalização das obras aproveitadas (leitura de resumos) para próximo procedimento.

Tabela 6 – Porcentagem dos resumos aproveitados dos Quadros (1 ao 4)

Obras aproveitadas: Resumos	Teses e Dissertações	Artigos publicados	Textos acadêmicos	Anais de congressos	Total Geral dos Resumos
Porcentagens dos resumos aproveitados					
1-Dança e espectador	42	51	35	13	141 40,52%
2-Dança e apreciação estética	10	6	4	11	31 8,91%
3-Dança e fruição	7	11	4	3	25 7,18%
4-Dança e experiência estética	19	30	21	37	107 30,75%
5-Dança e atitude estética	3	2	1	0	6 1,72%
6-Espectador e espaços da dança	6	2	14	16	38 10,92%
TOTAL DE OBRAS APROVEITADAS	87 25,00%	102 29,31%	79 22,70%	80 22,99%	348 100,00%

Conforme acima, um primeiro levantamento nos bancos de dados resultou em um total de 1.275 (mil duzentos e setenta e cinco) obras (Tabela 5), que, após a aplicação dos critérios para descarte, resultou em um total de 348 (trezentos e quarenta e oito) obras (Tabela 6).

Deste levantamento constatei que pela palavra-chave **dança e espectador** obtém-se maior quantidade de textos com 40,52%, seguida da palavra-chave **dança e experiência estética** com 30,75%; **espectador e espaços da dança**, com 10,92%; **dança e apreciação estética** com 8,91%, **dança e fruição** com cerca de 7,18% e por fim **dança e atitude estética** com 1,72%.

Disto, observei em relação ao total de obras aproveitadas que nos bancos de teses estão localizadas 25,00% das obras, nos periódicos *on-line* se encontram 29,31%, nas plataformas de busca de textos 22,70% e Anais de congresso constam 22,99% do total.

O passo seguinte foi a leitura da Introdução ou Apresentação dos 348 textos aproveitados. Nesse momento, adotei novos **critérios de descarte**, além dos já empreendidos para os **Resumos** e que foram:

- a) Quando, na **Introdução** ou **Apresentação**, o assunto discorria sobre um tema diferente ao proposto aqui, e a relação com a obra aparecia em papel secundário;
- b) Quando eram resumos expandidos de outros textos já publicados nas bases de dados;
- c) Quando os artigos não apresentavam fato novo à pesquisa, pois o assunto e os autores já foram tratados em pesquisas semelhantes.
- d) Também foram descartados textos que se tratavam de relato de **experiência pessoal** cujo escopo e problemática da pesquisa versava **sobre processo de criação** e não sobre **a relação do processo** ou obra **artística com o espectador**.

Ao proceder a leitura dos textos, algumas palavras-chave trouxeram várias obras que não apresentavam a investigação sobre a relação espectador e obra de arte, por não terem evidentes nos resumos já descartados na primeira filtragem. Em palavras-chave, como dança e apreciação, fruição e atitude estética, os resultados já alcançados na busca com a utilização do binômio **dança e espectador**, algumas vezes, eram repetidos. Outras vezes, a palavra **recepção da obra** surgiu como sinônimo de apreciação, fruição e até experiência estética. Em todos esses casos, estes textos levantados foram descartados.

Tabela 7 - Textos aproveitados após a leitura da **Introdução** das Teses e Dissertações

Obras aproveitadas: Teses e Dissertações	Total
1-Dança e espectador	15
2-Dança e apreciação estética	6
3-Dança e fruição	0
4-Dança e experiência estética	8
5-Dança e atitude estética	2
6-Espectador e espaços da dança	2
TOTAL DE OBRAS APROVEITADAS	33
TOTAL DE OBRAS LEVANTADAS	87
TOTAL DE OBRAS DESCARTADAS	54

Tabela 8 - Textos aproveitados após a leitura da **Introdução** de Artigos publicados em revistas e periódicos *on-line*

Obras aproveitadas: Artigos publicados em revistas e periódicos <i>on-line</i>	Total
1-Dança e espectador	18
2-Dança e apreciação estética	2
3-Dança e fruição	4
4-Dança e experiência estética	10
5-Dança e atitude estética	2
6-Espectador e espaços da dança	1
TOTAL DE OBRAS APROVEITADAS	37
TOTAL DE OBRAS LEVANTADAS	102
TOTAL DE OBRAS DESCARTADAS	65

Tabela 9 - Textos aproveitados após a leitura da **Introdução** de obras das plataformas de busca

Obras aproveitadas: textos acadêmicos das plataformas de busca	Total
1-Dança e espectador	11
2-Dança e apreciação estética	2
3-Dança e fruição	1
4-Dança e experiência estética	9
5-Dança e atitude estética	0
6-Espectador e espaços da dança	2
TOTAL DE OBRAS APROVEITADAS	25
TOTAL DE OBRAS LEVANTADAS	79
TOTAL DE OBRAS DESCARTADAS	54

Tabela 10 - Textos aproveitados após a leitura da **Introdução** em Publicações em Anais de congressos

Obras aproveitadas: Publicações em Anais de congressos	Total
1-Dança e espectador	4

Continua...	
2-Dança e apreciação estética	3
3-Dança e fruição	0
4-Dança e experiência estética	11
5-Dança e atitude estética	0
6-Espectador e espaços da dança	5
TOTAL DE OBRAS APROVEITADAS	23
TOTAL DE OBRAS LEVANTADAS	80
TOTAL DE OBRAS DESCARTADAS	57

Tabela 11 – Refinamento de busca e totalização após a leitura da **Introdução e Apresentação** dos textos referentes aos Quadros (1 ao 4)

Abaixo apresento demonstrativo da quantificação dos textos – aproveitados e descartados – referentes à leitura das obras escolhidas para a realização da Revisão de Literatura Integrativa:

Introdução / Apresentação	Teses e dissertações (Quadro 1)	Artigos publicados em revistas e periódicos (Quadro 2)	Plataformas de busca de textos acadêmicos (Quadro 3)	Publicações em Anais de congressos nacionais (Quadro 4)	Total geral
Total geral (leitura dos Resumos)	87	102	79	80	348
Obras descartadas	54	65	54	57	230
Obras Aproveitadas (após a leitura da Introdução)	33	37	25	23	118

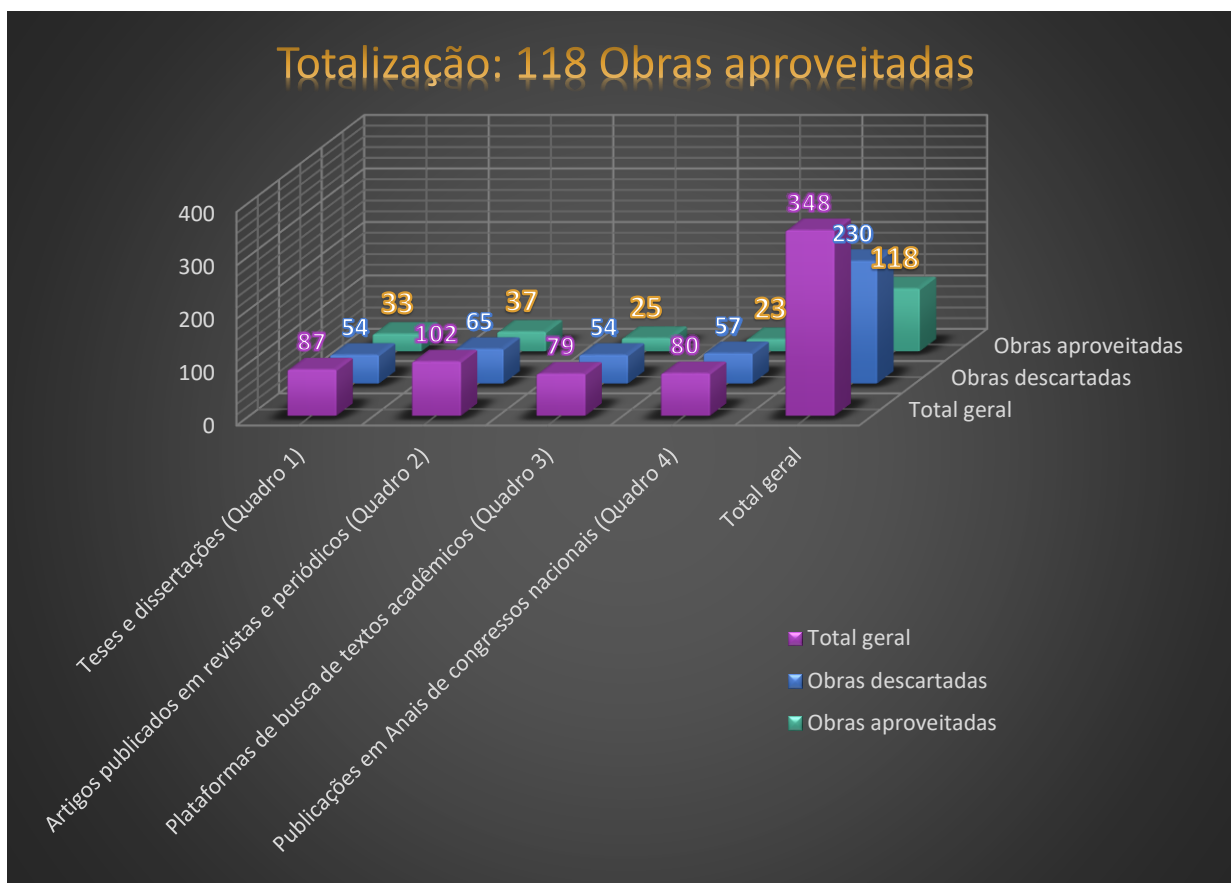


Gráfico 3 – Totalização de aproveitamento e descarte das leituras das Introduções - quadros 1 a 4.

Tabela 12 – Porcentagem das obras aproveitadas até o momento dos Quadros (1 ao 4)

Obras aproveitadas: leitura da Introdução ou Apresentação	Teses e Dissertações	Artigos publicados	Textos acadêmicos	Anais de congressos	Total Geral
Porcentagens da introdução					
1-Dança e espectador	15	18	11	4	48 40,68%
2-Dança e apreciação estética	6	2	2	3	13 11,02%
3-Dança e fruição	0	4	1	0	5 4,24%
4-Dança e experiência estética	8	10	9	11	38 32,20%
5-Dança e atitude estética	2	2	0	0	4 3,39%
6-Espectador e espaços da dança	2	1	2	5	10 8,47%
TOTAL DE OBRAS APROVEITADAS	33 27,97%	37 31,36%	25 21,19%	23 19,49%	118 100,00%

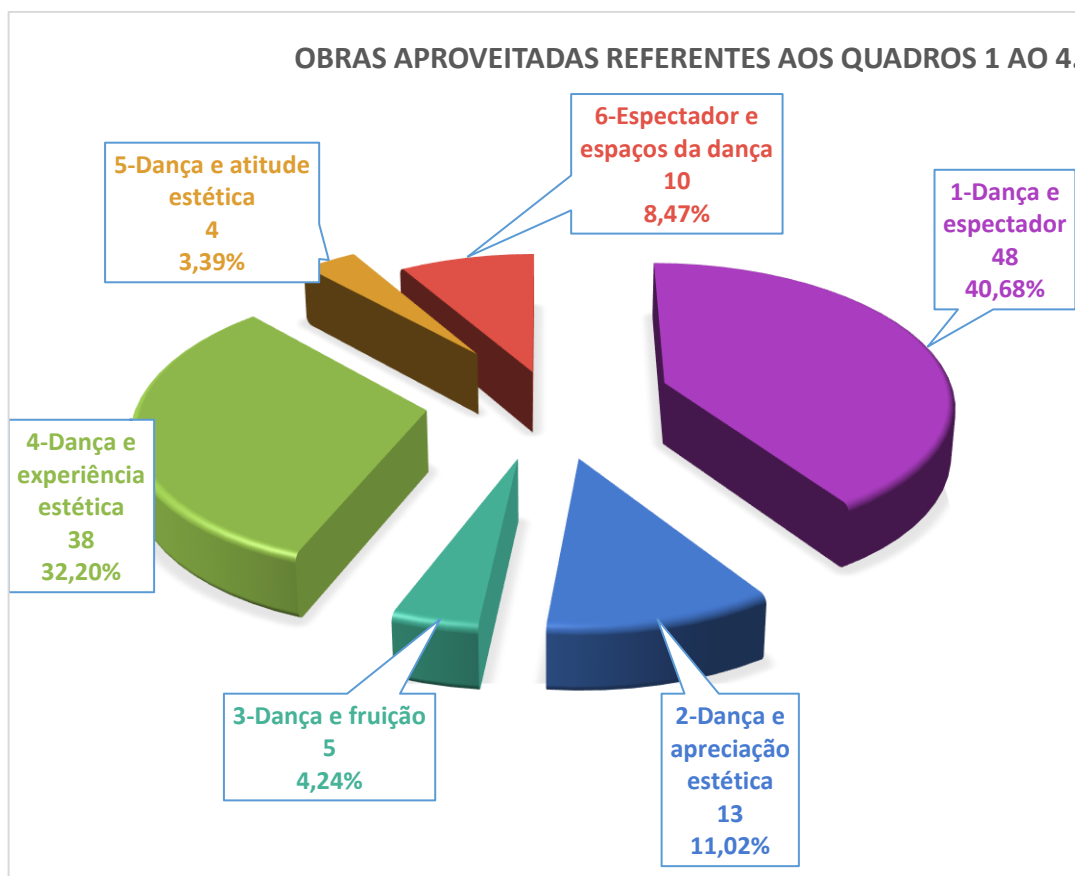


Gráfico 4 – Porcentagem do total geral (após leitura de Introduções) referentes ao Quadro 1 ao 4.

Após o procedimento de aproveitamento e descarte pela leitura de **resumos**, que resultou em 348 (trezentos e quarenta e oito) obras, realizei nova filtragem pela leitura da **Introdução** que totalizou 118 (cento e dezoito) textos sintetizados nos quadros acima.

Desta maneira, constatei uma predominância das palavras-chaves **dança e espectador** com 40,68%. Em seguida a palavra-chave **dança e experiência estética** com 32,20%; depois **dança e apreciação** com 11,02%, **espectador e espaços de dança** com 8,47%, seguido de **dança e fruição** com 4,24%, e, por fim, **dança e atitude estética** com 3,39% de obras aproveitadas.

A porcentagem aqui apresentada reitera parcialmente os resultados da filtragem anterior, sendo que houve uma variação de quantidade de obras descartadas entre as palavras-chave **espectador e espaços da dança**, com 10,92% e **dança e apreciação estética** com 8,91% apresentadas anteriormente, demonstrando uma inversão dos resultados para essa filtragem.

Com relação a quantidade de obras aproveitadas nas bases de dados, os resultados foram Teses e Dissertações com 33 obras (27,97%); Artigos publicados em periódicos e revistas científicas com 37 obras (31,36%); Plataformas de textos acadêmicos *on-line* com 25 (21,19%); e publicações em Anais de congressos com 23 obras (19,49%). Esse resultado também reitera o que foi apresentado na filtragem anterior com uma pequena diferença nos descartes ocorridos

nas plataformas de textos acadêmicos (22,70%) e as publicações em anais de congresso (22,99%).

3.2 – Desdobramentos das leituras (118 textos)

No intuito de empreender um aprofundamento dos textos lidos e conseqüentemente uma filtragem dos resultados aproveitados até então, procedi **leitura completa das 118 obras** com base nos critérios de escolha anteriores.

A partir disto, observei outros elementos do texto: problemática; referencial teórico (principais autores abordados); desenvolvimento da metodologia; conclusão ou resultados alcançados, referências e bibliografias.

Como último critério, a partir das observações acima, **descartei** textos ao verificar que:

- a) Alguns artigos eram síntese ou até mesmo capítulos de teses já levantadas no quadro 1;
- b) Obras que não acrescentavam fato novo às que já haviam sido escolhidas;
- c) Aqueles artigos publicados em anais de congresso que traziam somente um relato de processo de criação de um grupo ou cia. de dança, não estando este vinculado a uma pesquisa acadêmica.

Abaixo, apresento o resultado da leitura completa destes textos, seguido pela porcentagem, já apontando em um só gráfico obras **aproveitadas e descartadas**.

Tabela 13 – Totalização dos textos aproveitados/descartados resultante da **leitura completa das 118 obras**

Obras aproveitadas/descartadas: leitura completa das 118 obras					
	Teses e Dissertações Quadro 1	Artigos publicados Quadro 2	Textos acadêmicos Quadro 3	Anais de congressos Quadro 4	Total Geral
TOTAL DE OBRAS LEVANTADAS (após a leitura da Introdução)	33	37	25	23	118
TOTAL DE OBRAS DESCARTADAS	23	30	23	21	97
TOTAL DE OBRAS APROVEITADAS (após a leitura dos textos completos)	10 47,62%	7 33,33%	2 9,52%	2 9,52%	21 100,00%

Após **leitura completa** das 118 (cento e dezoito) obras, procedi descarte de textos por meio dos novos critérios apontados anteriormente e que resultaram em um aproveitamento de

21 (vinte e uma) obras sintetizadas no quadro acima. Desta maneira, com os últimos critérios adotados foram descartados 97 (noventa e sete) das 118 (cento e dezoito) obras para apresentação da revisão, interpretação e síntese do conhecimento.

Abaixo, aponto na tabela a porcentagem representativa das obras aproveitadas:

Tabela 14 – Porcentagem das obras aproveitadas resultante da leitura completa dos textos

Palavras-Chave	Teses e Dissertações Quadro 1	Artigos publicados Quadro 2	Textos acadêmicos Quadro 3	Anais de congressos Quadro 4	Total Geral
Porcentagens da leitura completa das obras aproveitadas					
1-Dança e espectador	4 (AGGIO, 2014)- (SOUZA, 2007) - (ZANCAN, 2009) - (EUGÊNIO, 2016)	2 (GASPARINI e KATZ, 2013) - (RENGEL e FERREIRA, 2012) -	1 (VEYNE, 1988)	1 (MORAES, 2010)	8 - 38,10%
2-Dança e apreciação estética	1 (MIRANDA, 2007)	0	0	0	1 - 4,76%
3-Dança e fruição	0	0	0	0	0,00%
4-Dança e experiência estética	1 (GOMES, 2012)	3 (CARNEIRO, 2013) - (FABBRINI, 2006) - (LIMA e BAPTISTA, 2013)	1 (TAVARES, 2003)	1 (GODOY, 2014)	6 - 28,57%
5-Dança e atitude estética	2 (GUSMÃO, 2014) - (TERRAZA, 2013)	1 (PLAZA, 1990)	0	0	3 - 14,29%
6-Espectador e espaços da dança	2 (GASPERI, 2010) - (OLIVEIRA, 2011)	1 (SHELDON, 2013)	0	0	3 - 14,29%
TOTAL DE OBRAS APROVEITADAS	10 47,62%	7 33,33%	2 9,52%	2 9,52%	21 100,00%

Nesta filtragem se verifica que das 21 (vinte e uma) obras, 38,10% se referem às palavras-chave **dança e espectador**; 28,57% remetem à **dança e experiência estética**; 14,29% a **espectador e espaços da dança** e 14,29% a **dança e atitude estética**; 4,76% a **dança e apreciação**; 0,00% a **dança e fruição**.

Conforme resultados alcançados em filtragem anterior, houve uma inversão de percentual para as palavras-chave **dança e apreciação estética** que tinham 11,02% e **dança e fruição** que tinham 4,24%, as quais tiveram significativos descartes.

As palavras-chave **dança e atitude estética** e **espectador e espaços da dança** tiveram maior aproveitamento de textos aqui, do que em outras filtrações. Já as palavras-chave **dança e espectador** e **dança e experiência estética** apontaram percentuais semelhantes desde o início desta Revisão de Literatura Integrativa.

Ademais, de todas as obras aproveitadas, verifiquei que 47,62% estão nos bancos de teses e mestrados; 33,33% estão publicados em artigos nos periódicos e revistas científicas *on-line*, 9,52% nas plataformas de busca de textos acadêmicos e 9,52% nos anais de congresso, o que vem reiterar a porcentagem resultante da filtragem anterior.

Houve uma modificação dos resultados alcançados em relação às primeiras filtrações, em que os artigos publicados em periódicos e revistas *on-line* eram em maior quantidade. À medida que se procedeu novas filtrações, houve descartes significativos diminuindo a quantidade em relação às teses e mestrados.

Isto denota que as pesquisas dos bancos de teses e mestrado se desdobram em publicações diversas sob o formato de artigos, resumos expandidos, sínteses e que são publicados em diferentes plataformas e base de dados. Essa prática de desdobramento destas obras em outras publicações é comum, o que resulta em várias publicações abordando temas semelhantes.

3.3 Apresentação da leitura e categorização dos estudos

Aqui, como procedimento para apresentar as leituras, separei os textos em 3 (três) agrupamentos de obras, seguindo os 3 (três) eixos norteadores desta pesquisa (Dança, Estética e Contexto), de acordo com a porcentagem das obras aproveitadas apresentada na tabela acima:

- Agrupamento I – o enfoque é sobre **espectadores**: apontamentos e relações que se ligam ao eixo da **Dança**.

- Agrupamento II - sobre **experiência, fruição, apreciação e atitude** em que o foco se aproxima das questões da **Filosofia e Estética**.

- Agrupamento III - sobre relação do **espectador com a obra e o espaço**, no **Contexto** em que a pesquisa reflete sobre os **espaços da dança**.

Em seguida, após descrição da obra, elenquei 04 (quatro) categorias para apresentação dos dados:

- 1) **A atitude estética³⁷ do espectador - pontos em comum:** Como o espectador se postou diante do objeto artístico, ou seja, se interagiu com a obra ou não, se contemplou a obra passivamente ou não, e que tipo de atitude este apresentou;
- 2) **Tipos de espectadores – possíveis conceitos:** Em que os pesquisadores nomearam os espectadores de maneiras diferentes;
- 3) **Espaços de apresentação – alternativos e tradicionais:** Em quais espaços cênicos se deu a apresentação das obras;
- 4) **Principais autores - abordagens teóricas da Arte e Filosofia:** Apresentação dos principais autores que fundamentaram as obras elencadas.

Abaixo apresento as pesquisas em agrupamentos:

Agrupamento I - Sobre espectadores: apontamentos e relações

Neste agrupamento apresento 08 (oito) obras que incluem: 04 (quatro) dissertações, 01 (um) ensaio, 03 (três) artigos.

Título 1: O espectador digital como trabalhador do olhar capitalizado nos ambientes midiáticos da Internet

Referência: AGGIO, Amanda Bastos Mareschi. **O espectador digital como trabalhador do olhar capitalizado nos ambientes midiáticos da Internet.** 2014, 67 fls. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - SP.

Em sua pesquisa, Aggio (2014) evoca o conceito de espectador digital para identificar aquele que interage com o ambiente midiático na *internet*. A autora aponta que este espectador se torna ativo ao produzir novas possibilidades de interferência ao interagir com as obras. Inclusive, esse **espectador digital** cria novas intervenções com a manipulações e cliques impressos por ele no ambiente digital. Neste sentido, nas palavras da autora, este assume o “papel de curador ao selecionar e validar a produção artística de alguém diante de uma trama relacional” (AGGIO, 2014, p. 34). Por meio de dispositivos midiáticos utilizados por empresas que controlam a *internet*, a autora acentua que tais dispositivos tornam o espectador parte de um sistema que capitaliza seu olhar e o torna depositário de valores monetários por meio de visualizações em páginas da *web*.

³⁷ É a maneira que o espectador reage junto à obra artística. Esse termo será melhor apresentado no capítulo seguinte.

Diante da leitura verifiquei:

- 1) Atitude estética:** **Espectador ativo (emancipado)** - A autora diz que a tradição da Teoria Crítica³⁸ é denunciar a passividade do espectador e o distanciamento de si, causado pelas imagens no contexto da indústria cultural³⁹. Porém, a partir da obra “O espectador emancipado” do filósofo francês Jacques Rancière, há um novo entendimento sobre a **emancipação** do espectador, hoje inserido no ambiente midiático. Com isso, a autora defende que não é o espectador que é passivo diante da tecnologia e sim o conjunto de ideias sustentadas pela tradição do pensamento crítico dominante.
- 2) Denominação do espectador:** **Espectadores digitais:** são aqueles espectadores que visualizam e fruem obras por meio da *internet*. Aggio (2014) diz que esse tipo de espectador se torna um **trabalhador do olhar capitalizado** por meio de *views* e cliques na rede *web*.
- 3) Espaços de apresentação:** **Espaços virtuais** – *internet* e redes *on-line*. A autora situa o espectador no ambiente de trabalho no campo do entretenimento digital contemporâneo e em suas práticas de interatividade com o mundo virtual.
- 4) Principais autores:** A autora apresenta em sua fundamentação autores da Teoria Crítica⁴⁰, representada pelo filósofo Jacques Rancière (2012), Guy Debord (1997); seguido pelo filósofo, historiador e crítico de arte Didi-Huberman (2010) e pelo curador, ensaísta, crítico de arte Nicolas Bourriaud (2012). Outro autor que fundamenta as ideias da autora é o historiador da arte Jonathan Crary (2012) e o filósofo Michel Foucault (2000-2008) representante da abordagem filosófica do pós-estruturalismo⁴¹.

³⁸ Apresentado no Glossário.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Idem.*

Título 2: Espectador-artista: a pessoa como recriadora e coautora da obra de arte.

Referência EUGÊNIO, Edison. **Espectador-artista: a pessoa como recriadora e coautora da obra de arte.** 2016, 128 fls. Dissertação de Mestrado em Artes apresentada no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”- UNESP, 2016.

A dissertação apresentada por Eugênio (2016) reflete sobre a relação entre a obra de arte e o espectador, situado na posição de **coautor** do trabalho artístico e, nesse caso, denominado: **espectador-artista**. A pesquisa de Eugênio (2016), salienta que uma obra de arte só se completa a partir do entendimento de que é o espectador, ou o **espectador-artista/cocriador**, frui e experiencia o acontecimento artístico.

A partir do conceito de “coeficiente artístico” (p.17) apresentado no ano de 1957 por Marcel Duchamp e do pensamento filosófico de Luigi Pareyson (1993, 1997), o autor acentua que isto se torna um **disparador** que torna o espectador um coautor da obra de arte que se completa à medida que é apreciada. Já Pareyson, evidencia Eugênio (2016), com a teoria da formatividade, preconiza que o ser humano se relaciona com o mundo e, por isso, é inventivo por natureza, sendo que a todo momento busca se reinventar e agir. Isto tudo se torna uma fonte inexaurível para novas possibilidades de interação em diferentes situações em que ocorre a apreciação estética.

Esse pensamento ecoa nas proposições de Cecília Almeida Salles (2011), além de Pareyson (1997), ao explicitarem que toda obra de arte precisa de um receptor. (P. 55).

1) Atitude estética: Eugênio (2016) preconiza que o espectador-artista é **o espectador empoderado**; isto o torna sempre **ativo** na relação com a apresentação. Desta maneira, ao apreciar e fruir uma obra artística, o espectador se torna coautor por meio da interpretação do que foi vislumbrado.

2) Denominação do espectador: **Espectador-artista** e **Espectador cocriador** é aquele que dá o sentido final ao processo de criação empreendido inicialmente pelo artista; Eugênio (2016) aponta que qualquer pessoa pode tornar-se coautora de uma obra artística pois, para ele, a arte só se concretiza diante da presença do espectador. Sem o espectador, a obra não tem

sentido.

3) Espaços de apresentação:

O autor nomeia o espaço de apresentação, de maneira geral, como espaço expositivo, que é o lugar onde a obra é exposta. Seus exemplos se localizam nos espaços de Museus (Museu do Louvre) e centros de cultura (Sesc Pompeia, São Paulo, Brasil).

4) Principais autores:

Para o embasamento e fundamentação, o autor parte de suas experiências pessoais em diálogo com os autores: Eduardo Almeida, (2009), Nicolas Bourriaud (2009), John Dewey (2010), Marcel Duchamp (1986); Umberto Eco (2010); Edison Eugênio (2011, 2012); Nardo Germano (2007), Luigi Pareyson (1993, 1997), Cecilia Almeida Salles (2011) e Jacques Rancière (2010, 2012). Nisto, as referências do autor se baseiam na Teoria Crítica de Jacques Rancière, do pragmatismo de John Dewey, das teorias da arte de Duchamp, Bourriaud e Salles, na hermenêutica⁴² de Pareyson, além da Semiótica e filosofia continental⁴³ de Umberto Eco.

Título 3: Condutas sem crença e obras de arte sem espectador

Referência

VEYNE, Paul. Condutas sem crença e obras de arte sem espectador. Tradução de Andrea Daher et al. **Topoi Revista de História** (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 13, n. 24, p. 175-188, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/topoi/v13n24/1518-3319-topoi-13-24-00175.pdf>>. Publicado originalmente: *Conduites sans croyances et oeuvres d'art sans spectateurs*. Diogène, n. 143, p. 3-22, jul./set. 1988.

Veyne⁴⁴(2012), em seu ensaio, tece reflexões sobre a multiplicidade de funções das obras de arte e as atitudes estéticas correspondentes que giram em torno delas. Por meio de relato sobre história da arte e da cultura, o autor aponta a “má visibilidade das obras de arte”, considerada fato normal, tamanha a frequência no cotidiano das cidades; para tal, o autor discorre sobre a função e objetivos da arte e comunicação, salientando que

A Arte faz parte das condutas que não têm objetivo, *télos*⁴⁵, condutas que não se compreendem por sua finalidade e que não se medem por seu resultado. Não é um

⁴² Ver Glossário.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ Paul Veyne, nascido em 1930, em Aix-en-Provence (França), é historiador e arqueólogo francês, especialista em Roma Antiga. Professor honorário do Collège de France, escreveu “Os gregos acreditavam em seus mitos?” (2014) e “Elegia erótica romana” (2015), ambos publicados pela Editora Unesp.

⁴⁵ *Télos* (*telos*/) substantivo masculino – FIL - 1. Ponto ou estado de caráter atrativo ou concludente para o qual se move uma realidade; finalidade, objetivo, alvo, destino. 2. fase final, derradeira; a última parte, o remate.

meio de comunicação, porque não é, de modo algum, um meio. Ela se explica por sua origem, se exprime por se exprimir, como o fogo que queima por queimar e que cessa, não quando atinge um resultado, mas quando esgota sua energia. A expressão por si só não pode tampouco medir os seus efeitos, pode apenas esgotar-se. Daí a importância quantitativa da Arte na história, repleta de expressões, ao mesmo tempo desinteressantes e eficazes, pirâmides, capitais, cerimoniais e panfletos. E todos são sensíveis à força que nelas se expressa, ou até mesmo ao sentido que elas implicam. (VEYNE, 2012, p.181)

Veyne (2012) salienta que há obras artísticas em que as dificuldades para que o espectador possa vislumbrá-la na íntegra é tamanha que acabam por fim apreciadas e fruídas somente pelo artista, tendo neste, seu primeiro e único espectador. Ademais, o autor explicita que algumas obras de arte, na maioria das vezes, passam despercebidas pelo espectador, sendo apreciadas somente uma pequena parte de sua grandeza. O autor salienta também que a obra de arte, não é um meio para comunicação, ela (a obra) por si se basta. Para o autor “Por mais que um poeta tenha o sentimento de ter criado em seu poema um ser imputrescível, resta-lhe o sofrimento de saber que a inteligência de seu poema depende de cada leitor. O poema seria divino se ele se lesse a si mesmo.” (VEYNE, 2012, p. 187). Nisto, se constata que o autor explicita que o espectador é importante para a validação da obra artística, pois sem este a obra estaria incompleta, porém avisa: seria divino se ele (a obra) se lesse a si mesmo.

- 1) Atitude estética:** Aqui, o autor aponta situações em que a preocupação com recepção da obra pelos espectadores é levada em consideração há pouco tempo, porém traz que, tal como há uma pluralidade de funções de uma mesma obra, há também uma multiplicidade de **atitudes estéticas** para os espectadores que é verificada, que podem **ser passivas, contemplativas, ativas, participativas**, ou, em alguns casos nem ocorrer devido à falta de visibilidade da obra.
- 2) Denominação do espectador::** O **Espectador ideal** - aquele que, às vezes, é o próprio criador da obra artística, conforme aponta Veyne (2012), pois existem obras que não são de fácil acesso; há objetos artísticos que exigem muito esforço do espectador para poder fruí-la. Nisso o artista acaba por ser o primeiro e, talvez, único fruidor da obra de arte.
- 3) Espaços de** Lugares de difícil acesso ou pouca evidência da existência da obra.

apresentação:

4) Principais autores: Veyne é historiador e arqueólogo francês. Apesar de não apontar em seu ensaio, em sua própria lavra diz que tem como fonte de inspiração na sua maneira de apresentar ensaios e fatos históricos a obra de Michel Foucault (1926–1984), filósofo pós-estruturalista⁴⁶.

Título 4: O Jogo do Diálogo: algumas indagações sobre a relação entre autor, obra e espectador.

Referência: SOUZA, Jacqueline Kelly Prado de. **O Jogo do Diálogo: algumas indagações sobre a relação entre autor, obra e espectador.** 2007, 120 p., il. Dissertação de Mestrado em Artes, Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

O cerne das reflexões de Jacqueline Kelly P. de Souza (2007) nasce do contato com obras do artista visual Waltércio Caldas e a relação entre o espectador e a obra de arte. Em seu estudo de caso, a autora evoca autores da neurociência, da semiótica e da psicologia. Suas reflexões se acercam do pensamento de Didi-Huberman sobre pesquisas em arte e as diferentes atitudes e olhares do espectador sobre o objeto. Para isso a autora entrevistou espectadores, apreciadores e fruidores de Waltércio Caldas para tecer suas reflexões. A proposta da autora, em sua investigação, é pensar a relação de liberdade, no contexto da arte contemporânea, considerando que é o espectador que dota de sentido o objeto de arte. Nisto, a autora preconiza que o objeto de arte não possui “nenhum significado, existindo apenas como potência, pois esse sentido se construiria na relação com o espectador” (SOUZA, 2007, p. 13). Para abordar sobre o sentido da obra de arte, a autora evoca o pensamento de Roland Barthes, as teorias de Umberto Eco, tal como as reflexões Didi-Huberman.

Por fim, em suas considerações, a autora aponta que a apreciação seria uma questão individual, que dependeria da história de vida de cada um. Embasada nessas considerações, Souza (2007) aponta que toda a interpretação da obra artística é válida, pois cada indivíduo tem uma percepção e interpretação única e própria do que foi visto e, por isso, todo sujeito é livre na interpretação da obra, o que implica que todo conhecimento que este obtiver sobre o objeto artístico e o artista, enriquecerá a experiência, fruição e apreciação no jogo interpretativo.

⁴⁶ Ver Glossário.

- 1) Atitude estética:** **Atitude ativa** - Ao preconizar que cada indivíduo tem uma percepção e interpretação única e própria do que é apreciado e visto em sua relação com a obra artística, este espectador sempre terá um papel com **participação ativa**, pois é o espectador que dota de sentido o objeto de arte.
- 2) Denominação do espectador:** **Espectador** - Em suas considerações, propõe que é o espectador que atribui sentidos à obra de arte na sua relação de interpretação e percepção desse objeto. Isto se dá por meio do jogo que se estabelece entre obra e espectador e, para que essa relação de liberdade ocorra, existe percepção, interpretação, que se dá durante o jogo de apreensão, análise, reflexão que levam o espectador a **intervir** na obra, transformando-a e transformando-se.
- 3) Espaços de apresentação:** A pesquisa se deu em diversos espaços da arte em que o artista investigado apresentou suas obras: museu, praça, jardins.
- 4) Principais autores:** Em suas reflexões, a autora fundamenta seu pensamento no Estruturalismo, na Neurociência e a Semiótica por meio de: Roland Barthes (1974), Didi-Huberman (1998), Martine Joly (2002) e Umberto Eco (1971, 1984, 1986, 2001), em um estudo de caso sobre a relação entre arte e espectador a partir das obras de Waltércio Caldas, pintor e escultor.

Título 5: A comunicação entre dança e público: o papel do coreógrafo na construção da relação obra-espectador.

Referência: GASPARINI, Igor; KATZ, Helena. A comunicação entre dança e público: o papel do coreógrafo na construção da relação obra-espectador. **Revista Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 51-66, jul./dez. 2013. Disponível em <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/download/7187/7486>>. Acesso em 20.mar.2017.

Nesse artigo os autores partem da premissa que, na comunicabilidade da obra artística em relação ao público, está implícito algo a ser comunicado. Esta comunicação se inicia, mesmo antes de o espectador chegar ao teatro, pois ao se sentar na plateia já conhece o nome da obra, viu alguma imagem ou cartaz, leu algo sobre a obra, viu alguma foto e/ou

ouviu algum comentário a respeito do que vai assistir. Essa comunicação pode ser verbal ou não, e continua durante a apresentação da obra com movimentações coreográficas, imagens e gestos, posturas, maquiagens iluminação, música e ainda continua após o término da apresentação, nas conversas que são suscitadas entre os espectadores ao deixarem o espaço cênico. Para os autores, existem várias possibilidades de interação entre obra e público e, mesmo que não haja uma proposta de diálogo explícita, isto se dará por meio de outras formas de comunicação. Para isto, preconizam que ao experienciar, apreciar, fruir uma obra de arte, o espectador tem uma experiência cognitiva em que passa a fazer parte de seu corpo. Neste sentido, o espectador pode passa-la adiante, em cadeia, abrindo possibilidades para outros “potenciais espectadores” (p. 64); e mesmo que aquele não fale sobre a obra apreciada, e experienciada, esta será passada adiante de acordo com o modo de agir, pensar e se comunicar, pois, de alguma maneira a obra artística se faz presente em seu corpo.

- 1) Atitude estética:** Para os autores, papel do espectador é **ativo**, sendo que partem da premissa que, enquanto o artista cria, a partir do seu entendimento da realidade, o **espectador continua o processo de criação com sua leitura da obra.**
- 2) Denominação do espectador:** **Espectador e público.** O espectador enquanto indivíduo e público enquanto coletivo. Os autores evocam em suas considerações o conceito de espectador emancipado, juntamente à Teoria Corpomídia, a qual preconiza que a comunicação ocorre permanentemente nas relações do homem, do corpo e ambiente. Quando em contato com a obra de arte, vários fatores colocam o espectador em conexão ativa com a obra, tais como: conversas com outras pessoas, mídias explicativas, panfletos sobre a obra, fotos, etc.
- 3) Espaços de apresentação:** Espaços cênicos da dança (sem distinguir algum em específico).
- 4) Principais autores:** A pesquisa das autoras se concretiza por meio da Teoria Corpomídia⁴⁷ (KATZ e GREINER), alicerçada por outros autores que auxiliam na

⁴⁷ Ver Glossário.

fundamentação teórica: Jesús Martin-Barbero (2009), Denise da Costa Oliveira Siqueira (2006), Rudolf von Laban (1990), Marshall McLuhan (2007), Gombrich (1909-2001), Isis Ferreira Gasparini (2011), Jacques Rancière, (2010), Walter Benjamin (1987), Nicolas Bourriaud (2001), Susanne K. Langer (1980). Em resumo, fundamentam suas teorias em autores na Teoria Crítica de Adorno, Benjamin, Rancière e Horkheimer; além da filosofia neokantiana de Suzanne K. Langer, da história das Artes Visuais e da Dança.

Título 6: Dança: escrita metafórica do corpo como linguagem que traz a memória traçada.

Referência: RENGEL, Lenira Peral; FERREIRA, Patrícia Cruz. Dança: escrita metafórica do corpo como linguagem que traz a memória traçada. **Revista Dança**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 19-30, jul. /dez. 2012. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/11000>>. Acesso em 20.mar.2017.

A partir das ideias de Lakoff e Johnson (1999), Rengel e Ferreira (2012) preconizam que há uma escrita metafórica do corpo que compreende a dança como linguagem. Para as autoras qualquer figura de linguagem, e não apenas as metáforas, “emergem do procedimento metafórico do corpo[...]” (2012, p. 19). Os corpos (do dançarino e do espectador), na experiência artística da dança se tornam escrita metafórica a partir do momento em que estão presentes a memória, o corpo e movimento. Isto se traduz em figuras de linguagem que atuam como metáforas do corpo na dança.

Neste sentido, as autoras preconizam que tanto a linguagem verbal quanto a não verbal coabitam no e para o corpo. Isto possibilita o entendimento que tanto metáforas gestuais, metáforas linguísticas e demais figuras de linguagem possibilitam uma busca efetiva na “não hegemonia do verbal nos modos de fazer e ver dança” (P. 29). Aqui se evidencia o interesse investigativo de Rengel e Ferreira (2012) que acentua que o saber verbal e o não verbal, na dança, coabitam para se tornar uma escrita metafórica do corpo.

1) Atitude estética: **Espectador como receptor ativo.** Para as autoras, dançarino e espectador são ambos **receptores ativos** os quais contribuem por uma escrita metafórica do corpo na dança.

2) Denominação **Dançarino-espectador.** São espectadores e artistas que se cooperam

do espectador: partilhando imagens, sons, texturas, palavras, entre outros, se complementando na realização do processo artístico. Defendem que dançarino e espectador são, ambos, receptores e criadores ativos daquilo que as autoras denominam de escrita metafórica do corpo na dança.

3) Espaços de apresentação: Espaços cênicos da dança (sem distinguir algum em específico).

4) Principais autores: As autoras embasam suas considerações e reflexões em autores da neurociência⁴⁸ António Damásio (2011), na teoria da metáfora conceitual formulada pelo linguista George Lakoff e o filósofo Mark L. Johnson (1999); nas teorias de Alva Nöe (2004), cujo interesse se volta para a Filosofia da Mente⁴⁹, na percepção e na consciência, bem como na teoria da arte (com especial atenção a dança e a arte visual). As autoras ainda evocam abordagem da Teoria Crítica de Jacques Rancière (2008) e Muniz Sodré, jornalista, sociólogo e tradutor brasileiro; Lenira Peral Rengel (2007) e Helena Katz (2003).

Título 7: **“É Cultura?!”: Reflexões sobre dança e as ideologias da arte hiper-moderna**

Referência: MORAES, Juliana. “É Cultura?!”: Reflexões sobre dança e as ideologias da arte hiper-moderna. O DIÁLOGO ENTRE ARTE E CIÊNCIA NA FRUIÇÃO E USUFRUIÇÃO EM DANÇA: UMA PESQUISA EM VIÇOSA, MG. Trabalho apresentado no VI Congresso de Pesquisa e Graduação em Artes Cênicas, ABRACE, 2010. Disponível em <<http://portalabrace.org/memoria/vicongressopesquisaemdanca.htm>>. Acesso em 20.mar.2017.

Moraes (2010), em seu artigo, reflete sobre os discursos que sustentam a arte contemporânea acerca da relação dos espectadores com a obra artística, e como esses espectadores são vistos a partir de discursos histórico/ideológicos naquilo que ela denomina de arte hipermoderna, fundamentada nas teorias das vanguardas europeias a partir do início do século XX e, também, nos discursos da contracultura americana dos anos de 1960 e 70, os quais estão, segundo a autora, metamorfoseados em condutas morais.

Nisto, a partir da indagação de um espectador: “É cultura?! É isso que é

⁴⁸ Ver Glossário.

⁴⁹ *Idem.*

cultura????!!!”, que ocorre durante a apresentação do solo “Querida Senhora M.” (2002) sobre Lady Macbeth, de Shakespeare, no palco do CEU Cidade Dutra, a autora tece reflexões sobre a recepção da obra artística em que questiona o papel e a importância que um espectador representa para alguns artistas contemporâneos.

A autora analisa as raízes dos discursos poéticos de artistas que se inspiram em movimentos que ecoam na reação das vanguardas históricas europeias e movimentos **antiarte** americanos. A autora salienta que tais movimentos adotaram o discurso de que a arte deveria ser contestatória do *status quo* das instituições político-artístico-social-econômicas vigentes. Nisto, a “modernidade funda um novo discurso moral para a obra de arte: Arte só pode ser considerada **Arte-de-fato**⁵⁰ se desafia as estruturas vigentes” (MORAES, 2010, p. 2)

Com isto, acentua Moraes, o espectador é visto por parte dos artistas de duas maneiras: ou sujeito-culto (influenciado por um gosto elitista); ou sujeito-inculto (influenciado por um gosto duvidoso da indústria do entretenimento).

- | | |
|--------------------------------------|---|
| 1) Atitude estética: | Participação nula. Denunciada pela autora ao trazer o conceito de espectador-outro , que é aquele esquecido por alguns artistas contemporâneos. |
| 2) Denominação do espectador: | Espectador-outro. É quando a autora se refere à pouca importância que o espectador tem para muitos artistas contemporâneos. Apontado por Moraes (2010) como o esquecido por artistas que realizam obras pensando somente em seus pares (também artistas), ou por motivos ideológicos, que só considera arte-de-fato , quando esta desafia o <i>status quo</i> das estruturas vigentes. |
| 3) Espaços de apresentação: | Centros de cultura – ONGS, espaços alternativos e teatros. |
| 4) Principais autores: | A autora fundamenta sua pesquisa na Teoria Crítica e seus autores, como Walter Benjamin (1973), do Pós-estruturalismo representado por Michel Foucault (2002) e autores e teóricos das artes Boris Roys (2008), |

⁵⁰ Grifo meu.

Alexandra Carter e Janet O'Shea (1998), Allan Kaprow (1976, 2004), André Lepecki (1998).

Título 8: Motivação criadora e recepção estética no espetáculo “Re-sintos” da Muovere Companhia de Dança.

Referência: ZANCAN, Rubiane Falkenberg. **Motivação criadora e recepção estética no espetáculo “Re-sintos” da Muovere Companhia de Dança.** 2009, 119 fls. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, 2009.

Em sua investigação Rubiane F. Zancan (2009) examina de que maneira se opera a recepção e produção do espetáculo “Re-Sintos”, a partir do conceito de Rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari. No intuito de refletir sobre o processo de criação e recepção da obra artística a autora investiga o cruzamento das fronteiras entre a dança e o teatro em um Estudo de caso sobre a Muovere Companhia de Dança. O principal questionamento da autora visa responder sobre como opera a recepção da obra e a motivação criadora em um espetáculo de dança contemporânea.

Para isso, Zancan (2009) verifica o que envolve o processo de recepção e como o espetáculo se torna receptivo ao público e como se opera a criação artística a partir do conceito de Rizoma⁵¹ de Gilles Deleuze e Félix Guattari evocando o pensamento filosófico desses autores ao refletir sobre o “processo dinâmico de territorialização, desterritorialização e reterritorialização da criação.” (p. 5)

Em sua pesquisa Zancan tece considerações sobre as relações entre o processo de criação empreendido pelos criadores da obra e a maneira como se dá a recepção estética pelos espectadores. Em suas reflexões a autora aponta que o espectador, ao apreciar a obra precisa observar o corpo em cena com um o olhar atento para as diferentes vias de acesso à compreensão: tanto de si próprio, como do mundo em que vive e sua relação com a obra de arte. Para tal, preconiza que tanto o corpo em cena, quanto o corpo em movimento, trazem consigo valores, crenças, ideologias, conhecimento da vida e da cultura. Isto implica que as relações, conexões, articulações, correlações, redes, contextos, permeiam escolhas que influenciarão a maneira como se dará a recepção da obra, no contexto da dança contemporânea. Na aceção de Zancan (2009), o olhar do espectador sobre a obra evoca a complexidade da apreciação que envolve imagens, movimentos, cores, som, figurino, luz e o espaço cênico e assim como influencia a experiência da percepção e fruição estética. Isto

⁵¹ Ver Glossário.

tudo produz uma obra de arte multissensorial para aquele que aprecia a obra. A autora acentua que isto provoca, além de uma reação cinética no corpo do espectador, provoca também “uma empatia e uma ação sinestésica com os bailarinos.” (ZANCAN, 2009, p. 51)

- 1) Atitude estética:** **Participação ativa/ com olhar atento.** A recepção da obra, pelo espectador contemporâneo se dá por conta da articulação dos múltiplos pontos de vista de quem aprecia a obra além da articulação de conhecimentos prévios, múltiplas percepções que produzirão diferentes maneiras de experienciar o que o artista propõe em cena.
- 2) Denominação do espectador:** **Espectador.** Nessa pesquisa a autora aponta que no ato de receber a obra artística, espectador é único, articula conhecimentos trazidos de experiência, percepções plurais e pontos de vista diferentes; nesse sentido, embora a autora não explicita claramente a atitude do espectador, deixa transparecer que a atitude estética do espectador é ativa, atenta ao que se desenrola e aos desdobramentos da obra de arte.
- 3) Espaços de apresentação:** A pesquisa se deu no Teatro São Pedro, temporada no Teatro Túlio Piva e na sala 309 da Usina do Gasômetro, em que foi realizado o registro do espetáculo por meio de filmagem e fotografia.
- 4) Principais autores:** A autora em sua dissertação sobre recepção/apreciação da obra de arte, evoca a Fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty (1999); a Estética da Recepção do pensamento de Wolfgang Iser (1996), que junto a Hans Robert Jauss, que são os expoentes dessa teoria. O Pós-Estruturalismo de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995). Além destes, os principais autores da teoria e história da arte por ela evocados são: Jean-Marc Adolphe (2000), Fabiana Dultra Britto (2008), Roberto Gill Camargo (2001-2003), Kátia Canton (1994), Michèle Febvre (1995), Ciane Fernandes (2000-2002-2006), José Gil (2004), Christine Greiner (2005), Hubert Godard (2002), Laurence Louppe (2000), Patrice Pavis (1999-2003), Eliana Rodrigues Silva (2005), Susan Sontag (1968), Márcia Strazzacappa (1998).

Agrupamento II - Sobre experiência, fruição, apreciação e atitude estética

Somam-se 10 (dez) obras: 02 (duas) dissertações, 04 (quatro) artigos, 02 (duas) teses e 02 (dois) ensaios.

Título 09: **O conceitualismo e a arte tecnológica: um estudo sobre a relevância da recepção e da fruição.**

Referência: TERRAZA, Cristiane Herres. **O conceitualismo e a arte tecnológica: um estudo sobre a relevância da recepção e da fruição.** 2013, 230 fls. Tese apresentada à Área de Pesquisa em Arte e Tecnologia do Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes, Universidade de Brasília, como exigência para a obtenção do título de Doutor em Arte, 2013.

Em sua investigação sobre o conceitualismo e a arte tecnológica, Terraza (2013) tece reflexões sobre as interações entre o espectador e os objetos artísticos, na apreciação e experiência estéticas na contemporaneidade.

Para tal a autora preconiza que o envolvimento do espectador, para que aconteça a apreciação, fruição e experiência estética, em relação a obra de arte, se dá em torno do que ela denomina **encantamento e espanto**, “considerando que esses últimos se constituem como instância fundamental ao objeto artístico.” (p. 22)

A partir da experiência da autora em sala de aula, surge o problema epistemológico em que busca entender a relação do espectador com pouca ou nenhuma iniciação no campo da arte, discutindo como se dão os processos de interação e significação empreendidos pelos espectadores diante do objeto artístico. Nisto, a autora enfatiza a importância de outro objetivo de sua investigação tem por foco a formação do espectador e das novas relações necessárias à fruição na arte na contemporaneidade. Em suas reflexões e diálogos com diferentes abordagens filosóficas e teóricas, a autora defende um envolvimento maior e particular do espectador em torno do **espanto e encantamento**, como instâncias fundamentais para a apreciação da arte. A autora considera que há a necessidade de que haja uma empatia, uma afecção, ou mesmo sincronia em termos de comunicação entre o espectador e aquilo que o artista se propõe apresentar, a fim de que ocorra uma possível troca simbólica na qual se estabeleça o diálogo entre a obra e quem a aprecia.

Outrossim, a autora diz que a arte contemporânea tornou o fazer artístico, em sua apresentação, em muitos casos menos apreciação e mais colaboração; daí a recepção relativizou-se, ou seja, buscou propiciar ao indivíduo (espectador) possibilidades de refletir,

fruir e apreender os sentidos da obra que o transportam, transcendendo o cotidiano, para um “tempo/lugar em que se possa alçar percepções autênticas e peculiares sobre a realidade” (TERRAZA, 2013, p. 217). Porém, conforme salienta a autora, suas investigações partiram da necessidade de discutir a relação do espectador com a obra de arte. Para a autora, a **fruição e a apreciação** demanda e exige do espectador disponibilidade, **estar ativo e não passivo** diante da obra, além de uma formação estética, dado que isto não é inato, é adquirido; é preciso que o espectador adquira maneiras de experimentar e atribuir sentidos ao que vê e aprecia.

- 1) Atitude estética:** **Encantamento e espanto.** Por encantamento e espanto, a autora preconiza que: “Eles brotam da possibilidade de conexão do particular com o universal” (p. 38) e que este encantamento pode advir da maneira em que se dá a poética do artista na utilização da técnica de produção e apresentação da obra artística. Terraza (2013) salienta que: “...é na construção do discurso poético que a técnica se funde à intencionalidade provocando, por vezes, o arrebatamento do espectador.” (p. 38). Nisto, a autora resume o que denomina por **encantamento e espanto**; em suas considerações explicita que sem essas noções, há a possibilidade de o espectador não se relacionar com a obra artística, não acontecendo a empatia necessária para a aproximação do mesmo com o objeto artístico.
- 2) Denominação do espectador:** **Espectadores não especializados** – são adolescentes, jovens e adultos de diferentes classes sociais e que não têm o hábito de frequentar os espaços de arte. Esses espectadores, ligados a instituições de Ensino médio (público e privado) e ensino técnico e tecnológico (público). Por isto, para a autora, a noção de **encantamento e espanto**, deve permear os processos artísticos os quais possibilitam aos espectadores um maior envolvimento com a obra artística na contemporaneidade.
- 3) Espaços de apresentação:** Espaço virtual das artes tecnológicas.

4) Principais autores: Terraza (2013) evoca autores de diferentes abordagens: Priscila Arantes (2011), Paul Ardenne (2012), Hanna Arendt (2000), Aristóteles (Poética, 2011), Alan Badiou (1994), Jean Baudrillard (1999), Zygmunt Bauman (2009), Walter Benjamin (2012), Nicolas Bourriaud (2009, 2012), Nestor Garcia Canclini (2008), Anne Cauquelin (2005, 2008), Gilles Deleuze (1991, 1995), Jacques Derrida (1997, 2001), George Didi-Huberman (1998, 2012), Mikel Dufrenne (1972), Umberto Eco (2004), Luc Ferry (2003), Martin Heidegger (1989), Fredric Jameson (1997), Hans Robert Jauss (1979), Steven Johnson (2001), Pierre Lévy (1999), Marshall McLuhan (2001), José Ortega y Gasset (2001), Peter Sloterdijk (2000), Paul Wood (2002). As abordagens adotadas na pesquisa da autora foram: Filosofia continental, Pós-estruturalismo, Fenomenologia, Teoria Crítica.

Título 10: **Significados corporificados: uma análise da definição da Arte de Arthur C. Danto.**

Referência: GOMES, Thiago Barros. **Significados corporificados: uma análise da definição da Arte de Arthur C. Danto.** 2012, 105 fls. Dissertação de Mestrado em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 2012.

Em sua dissertação, Gomes (2012) objetiva analisar como o filósofo Arthur C. Danto (1924-2013), reflete sobre o problema a natureza da arte. A obra de Danto em sua Filosofia da Arte, foca tanto as práticas artísticas contemporâneas, quanto as do passado; explicita teorias da arte e aceita, conforme traz Gomes (2012), abordagens que contribuam para a **interpretação, identificação e apreciação** da arte na atualidade.

Gomes (2012) aponta que ao investigar os princípios filosóficos de Danto surgem reflexões e críticas sobre a concepção de filosofia da Arte e Estética; sobre o Mundo da arte⁵²; sobre as teorias da expressividade artística da obra; teorias da atitude e experiência estética; teorias da indefinibilidade da arte; teorias da *mimesis* e as noções de representatividade da obra de arte. Um dos temas apontados na pesquisa trata também do problema da **interpretação** da obra. De acordo com as reflexões do autor sobre a obra de Danto, este tema é apresentado pelo filósofo ao diferenciar obras de arte e objetos comuns visualmente

⁵² O conceito de Mundo da arte, e que nesta tese adoto, aparece na obra do filósofo Arthur C. Danto, será apresentado no próximo capítulo.

indiscerníveis entre o que faz parte do universo da arte e o que é apenas um objeto comum. A resposta apontada pelo filósofo a esse problema é que as obras de arte e os objetos comuns são de classe diferente, sendo que de fato “as obras de Arte têm uma estrutura semântica, enquanto os objetos comuns não; e, portanto, que a obra de Arte aceita uma interpretação (o que não ocorre com o objeto comum)” (GOMES, p. 68).

Desta maneira, o autor pontua que, para Danto, um objeto é identificado como obra de arte quando o espectador, ou apreciador, ou fruidor, descobre que aquele objeto possui uma estrutura semântica. Diferente do objeto real, a obra de arte possui um conteúdo semântico, ou seja, **tem um assunto**. Neste sentido, a obra de arte pode ser tratada em termos de **interpretabilidade**.

- | | |
|--------------------------------------|---|
| 1) Atitude estética: | Ativa, participativa e interpretativa. |
| 2) Denominação do espectador: | Espectador, público. A partir da filosofia de Danto, o autor pontua que para o espectador, observador, compreender que um objeto se trata de uma obra de arte, é preciso criar uma atmosfera ideal, que leve o espectador a perceber que tal objeto se trata de uma obra artística. São necessários componentes semânticos , espaços preparados para recepção da obra, como museus, galerias e ainda possuírem nomes, títulos, referências que indiquem que aquilo faz parte de um Mundo da arte. |
| 3) Espaços de apresentação: | Em qualquer espaço ou contexto onde a obra é lançada, é preciso que haja uma preparação prévia de criação de uma atmosfera ideal para que o espectador possa perceber que se trata de uma apresentação artística. |
| 4) Principais autores: | O autor vale-se da Filosofia Analítica ⁵³ de Arthur C. Danto para discutir os problemas de interpretação, apreciação, identificação da obra artística, além de apresentar o cerne do seu sistema filosófico a partir das suas definições acerca do Mundo da arte. Ademais, o autor |

⁵³ Ver Glossário.

dialoga com outros autores a fim de fundamentar suas argumentações: Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C) – trad. Ana Maria Valente (2004), Clive Bell (2007), David Carrier (1993), Noël Carroll (1997), Arthur C. Danto (1983-1986-1989-2001-2005-2007-2010), René Descartes (1596-1650) – Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Jr. (1973), George Dickie (1969-1993-2007-2008), Ernst Hans Josef Gombrich (2008), Nelson Goodman (2006), Jerome Stolnitz (2007), Leo Tolstoy (1964), Nigel Warburton (2007), Ludwig Wittgenstein (1979).

Título 11: Vivendo a Arte – O Pragmatismo e a Estetização da Vida.

Referência: FABBRINI, Ricardo Nascimento. Vivendo a Arte – O Pragmatismo e a Estetização da Vida. Departamento de Filosofia – PUC-SP. **Revista Cognitio**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 217-227, jul./dez. 2006.

No ensaio apresentado por Fabbrini (2006), sobre o pensamento de Richard Shusterman (1998), nota-se também a importância dada pelo autor em ressaltar a necessidade do reconhecimento da filosofia pragmática de Dewey (1958) para a análise da cultura popular e sua relação com os fruidores (espectadores) na sociedade de consumo da *mass-media*⁵⁴.

Para refletir sobre isso, Shusterman, sob a leitura de Fabbrini, aponta que é na fruição das obras de cultura popular que se encontram razões para reflexões sobre sensações, satisfações ilusórias e divertimento pela apreciação da arte popular⁵⁵ e que pelo seu “imediatismo sensorial” (FABBRINI, 2006, p. 226) atingem diretamente o espectador.

Aqui Fabbrini (2006) aponta que, para Shusterman este livro de Dewey é obra-chave para a estética contemporânea, porque analisa a continuidade entre “a experiência estética e os processos normais da vida, no interior da dita sociedade pós-moderna” (p. 217). O objetivo de Fabbrini é identificar, na interpretação de Shusterman, que a autonomia da **obra de arte autêntica** defendida por Adorno (1982) implica no isolamento da arte do mundo material e real, da *práxis*. Isto provocaria “neutralização do potencial de crítica social”. (p. 217)

Para o autor, o pragmatismo deweyano apontado por Shusterman, precisaria de uma maior “multiplicação de estudos que a partir desses ensaios matrizes, em chave pragmática”

⁵⁴ Ver Glossário.

⁵⁵ O autor aponta como exemplo o *rap*, o *rock and roll*, que, por vezes, por suas obras arrebatadoras que levam a discussões sobre posicionamento político, social e cultural.

(FABBRINI, 2006 p. 228) para a tessitura de reflexões acerca da importância da cultura popular que questione a glamourização da cultura e a espetacularização do social. Neste sentido, a importância das reflexões de Fabbrini, ressaltando o alerta de Shusterman, evoca não só os preceitos da Filosofia de Dewey, e também a Filosofia analítica de Arthur Danto ao preconizar reflexões sobre a arte popular, a *mass-midea* e apreciadores-fruidores dessas obras artísticas.

- 1) Atitude estética:** **Ativo** - O autor, ao discorrer sobre a estética pragmatista, tece críticas à limitação da experiência estética à pura contemplação desinteressada dos aspectos formais das obras artísticas, apontada pela estética continental de Adorno. O pensamento estético no pragmatismo se acentua na construção da experiência estética em que a atitude do observador/fruidor não esteja **desinteressada**, mas sim aberta para apreciar a obra de arte como forma de **reação** dentro do contexto pós-moderno.
- 2) Denominação do espectador:** **Fruidores.**
- 3) Espaços de apresentação:** O autor não especifica nenhum espaço.
- 4) Principais autores:** O ensaio de Fabbrini (2006) faz uma reflexão sobre a obra *Pragmatist aesthetics*, de Richard Shusterman (1998), em que este autor analisa o livro *Art as experience* de John Dewey (1934), publicado no Brasil sob o título “Arte como experiência” pela Editora Martins Fontes (2010). Os principais autores que dialogam com Fabbrini (2006) na construção de sua reflexão sobre a obra de Shusterman (1998), são: Theodor W. Adorno (1982); Jean Baudrillard (1971); Arthur C. Danto (2005); John Dewey (1958); Jean Galard (1998); Andreas Huyssen (1991); Fredric Jameson (1985); Arlindo Machado (1993); Jacques Rancière (2005), Pierre Bourdieu (1997). A abordagem adotada aqui é do pragmatismo e

filosofia analítica americana, além da filosofia continental e estruturalismo de Jameson.

Título 12: De espectador a fruidor coautor: diferentes relações na cena ao vivo contemporânea.

Referência: GUSMÃO, Rita de Cassia Santos Buarque de. **De espectador a fruidor coautor: diferentes relações na cena ao vivo contemporânea.** 2014, 192 fls. Tese de doutorado de Graduação em Artes do Instituto de Artes, da Universidade de Brasília – UNB, 2014.

Rita de Cássia B. Gusmão (2014) tece reflexões acerca da Estética Relacional pela qual vislumbra a Arte como produção de conhecimento. Esta, associada ao desenvolvimento e a ampliação da sensibilidade, é discutida a partir de processos criativos coletivos na cena contemporânea com a participação do espectador.

Gusmão (2014) apresenta o conceito de **iteração** que fundamenta a tese de que o fruidor substitui a figura do espectador no processo criativo contemporâneo e na elaboração teórica da proposta artística. Neste sentido, a autora amplia o conceito de fruição na cena contemporânea considerando a cena ao vivo, como campo onde está inserido o artista criador.

A partir do conceito de **iteração** e da Estética Relacional de Nicolas Bourriaud, as reflexões da autora têm como ponto de partida a pós-modernidade, em que reflete sobre “a fruição como geradora de conhecimento e como fonte de estímulo para uma atitude **iterativa**” (GUSMÃO, 2014, p. 25). Neste sentido, a autora aponta no trabalho do espectador a tarefa de construir, no ato da fruição, **um espetáculo mental** em que este participe da poética da obra de maneira consciente, com uma corporalidade, raciocínio e autoria próprios. A autora aponta que a noção de **iteração** é o processo que se repete em ciclos, é a repetição de uma ou mais ações; cada **iteração** se refere a apenas uma instância da ação, ou seja, cada repetição possui uma ou mais **iterações**. Isto promove um resultado sem predefinições em que, a cada vez que esse jogo de percepção na relação obra e fruidor acontece, se dá a continuidade de um jogo que se perpetua na repetição que sugere processos criativos que se desenvolvem em ciclos.

Gusmão (2014) aponta que nesta multiplicidade de percepções de estados latentes em que participam o artista, a obra e o fruidor ocorre a **não finalização contínua**, ou seja, uma interminável rede de finalizações temporárias e periódicas decorrentes da **iteração** que acontece com cada um dos fruidores que apreciam o objeto artístico. Com isto. A autora

apresenta a noção de fruitor enquanto finalizador periódico e temporário do processo de apreciação da obra de arte.

- 1) Atitude estética:** **Atitude Iterativa.** Na tese de Gusmão (2014), o fruitor substitui a figura do espectador no processo de criação e na elaboração da proposta artística. Neste sentido a autora diz que na cena contemporânea, a noção de **iteração**, é o processo que se repete em ciclos, é a repetição de uma ou mais ações; cada **iteração** se refere a apenas uma instância da ação, ou seja, cada repetição possui uma ou mais **iterações**.
- 2) Denominação do espectador:** **Fruitor coautor** – Aqui a autora diz que o fruitor é coautor, pelo ato de **iteração** (conceito advindo da Estética Relacional de Nicolas Bourriaud), à medida que exerce a tarefa de construir poéticas junto ao artista em um processo de fruição e apreciação da obra.
- 3) Espaços de apresentação:** **Espaços alternativos** que consideram a cena e o espaço cênico como um campo de imanência em que se insere este fruitor. A pesquisa de Gusmão acontece em diversos espaços contemporâneos (espaços cênicos alternativos), em que, na sua multiplicidade de possibilidades de ocupação, possibilita a reflexão e compreensão das relações entre as manifestações artísticas e os **fruidores coautores**.
- 4) Principais autores:** Os pensadores que dialogam com a autora são: autores da Teoria Crítica, da Fenomenologia, do Pragmatismo, do Pós-Estruturalismo, entre outros: Giorgio Agamben (2009); Jean Baudrillard (2005), Alain Badiou (2002); Zygmunt Bauman (2006); Nicolas Bourriaud (2009); Anne Cauquelin (2005); Guy Debord (1997); Flávio Desgranges (2003); John Dewey (2010); Immanuel Kant (2009); Julia Kristeva (2005); Maurice Merleau-Ponty (2011); Patrice Pavis (2008); Júlio Plaza (2000); Lucia Santaella e Winfried Nörth (1999); Arthur Schopenhauer (1948); Edmund Husserl (1968); Michel Foucault (1986); Sigmund Freud (1965); Paul Virilio (1993), Oscar Cornago (2008).

Título 13:**Arte e interatividade: autor-obra-recepção.****Referência:**

PLAZA, Júlio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. “Brassilpaissdoofuturoboross”, 1990. **Revista ARS**, USP SP, 1990. Páginas 8-29. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v1n2/02.pdf>>. Acesso em 20.mar.2017.

Após citar Marcel Duchamp (1887-1968): “é o espectador que faz a obra” e “a Arte nada tem a ver com a democracia”, Plaza (1990, p. 9) discorre sobre o tema da apreciação estética no século XX e sinaliza preocupação com a **recepção** da obra artística recorrente em quase todas as épocas da história da arte. Em seu ensaio, Plaza (1990) evidencia principalmente as diferentes maneiras em que o espectador se relaciona diante da obra artística. Isto ocorre, conforme o grau de participação ou não, ou seja, como a obra é apresentada nos diversos espaços cênicos tem por enfoque como a atitude do espectador e sua relação com a obra de arte, que também influencia na maneira como é ela fruída, apreciada e modificada.

O espectador pode contemplar, interagir, explorar, manipular modificar a obra de arte de acordo com a proposta apresentada pelo criador. Nisto, sua atitude estética pode ser passiva, ativa, interativa, participativa, colaborativa.

Para tecer reflexões acerca da problemática da **interatividade** artística que ultrapassa fronteiras culturais, o autor aponta que a abertura da obra de arte se relaciona à três fases produtivas do processo de criação: a obra artesanal (imagens de Primeira Geração), a industrial (imagens de Segunda Geração) e eletroeletrônica (imagens de Terceira Geração).

Isso tudo pode se apresentar como uma “problemática da interatividade artística e transcultural”, em que Plaza ressalta que há uma espécie de luta entre particularidades e singularidades: **a do autor e a do receptor e sua relação com o objeto artístico**. Contudo, como o próprio Plaza acentua que há os que são contra e ainda desqualificam a interatividade do receptor em relação à obra. Enquanto que, em algum momento (por exemplo na época neoconcreta), a participação do espectador possibilita a oportunidade de intervir na obra recriando-a, sendo que essa interação é bem aceita, em outros momentos, críticos e até artistas consideram que cabe ao autor/artista dar um sentido e um significado à obra, compete ao espectador a contemplação da obra sem essa interferência na poética do artista.

1) Atitude estética:

Plaza (1990) traz que a participação do espectador pode se dar como: **passiva** (que remete a contemplação, percepção, imaginação, evocação, etc.); **ativa** (em que surge a exploração, manipulação,

intervenção, modificação da obra pelo espectador); **perceptiva** (que se refere à arte cinética); e enfim a **interativa** (em que há a **interatividade** como relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente).

- 2) Denominação do espectador:** **Espectador cocriador.** Termo que remete aos teóricos da Escola de Constança (Jauss, Iser, entre outros), criadores da Estética da Recepção, a qual preconiza que o ato de leitura e recepção pressupõem interpretações influenciadas pela individualidade do leitor, gerando atos criativos diferenciados que convergem o espectador em cocriador. **Coautor (ou colaboradores)** - Se refere a presença do espectador em interação com as obras artística quando esta se dá em um campo de abertura que possibilita múltiplas possibilidades e imprevisibilidades que podem suscitar em uma coprodução de sentidos no ato de fruição da obra artística.
- 3) Espaços de apresentação:** Teatros, museus, espaços públicos e alternativos, espaço virtual (redes, *internet*, ciberespaço)
- 4) Principais autores:** Para tecer suas reflexões acerca da questão da **interatividade**, conceito chave que permeia o debate sobre a relação da obra-criador-espectador na poética contemporânea, o autor evoca os autores: Roy Ascott (1998); Ed. Bennet (1997); Mikhail Bakhtin (1979); Umberto Eco (1965); Haroldo de Campos (1969); Mario Costa (1995); Vilém Flusser (1998); Roman Jakobson (1969); George Landow (1997); Pierre Lévy (1998); André Malraux (1951); Edgar Morin (1991) Karen O'Rourke (1992); Phillipe Queau (1986); Stephen Wilson (1983); com isto apresentando abordagens da Filosofia Continental, Filosofia da informação (Levy), Teoria Crítica, marxismo, semiótica e estruturalismo (Bakhtin),

Título 14:

A experiência do teatro: de John Dewey ao espectador do teatro contemporâneo.

Referência:

CARNEIRO, Leonel Martins. A experiência do teatro: de John Dewey ao espectador do teatro contemporâneo. **Revista Sala Preta**. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p56-71 – Volume 13, n. 2 (2013) Universidade de São Paulo – USP

Nesse artigo, Carneiro (2013) tece reflexões sobre o conceito de experiência estética do espectador de teatro embasado na filosofia de John Dewey (1859-1952). O autor aponta o conceito teórico de experiência estética em relação às vivências do espectador contemporâneo em relação à apreciação e fruição da obra de arte.

A noção de experiência deweyana, apresenta uma possível divisão em que aparece a experiência comum (ou cotidiana) e a experiência significativa, que é a que ocorre em eventos que chamam a atenção da pessoa comum no dia a dia. Por exemplo, um evento em que ocorre uma explosão em um túnel é uma experiência significativa.

Em concordância com Dewey, Carneiro (2013) diz que a arte é um desenvolvimento **esclarecido e intensificado** daquilo que se denomina por experiência completa no ato da apreciação ou fruição de uma obra artística. Desta forma, aponta o autor, Dewey delimita a experiência em arte caracterizando-a como uma Experiência Estética.

Para Carneiro (2013), a partir do pensamento deweyano, a experiência estética é a **fusão** entre a percepção atenta e percebida por meio dos sentidos e as experiências anteriores do apreciador ao vislumbrar o objeto artístico. Nisto, o autor reconhece em Dewey dois polos importantes para que se produza a experiência estética: um é o artístico (a partir da poética do artístico em um processo de criação da obra); e o estético (que se situa na esfera da apreciação e fruição da obra sob o olhar do espectador).

Aqui se pontua as diferentes maneiras de como foi conceituado a experiência estética, a partir do pensamento deweyano e como isto se dá com na atualidade a partir das reflexões do autor. Este ressalta que, na experiência vivenciada pelo espectador contemporâneo se percebe a importância de **suas memórias** no ato de recepção e fruição, as quais influenciam na maneira como as obras são experienciadas. Nesta linha de raciocínio, o autor aponta que mesmo que estas memórias conscientes (ou explícitas) do espectador possa sintetizar o que foi apreciado, há a possibilidade desta recepção ser intensificada e ampliada a partir da grande quantidade e intensidade de estímulos provocados pela obra artística: a isto o autor denomina de fruição traumática. Tais proposições, são observáveis a partir do Estudo de Caso empreendido pelo autor com duas companhias de Teatro (grupos teatrais Teatro da Vertigem - Brasil e Societàs Raffaello Sanzio - Itália), as quais têm em sua forma de abordagem artística tais procedimentos.

Para refletir acerca do conceito de experiência estética na contemporaneidade, Carneiro (2013) realiza investigação sobre o tema a partir de Estudo de Caso ao acompanhar

os espetáculos dos grupos teatrais: Teatro da Vertigem (Brasil) e Societàs Raffaello Sanzio (Itália), respectivamente, por Antônio Araújo e Romeo Castellucci.

- 1) Atitude estética:** **Atitude ativa com recepção traumática.** O autor aponta que a **fruição traumática**, seria a criação de **memórias traumáticas** que permanecem gravadas nas lembranças do espectador a partir de lembranças suscitadas no ato da apreciação. O que acontece em algumas propostas da cena artística contemporânea é que o espectador começa a fazer *links* e conexões com base em experiências e vivências gerando uma memória implícita (p. 68). Isto afeta o espectador na maneira com que frui e aprecia a obra devido à grande quantidade de estímulos que nele são provocados. O autor pontua que isto gera, inclusive, mesmo que haja algum prazer na apreciação e fruição da obra, um processo de trauma, devido às memórias gravadas de outras situações que o espectador vivenciou.
- 2) Denominação do espectador:** **Espectador *partner*.** Apontado como característica do espectador do século XXI: que, em certa medida, apresenta **ânsia de ação, gosto pelo fazer**, e torna-se em grande parte responsável pelo desaparecimento do **espectador tradicional**, substituído por espectador *partner*. **Espectador tradicional**, representa aquele que não está inserido **na construção** do processo de criação da obra artística, que não interage com o objeto artístico a não ser pela fruição, embora seja tocado pela obra de diferentes maneiras.
- 3) Espaços de apresentação:** Espaços cênicos alternativos (palcos para peças teatrais).
- 4) Principais autores:** Para tecer suas reflexões sobre a noção de experiência estética, além de John Dewey (2010), o autor dialoga com: Aristóteles (Metafísica, 1984), Charles Darwin (2000), Walter Benjamin (1985), Jorge Larrosa Bondía (2002), Nicolas Bourriaud (2009). As abordagens adotadas

pelo autor foram as da Teoria Crítica, Pragmatismo e Filosofia da Educação.

Título 15: Objeto ambíguo: Arte e estética na experiência contemporânea, segundo H. R. Jauss.

Referência: MIRANDA, Mariana Lage. **Objeto ambíguo: Arte e estética na experiência contemporânea, segundo H. R. Jauss.** Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia. 135 fls. Belo Horizonte 2007

Miranda (2007) tem por objetivo refletir sobre a Estética da Recepção⁵⁶ de Hans Robert Jauss (1921-1997). Para tal, a autora analisa a proposição de Jauss na qual a arte moderna e contemporânea deve ser compreendida a partir de um pressuposto teórico que refute preceitos tradicionais como: a noção de “perfeição formal da obra”, “um modelo de criação imitadora” e, por fim, “o ideal de recepção contemplativa”. (p. 6)

Junto a Wolfgang Iser (1926-2007), Jauss desenvolve uma Teoria da Recepção Estética para uma arte autônoma, atenta a participação do **receptor** e a relação com a obra artística; esses preceitos, desenvolvidos na Escola de Constança⁵⁷, tem por objetivo, além da fundamentação de um método para o juízo estético, resgatar as bases da teoria literária da arte alemã. Para esses teóricos da recepção, a obra de arte e a obra literária, que são objetos da percepção estética, só adquirem uma significação a partir do momento em que o leitor, via imaginação experimenta e atribui sentido à obra. Enquanto ocorre essa atribuição de sentidos, o leitor (o receptor/apreciador/fruidor) atualiza o mundo de subsentidos presentes no texto.

A autora (2007, p. 24) ressalta que neste processo, o leitor é chamado a estabelecer conexões implícitas, construir deduções e retrospectivas sucessivas, comprovar suposições, preencher as lacunas no texto enquanto avança na leitura, cobrir lapsos, criar novas perspectivas para obra. A Estética da Recepção, na sua acepção teórica, preconiza que o objeto artístico na obra literária, somente adquire significação a partir do instante em que o

⁵⁶ Além da Estética da Recepção, tendo como seus principais fundadores Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, há outras também importantes que também são relevantes vertentes da Teoria da Recepção. Como exemplo cito: Roman Ingarden, em “A obra de arte literária” (1931); Umberto Eco, em “Leitura do texto literário” (1979); Wolfgang Iser, com “O ato da leitura uma teoria do efeito estético” (1976); Stanley Fish, com *Is there a text in this class?* (1980), Hans Robert Jauss, com “A história da literatura como desafio à teoria literária” (1967); Erwin Wolff (1971) e Roland Barthes, em “O prazer do texto” (1937), entre outros.

⁵⁷ “Segundo informa Ormond Rush, ‘cinco professores, renunciando aos privilégios da assembleia departamental de suas diferentes esferas linguísticas, organizaram-se em um grupo de pesquisa o qual ficaria internacionalmente conhecido como ‘Escola de Constança’ (RUSH, 1997, p. 13 citado por MIRANDA). Tais professores são: Wolfgang Iser, com estudos sobre a língua inglesa, Wolfgang Preisendanz, língua alemã, Manfred Fuhrmann, latim, Hans Robert Jauss, romanística, e Jurij Striedter, línguas eslavas.” (MIRANDA, 2007, p. 15)

leitor, receptor, experiência e atribui sentido ao que está implícito nos subsentidos presentes no texto. Esse processo acontece quando o leitor evoca sucessivas deduções, estabelece conexões implícitas a obra, delinea possíveis encaminhamentos enquanto reconhece no texto possibilidades de construção de intenções. Nisto, acentua a autora, a estética da Recepção, a partir dos pensadores da Escola de Constança, traz à tona vigoroso arcabouço teórico e filosófico que possibilita empreender vasto campo de reflexões sobre a relação entre o artista-obra-espectador, tanto para o campo literário, como a todas as linguagens artísticas.

- 1) Atitude estética:** **Ativa-** receptor ativo. Na estética da recepção o leitor aparece como receptor ativo no ato da leitura da obra. Estabelece conexões implícitas, constrói deduções e retrospectivas sucessivas, comprova suposições, busca preencher as lacunas no texto e cria diferentes possibilidades para a apreensão da obra.
- 2) Denominação do espectador:** **Receptor coprodutor.** A partir da teoria da Recepção de Jauss, coloca o espectador (receptor) na posição de coprodutor, convidando-o a tomar posicionamento, assumir posturas, delimitar qualidades estéticas de um objeto artístico; para isso, a arte contemporânea exige cada vez mais uma postura teórica do espectador, uma postura que seja autônoma diante do processo artístico.
- 3) Espaços de apresentação:** Literatura.
- 4) Principais autores:** A autora expõe em sua dissertação, uma crítica às teorias estéticas idealistas e marxistas, prevendo que elas não dão conta da questão da recepção da obra neste contexto que se configura a arte do século XXI, e que, para isso, novas formas de configuração da pesquisa estética se fazem necessárias para compreender, analisar, pesquisar e teorizar a relação entre obra, objeto artístico e receptor. Os autores, com os quais Miranda (2007) dialoga, e que auxiliam na articulação de suas reflexões são: Theodor W. Adorno (1971); Aristóteles (Poética, 1987); Giulio Carlo Argan (1992); Walter Benjamin (1980); Arthur C. Danto (2003, 2005, 2006); Jürgen Habermas (1998); Arnold Hauser (1998); Georg Wilhelm

Friedrich Hegel (2001); Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss (2002); Marc Jimenez (1977, 1999); Immanuel Kant (2005); Platão (1950, 1983); Jacques Rancière (2005); Jean-Jacques Rousseau (1993); Regina Zilberman (1989, 1993); cujas abordagens são da Filosofia Analítica, Teoria Crítica, Estética da Recepção.

Título 16: **Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin**

Referência: LIMA, João Gabriel; BAPTISTA, Luís Antônio. Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin. **Revista Princípios**, Natal (RN), v. 20, n. 33 jan./jun. de 2013, p. 449-484

Lima e Baptista (2013), com esse artigo desenvolvem estudo dos conceitos de experiência e vivência, apresentados na obra de Walter Benjamin (1987, 1991, 1994, 2010), filósofo alemão da década de 1940. Tal como Benjamin, são abordadas nessa investigação as obras de Wilhelm Dilthey (1945), Immanuel Kant (2009) e Sigmund Freud (2010), devido à influência que esses autores imprimiram na obra benjaminiana.

Ao apresentar o conceito de experiência estética na obra de Walter Benjamin, Lima e Baptista constataam que há um jogo dinâmico entre os termos vivência e experiência, pois o filósofo considerava que para superar a atrofia da experiência é necessário o choque. Quanto mais choques proporcionados pela vida cotidiana nas cidades, com as interferências no caráter da experiência, como as que se apresentam diante do trabalho industrial, em uma modernidade em que o choque se tornou uma norma, maior a vivência, a consciência do homem.

Conforme os autores, o Benjamin considerou que o conceito kantiano de experiência era insuficiente para lidar com os diversos conceitos de experiência existentes. Nos anos 1930, Benjamin aponta o conceito de experiência como **conhecimento tradicional**, aquele passado de geração para geração e que estava enfraquecendo com a modernidade. Em meados da década de 1940, em seu ensaio, conforme Lima e Baptista (2013), Benjamin traz o conceito de experiência para o campo de sensibilidade, mudando o foco de **experiência** *Erfahrung*, para **vivência** *Erlebnis*. Nisto, percebe-se a preocupação de Benjamin em retificar criticamente o conceito de experiência em uma busca constante pela **verdade da experiência** e não “expressá-la em termos falaciosos”. (LIMA e BAPTISTA, 2013 p. 451)

Walter Benjamin não pensou em se desfazer de todos os elementos da obra de Kant em suas reflexões sobre o tema da experiência, mas sim daqueles que impediam a sua

constituição de uma experiência que trouxesse em conta os diferentes aspectos históricos e suas possíveis abordagens. Se torna explícito que a opção pela obra Kant e também de outros pensadores que o influenciaram, tal como a filosofia nietzschiana, para a conceituação e problematização do termo, foi justamente para assumir a experiência com um conceito que se funda no conhecimento como um desafio para o campo filosófico.

Lima e Baptista (2013) apontam também que o desejo de Benjamin, que em alguns momentos na sua obra se apresenta em um tom messiânico, é mostrar que o conceito de **experiência** em sua teoria desenvolvida e postulada, se pauta em uma incessante busca pela definição e retificação crítica, levando-o a rever suas disposições teóricas e epistemológicas, cuja coerência ética se guiaram pelo critério da verdade; isto o levou a denunciar e mesmo rejeitar definições e conceitos de experiência que se apresentavam como opressores, estreitos e esvaziados.

1) Atitude estética: **Ativa.**

2) Denominação do espectador: **Não define.**

3) Espaços de apresentação: Espaços do cotidiano.

4) Principais autores: Os autores apresentam diferentes abordagens com teóricas: a Teoria Crítica de Walter Benjamin (1987, 1991, 1997, 2000, 2010), filósofo alemão da década de 1940. Obras de Wilhelm Dilthey (1945b), Immanuel Kant (2009); a Psicanálise de Sigmund Freud (2010), a Hermenêutica de Hans-George Gadamer (1999), a Filosofia da Educação de Jorge Larrosa (2002), Jacques Le-Goff (1992, 2003), Friedrich Nietzsche (1988), Uwe Steiner (2010).

Título 17:

Fundamentos estéticos da arte aberta à recepção

Referência:

TAVARES, Mônica. Fundamentos estéticos da arte aberta à recepção. **Revista Ars**. USP, v. 1, n. 2 (2003). Disponível em

<<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2910>>. Acesso em 15.jan.2017.

Em Tavares (2013) consolida-se o pensamento de que a obra de arte se firma na troca entre os distintos sujeitos do processo artístico, espectador e artista, construindo possíveis sentidos a partir das relações que são estabelecidas diante do fenômeno da apreciação estética. Para que isso se dê, conforme explicita a autora, é preciso que estejam presentes alguns pressupostos para que a recepção estética ocorra.

Em primeiro lugar autora aponta as necessárias confluências para refletir sobre: **a) Arte como fazer.** Tavares (2013) aponta que somente após o renascimento, o artista é posto em evidência pela sua condição de erudito e cientista; nisto o que começa a ser evidenciado na **relação obra e espectador** é a natureza da arte em ser predominantemente fruto de uma ação intelectual na sua apreciação. **b) Arte como conhecimento.** Em seguida a autora traz que a obra de arte faz conhecer aquilo que é vinculado à sua forma sensível. Nisto, arte não se impõe por alguma função reveladora ou cognoscitiva, pois o **conhecimento está implícito** no fazer artístico; ou seja, a arte ignora as formas do conhecer as quais não estejam implícitas no próprio conhecer. Para tal, a autora preconiza que para identificar os estados estéticos da obra de arte, é necessário que o **conhecimento dos códigos utilizados para a realização do procedimento artístico**, pois esses códigos que não são apreendidos como códigos, mas, e sim em contato com a obra, são apreendidos como **exigência e como estrutura da obra.** **c) Arte como expressão.** Aqui, evocando autores como Benedetto Croce, Gombrich, R. Jakobson e Pareyson, a autora discorre sobre obra de arte e expressão. Para a autora, a obra de arte **não é expressiva**; esta **pode conter** o caráter expressivo, quando se apresenta no ato da recepção estética.

Em segundo lugar a autora traça pressupostos para a abertura estética da obra de arte. Para isto, autora aponta quatro aspectos que delineiam pressupostos teóricos da arte e suas possíveis interpretações na **relação entre artista e receptor**; e que contribuem para o entendimento da noção de arte aberta ao espectador: a) da arte como jogo, b) da arte como tradução criativa, c) da arte como formatividade e d) da arte como comunicação e linguagem. Nisto a autora delineia seus pressupostos:

a) A ideia de conceber **a obra de arte como um jogo** se vincula no pressuposto de que a vitalidade expansiva do processo artístico é expandida e a florada pelo jogo, como forma de propiciar a representação e que, conseqüentemente, influencia na recepção estética.

b) Pensar a recepção e apreciação da arte como uma tradução criativa refere-se ao ato de leitura do objeto artístico como um processo de **recriação**. Neste processo se

estabelece o cruzamento entre o que se percebe do ato de apreciação estética do espectador (ou leitor) e a obra artística, no intuito de desvelamento das intenções do artista.

c) Pensar a **arte como formatividade** que pode suscitar a noção, naquele que aprecia, de se **formar por formar** objetos artísticos sem nenhuma pretensão histórico-narrativa da obra em seu contexto. Pode-se pensar que, nesse pressuposto, formar evidencia obras que são apenas formas que necessitam da intenção artística do criador para se **transformar**. Aqui, a obra de arte se apresenta como um fim em si mesma, em um caráter indivisível, que está sempre aberta a diferentes possibilidades interpretativas estabelecendo uma **tensão e adequação** entre seu conteúdo e apreciação estética do espectador.

d) A **arte como comunicação e linguagem**. Aqui a autora postula que na arte como comunicação, o artista insere na obra a noção de estética como “sistemas de signos, de símbolos e de ações” (P. 42), que se delineiam e se estabelecem na relação receptor, obra, artista. Há, neste sentido, a preocupação explícita do artista na busca de um sentido para o produto de sua criação.

De acordo com a autora, a obra de arte, apresentada pelas práticas propostas pelo artista, se caracteriza pelo compartilhamento da informação. Neste ínterim, o espectador, ou o receptor se torna o ator responsável pela articulação destes sistemas de ações simbólicas e sócio-culturais de trocas. O que se vislumbra na pesquisa de Tavares (2013) é concepção de que o processo de criação se evidencia pertinente, somente nas dimensões lúdica, criativa, formativa, comunicativa e/ou processual como “esteios de conduta para a abertura à recepção” (P. 43).

- | | |
|--------------------------------------|--|
| 1) Atitude estética: | Ativa/ tradutor criativo - a partir do pressuposto que a recepção segue um caráter ativo. Pensa a arte como uma tradução criativa refere-se ao ato de leitura do objeto artístico como um processo de recriação por meio da noção de arte como jogo, tradução criativa, formatividade, comunicação e linguagem. |
| 2) Denominação do espectador: | Espectador/recriador/tradutor – que atua como um tradutor, um recriador , em que o processo de apreciação da obra artística se estabelece entre a dificuldade e o prazer de estabelecer o ato da recriação. |

- 3) Espaços de apresentação:** Não define um espaço cênico.
- 4) Principais autores:** Para refletir sobre a recepção da obra artística, destaca a abordagem fenomenológica de Mikel Dufrenne (1972), Umberto Eco (1969), a Hermenêutica de Luigi Pareyson (1993), Susanne Langer (1980), Benedito Nunes (1989). E ainda, Mário Costa (1995), Júlio Plaza (1987), Johan Huizinga (1993), Harold Osborne (1974), José García Leal (1995). Para tal a autora reflete sobre a recepção da obra artística por meio de autores da Fenomenologia, a Filosofia continental, Hermenêutica.

Título 18: **A (TRANS)formação de público para dança**

Referência: GODOY, Kathya Maria Ayres de. A (TRANS)formação de público para dança. In: ANAIS DO III CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA. Comitê Dança em Mediações Educacionais – Setembro/2014.

Nesse artigo, Godoy (2014) aponta as investigações desenvolvidas pelo Grupo de Pesquisa: Dança, Estética e Educação – GPDEE, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – IA/Unesp, que tem o apoio da Pró-Reitoria de Graduação e de Extensão e do Programa de Pós-Graduação em Artes, na qual aborda a questão da formação de público para a apreciação/fruição de obras de dança, na cidade de São Paulo, por meio do projeto **Quinta em Dança**⁵⁸, organizado, produzido e gerido pelo GPDEE.

Nas articulações e reflexões da autora, os **saberes em dança**⁵⁹ acenam para o que Godoy (2003) denomina de **conhecimento sensível**⁶⁰, em que a experiência na fruição e apreciação da obra de dança se incorpora ao contexto da TRANS/formação estética do **apreciador/fruidor**⁶¹ através dos sentidos. Tais saberes, são “elementos que são próprios

⁵⁸ Projeto Quinta em Dança – desenvolve ações artísticas educativas e culturais na cidade de São Paulo, que articula ensino, pesquisa e extensão e que tem como objetivos principais promover o acesso a arte, cultura e a formação de público para Dança. Isto se dá por meio da apreciação de um espetáculo seguido de debate com a plateia. O projeto é uma ação do DACEFC, com patrocínio do IA/UNESP por meio do apoio PROGRAD e PROEX. Disponível em < <http://www.ia.unesp.br/#!/pesquisa/grupos-de-pesquisa/danca-estetica-e-educacao/quinta-em-danca/>>. Acesso em 29.nov.2016.

⁵⁹ “Esse constructo tem sido estruturado pelo Grupo de Pesquisa Dança: Estética e Educação - GPDEE. A pesquisadora Carolina Romano Andrade o utiliza na tese de doutoramento...” (GODOY, 2014 p. 04)

⁶⁰ “Trata-se de um conceito também estruturado pelo Grupo de Pesquisa Dança: Estética e Educação GPDEE que tenho usado para definir as bases de apreciação em que os saberes em dança se estruturam.” (op. cit., p. 04)

⁶¹ “Nomeio como apreciador/fruidor, a pessoa que se relaciona com a dança ao assisti-la. Particularmente quem desfruta desse momento artístico.” (op. cit., p. 2)

dessa linguagem, os códigos que possibilitam combinações infinitas, constituem esses saberes, tal como a significação que o sujeito/pessoa e o apreciador/fruidor podem conceder a ela” (p. 4).

Ao investigar a dança enquanto linguagem artística que trabalha “um sistema de códigos que pode comunicar algo para as pessoas” (p. 2), Godoy (2014) pontua que nesse caminho a linguagem da dança se articula por meio de regras abertas de combinação que produzem significações diversas e que são fruídas de diferentes maneiras para o apreciador/fruidor. Esses códigos, pressupõe “intersubjetividades e diversos acessos com *o que e como* está sendo captado pelo apreciador/fruidor da obra. (GODOY, 2016, p.2) A autora ressalta que isto permite ao público ter experiências estéticas, as quais poderiam ter sido vivenciadas anteriormente criando também possibilidade para a fruição da obra artística.

Por fim, a autora enfatiza que para pensar a (*TRANS*)formação do público é necessário olhar para a formação artística, educacional e sensível das crianças; ressalta também que é preciso atentar para os cursos presentes nos espaços não formais e informais, para os cursos de formação e profissionalização do artista da dança, para os meios de difusão, assim como outras possibilidades de se lidar com dança na contemporaneidade, uma vez que a formação estética é um processo contínuo que deve estar atrelada à Educação.

- 1) Atitude estética:** **Atitude ativa, participativa e interativa.** Durante as investigações da autora para o desenvolvimento do Projeto Quinta em Dança, há ao final das apresentações uma roda de conversa com os artistas. Diferentes obras artísticas acontecem no onde ocorrem apresentações as quais os apreciadores/fruidores participam ativamente de todos os processos artísticos ali apresentados.
- 2) Denominação do espectador:** **Apreciador/fruidor** - O conceito apreciador/fruidor refere-se a pessoa que se relaciona com a dança ao assisti-la. Para a autora, a relação entre a dança e o espectador se dá por meio do arrebatamento e transposição para o que é presenciado no espaço cênico.
- 3) Espaços de apresentação:** **Teatro Reynúncio Lima.** Rua Dr Bento Teobaldo Ferraz, 271, Bairro: Barra Funda - 01140-070 - São Paulo, SP (Instituto de Artes da UNESP)

**4) Principais
autores:**

As investigações da autora se fundam em autores que trazem em suas reflexões conceitos sobre experiência Jorge Larrosa (2002), sobre saberes em dança e conhecimento sensível Kathya M. Ayres de Godoy (2003, 2013), sobre arte e experiência de John Dewey (2010), sobre o conceito de sujeitividade (no binômio sujeito/pessoa) e as definições e conceituações acerca de emoções, sensações de Henri Wallon, (GODOY, 2003).

As investigações de Godoy (2014) se fundamentam na filosofia da educação de Jorge Larrosa⁶² (2002), sobre saberes em dança e conhecimento sensível Kathya M. Ayres de Godoy (2003, 2013), no pragmatismo de John Dewey (2010), Teoria Crítica de Flavio Desgranges (2003), Isabel de Azevedo Marques (2010), Cristiane do Rocio Wosniak (2006), e das teorias Henri Wallon⁶³ (1968, 1975).

Agrupamento III – Sobre relação do espectador com a obra e o espaço

Neste agrupamento apresento 03 (três) obras que incluem: 01 (um) artigo e 01 (uma) dissertação e 01 (uma) tese.

Título 19: As relações entre os programadores e espectadores de dança na cidade de São Paulo: o caso do TD – Teatro da Dança.

Referência: OLIVEIRA, Isaira Maria Garcia de. **As relações entre os programadores e espectadores de dança na cidade de São Paulo: o caso do TD – Teatro da Dança.** 2011, 658 fls. Tese de Doutorado apresentado Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, SP, 2011.

Nessa tese, Isaira Maria Garcia de Oliveira (2011) propõe reflexão e análise sobre as relações que envolvem os programadores de teatro/casa de dança e os espectadores. A autora investiga como o espectador **reage e percebe** a obra artística.

Para tal, a autora desenvolve uma pesquisa quali-quantitativa junto ao público de dança em que busca identificar características comuns e singularidades dos espectadores por

⁶² Larrosa é Filósofo da Educação, licenciado em Filosofia e Pedagogia, doutor em Pedagogia, realizou estudos de pós-doutorado no Instituto de Educação da Universidade de Londres e no Centro Michel Foucault da Sorbonne, em Paris.

⁶³ Foi um filósofo, médico, psicólogo e político francês.

meio do Estudo de Caso que foi realizado no período entre fevereiro de 2008 a outubro de 2011, no TD - Teatro de Dança, da Secretaria de Estado da Cultura/São Paulo.

Oliveira (2011) embasada no pensamento de Pavis (2007), apontou que existem códigos que definem a recepção, os quais ela denomina: códigos psicológicos, códigos ideológicos e códigos estéticos:

Códigos psicológicos são os ligados à percepção do espaço e sua organização dos elementos, tais como perspectivas, ocupação dos lugares na cena, etc. Isto propiciará no espectador diferentes modos de **percepção e reação**. Os **códigos ideológicos**, são aqueles relacionados ao conhecimento do público e sua realidade social. Se relaciona sobretudo, aos condicionamentos ideológicos estabelecidos pela educação, pelos meios de comunicação, pela mídia, e tudo o que diz respeito a divulgação dos espetáculos de dança. Os **códigos estéticos** os quais estão relacionados aos códigos teatrais: são aqueles que remetem ao conhecimento de uma época, de um determinado tipo de palco, de um gênero teatral, de um estilo ou de educação em especial. Portanto, são aqueles códigos que ligam um pensamento estético à ideologia. A autora salienta que é daí que se faz necessário levantar os questionamentos: “O que o espectador espera (de um espetáculo de dança)? Que busca ele encontrar, no espetáculo, de sua realidade social? Que ligação existe entre determinado modo de recepção e a estrutura interna da obra?” (OLIVERIA, 2011, p. 43).

Para a autora, o que leva a um espectador a gostar ou não de uma obra artística está relacionado ao seu grau de conhecimento dos códigos que lhe são apresentados. Nisto a autora pontua em suas conclusões que na relação entre o espectador e a obra, verifica-se que, para alguns autores a **fruição** e a **recepção** da obra artística depende do gosto e das experiências pessoais do espectador; para outros, há códigos de recepção que ligam os criadores e intérpretes ao espectador (que são estéticos, psicológicos e ideológicos); e que, embora se tenha características e hábitos semelhantes, não há um modo universal para se recepcionar a obra. Para outros ainda, a recepção da obra depende também da formação estética do espectador, que não é dada, mas adquirida por meio do convívio e da formação estética dos espectadores.

A autora constata ainda que o espectador de dança, observado no Estudo de Caso, tem características singulares tais como: a maioria possui ensino superior, são impacientes quanto ao início do espetáculo, não são fanáticos por dança sendo poucos os que iam até os camarins para cumprimentar os artistas (os que iam geralmente eram amigos e parentes).

- 1) Atitude estética:** **Atitude participativa, ativa, impaciente.** Nesta investigação a autora aponta que o perfil dos espectadores de dança e de *shows* de música são diferentes pois, enquanto o segundo se mostra mais tolerante com relação à atrasos de início das apresentações, os espectadores de dança não toleram atrasos. Outra diferença apresentada pela autora foi com relação ao momento de aplaudir. Na maioria dos espetáculos apresentados no TD, os espectadores ficavam em silêncio por instantes pois não sabiam se o espetáculo terminara ou não, enquanto que nos *shows* musicais todos aplaudem conforme o artista terminam as apresentações.
- 2) Denominação do espectador:** **Público e espectador.** A autora ressalta que há uma cumplicidade entre o espectador e a obra de arte; ressalta também que a apreciação e a fruição estão relacionadas ao grau de conhecimento individual de cada espectador acerca dos códigos pertinentes à linguagem da arte e sua história.
- 3) Espaços de apresentação:** TD - Teatro de Dança da cidade de São Paulo. Estudo de Caso que foi realizado no período entre fevereiro de 2008 a outubro de 2011, no TD - Teatro de Dança, da cidade de São Paulo.
- 4) Principais autores:** A autora dialoga com diferentes abordagens tais como a Teoria Crítica, a Estética da Recepção, a Psicanálise, a Neurociência e autores da Semiótica. Oliveira evoca, dentre outros, autores como António Damásio (2000), Patrice Pavis (2007, 2008), Hans Robert Jauss (1994), Mikhail Bakhtin (1992), a fim de apresentar possíveis maneiras para facilitar a aproximação do espectador com a obra de arte. Marc Augé (1994), Walter Benjamin (1993), Bertolt Brecht (1978, 1992), Guy Debord (1997), Flávio Desgranges (2003), Umberto Eco (1990, 2005), Susanne K. Langer (2006), Laurence Louppe (2000), Cássia Navas (2006), Giuliana Simões (2008), Pierre Bourdieu (1987, 2007), Sigmund Freud (1913-1914), Lúcia Santaella (1983), Jean Baudrillard (2005), Ironildes Bueno e Rogério Lustosa (2003), Inês Borgêa; Flávia

Fontes e Cássia Navas; orgs. (2006), Marilena Chauí (2000), Gilberto (1983), Regina Miranda (2008), Mariana Monteiro (2002), Isaira M.G. de Oliveira (2006), Ernesto Sabato (2000), Sílvia Soter (2007), Marcelo Soler (2008), José Ramos Tinhorão (1972, 1998), Luiz Gonzaga Godói Trigo (2003), Maria de Lourdes Sekeff Zampronha (2002).

Título 20: **Instalação enquanto situação: reflexões sobre obra, crítica e experiência.**

Referência: SHELDON, Ana Rizek. Instalação enquanto situação: reflexões sobre obra, crítica e experiência. *In*: ANAIS DO III ENCONTRO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA. Comitê Produção de Discurso Crítico sobre Dança – Maio/2013. p. 1-17. Disponível em: < <http://www.portalandia.org.br/anaisarquivos/6-2013-02.pdf>>. Acesso em 30.jul.2017.

Nas investigações de Sheldon (2013), se tem como escopo o estudo e reflexão sobre a dança que se encontra nos espaços alternativos e que é denominada por seus criadores como instalação coreográfica. Os objetivos desta pesquisa foram: investigar a obra “Vestígios” de Marta Soares, a produção crítica a partir dessa obra (*sites* e jornais) e a experiência estética do espectador em relação a obra.

O que se observa na pesquisa de Sheldon (2013), é a relação da dança, em especial a dança contemporânea, com o espaço e o artista/espectador. Em sua pesquisa a autora traz uma reflexão acerca das relações possíveis sobre a arte em espaços alternativos e as implicações sociais, artísticas, ideológicas e políticas que envolvem a ação de artistas ao optarem por apresentar a dança no contexto da instalação.

Naquilo que a autora denomina **instalação coreográfica**, o que determina a composição e estabelece maneiras de distinção do objeto artístico no espaço de apresentação é o corpo que dança. Este corpo pode ser tanto o do artística/bailarino quanto o do espectador que, de alguma maneira, pode estar inserido na cena. Para a autora, a instalação coreográfica instaura uma relação de reciprocidade de composição em que estão envolvidos o espectador, a obra e a espacialidade. Tais obras sugerem uma temporalidade efêmera em situações particulares em que, constantemente, se observa o diálogo entre a dança e outras linguagens artísticas.

Neste contexto, a obra de arte que se estabelece no espaço provoca no espectador estados de estranhamento, inquietação diante do objeto artístico que se posta à sua frente. A opção da autora em investigar a obra “Vertigem” da bailarina e coreógrafa Marta Soares ecoa na afirmativa de que

o espectador, no espaço da *performance*, na instalação coreográfica, se vê diante de situações ritualísticas, em que o tempo cronológico se dissipa na obra da artista.

1) Atitude estética: **Atitude estética participante-ativa.** O espectador é participante da ação cênica, enquanto que a obra convida a uma atitude estética de desconforto diante da composição.

2) Denominação do espectador: **Espectador participante.** “O corpo pode ser o do artista que propõe a instalação ou do espectador (em embate com o que é exposto pela obra); ou mesmo, o do corpo dos objetos que compõe esse ambiente” (*op. cit.*, p. 8).

3) Espaços de apresentação: **Espaços tradicionais (museus) e alternativos.** A instalação coreográfica pode se dar de diferentes maneiras e em diferentes espaços sendo que o foco principal está na relação do corpo, ou do artista ou do espectador, com os objetos, o espaço e o processo artístico.

4) Principais autores: Os principais autores que dialogam com a pesquisa são teóricos da arte, além de pensadores da Filosofia Continental: Giorgio Agamben (2007-2009), Joubert de Albuquerque Arrais (2013), da Teoria Crítica de Walter Benjamin (1987), Claire Bishop (2005), Fabiana Britto (2008), do Pós-Estruturalismo de Michel Foucault (1990) e Paul Veyne (2009). Da teoria e história da arte: André Lepecki (2012), Cibele Rizek (2012), Marta Soares (2012), Sally Banes (1999).

Título 21: **A aproximação entre a cena e o espetáculo transeunte na sociedade espetacularizada: “Às margens do feminino” – Agrupamento Obscena.**

Referência GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco de. **A aproximação entre a cena e o espetáculo transeunte na sociedade espetacularizada:** às margens do feminino- Agrupamento Obscena. 2010, 103 fl. il. Dissertação de Mestrado em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 2010.

Gasperi (2010), em sua dissertação de mestrado, reflete acerca do conceito de **espectador transeunte**. A partir disso, sob uma argumentação teórica de Guy Debord (1997) e

da Teoria Crítica e com um processo de criação que se deu nos espaços públicos do centro de Belo Horizonte, investiga a coparticipação do espectador, na construção de uma obra artística teatral.

Por meio da investigação sobre **interação** espectador-obra-espaço urbano, o Agrupamento Obscena⁶⁴, propõe interrupções no fluxo dos transeuntes nos espaços públicos, com intervenções e *performances* artísticas a fim de pesquisar como se dá a realização de processos de criação em que os espectadores, de passagem, em trânsito, propiciam alterações, mudanças e transformações na constituição de uma obra artística.

Na investigação sobre o processo de criação nesses lugares alternativos, Gasperi conclui que o espectador transeunte é também colaborador-participante da cena e que, por meio da arte, passa por um processo de aprendizagem, se contaminando com a proposta artística, interagindo com os espaços e com a obra. A partir da abordagem filosófica da Teoria Crítica, o autor tece considerações sobre o contexto da arte enquanto agente transformador da sociedade, na qual o artista tem um importante papel de representatividade, além de ser uma manifestação da diferença, com múltiplas maneiras de propiciar ao espectador formas de se relacionar consigo e com os outros.

- | | |
|--------------------------------------|--|
| 1) Atitude estética: | Ativa e participativa - A investigação apresentada pelo autor se pautou em um projeto cênico que propôs ações de intervenção no cotidiano por meio de procedimentos teatrais, junto ao espaço público e os espectadores. O objetivo dessa interação foi de provocar uma “ atitude ativa do espectador durante o acontecimento cênico.” (GASPERI, 2010, p. 22) |
| 2) Denominação do espectador: | Espectador transeunte é aquele que acompanha os trabalhos em que o processo de criação se dá a partir do espaço público urbano, uma vez que a obra se desloca pela cidade. |
| 3) Espaços de apresentação: | Espaços públicos, praças e ruas diversas intervenções nas regiões do centro de Belo Horizonte – MG. |

⁶⁴ Os pesquisadores e artistas envolvidos no projeto Obscena se intitulam “Agrupamento”, e não “grupo teatral”, pois se consideram uma rede colaborativa independente de artista com objetivos comuns.

4) Principais**autores:**

O autor fundamenta suas reflexões a partir dos enunciados de autores da Teoria Crítica e teóricos das artes cênicas. Suas referências principais são: a obra de Guy Debord (1997) e seu texto capital “A sociedade do espetáculo”. Dentre esses colaboradores, destaca: Patrice Pavis (2003), Flávio Desgranges (2003), Suzana Schmidt Vigano (2006), Mikhail Bakhtin (2009), Walter Benjamim (1980), Antonin Artaud (1999), Marcelo Soler (2008) e Jacques Rancière (2005), Augusto Boal (2003) e Hans-Thies Lehmann (2007).

Etapa 4 - Apresentação da revisão, interpretação e síntese do conhecimento

Por fim, apresento os resultados da Revisão de Literatura Integrativa tendo em vista uma interpretação dos dados para evocar a síntese do conhecimento neste momento.

Primeiramente houve o descarte de 927 (novecentos e vinte e sete) dos 1275 (mil duzentos e setenta e cinco) textos e aproveitamento de 348 (trezentos e quarenta e oito) por meio da leitura dos resumos; em seguida, destes 348, descartei 230 (duzentas e trinta) obras com aproveitamento de 118 (cento e dezoito) por leitura das introduções; depois, houve um descarte de 97 (noventa e sete) obras, das 118, resultando em aproveitamento de 21 (vinte e uma) por meio da leitura da íntegra dos textos.

Abaixo, apresento os comparativos dos textos levantados por base de dados a fim de verificar em qual delas estão disponíveis maior quantidade de textos elencados para esta pesquisa.

Quadro 6 - Quadro demonstrativo das obras levantadas e respectivas porcentagens dos textos aproveitados

	Teses e dissertações	Artigos publicados em revistas e periódicos	Plataformas de busca de textos acadêmicos	Publicações em Anais de congressos nacionais
Total de obras encontradas em um primeiro levantamento	378 29,65%	318 24,94%	303 23,76%	276 21,65%
Total levantado	1275 (100%)			
- 1ª Filtragem: textos aproveitados	87 25,00%	102 29,31%	79 22,70%	80 22,99%
Total aproveitado	348 (100%)			
- 2ª Filtragem: textos aproveitados	33 27,97%	37 31,36%	25 21,19%	23 19,49%
Total aproveitado	118 (100,00%)			
- 3ª Filtragem: textos aproveitados	10 47,62%	7 33,33%	2 9,52%	2 9,52%
Total Geral	21 (100,00%)			

No demonstrativo acima, após os primeiros critérios, verifiquei que a maior quantidade de textos se encontra nos bancos de teses e dissertações das IES com 29,65% das obras elencadas.

Após a primeira e segunda filtragem esse resultado muda, sendo que a maior quantidade de textos aparece nos artigos publicados nas revistas e periódicos científicos com 29,31% e 31,36% das obras levantadas.

Porém, com a última filtragem e novos critérios para aproveitamento e descarte das obras, 47,62% das pesquisas estão nos bancos de teses e mestrados, 33,33% estão publicados em artigos de revistas e periódicos *on-line*, 9,52% nas plataformas de busca de textos acadêmicos e 9,52% nos anais de congresso.

As primeiras filtrações as publicações elencadas nos bancos de dados, as revistas e periódicos *on-line* aparecem em maior quantidade, porém, na última filtragem, constatei que algumas publicações se referiam as dissertações e teses já levantadas, sendo que estes textos

eram reelaborações de capítulos destas obras. Nisto, como já mencionado anteriormente, muitos textos publicados em plataformas e revistas *on-line* são desdobramentos de dissertações e teses, e aqui foram descartados, pois se referiam a obras completas já publicadas e apontadas nesta Revisão de Literatura Integrativa.

Ao final da leitura das vinte e uma obras apresentadas e distribuídas nos agrupamentos I, II e III, obtive o seguinte resultado:

Tabela 15 – Totalização das sínteses das obras por agrupamentos/eixos

Agrupamentos	Obras por Eixo
Agrupamento I (Dança)	08
Agrupamento II (Estética)	10
Agrupamento III (Contexto)	03
TOTAL GERAL	21

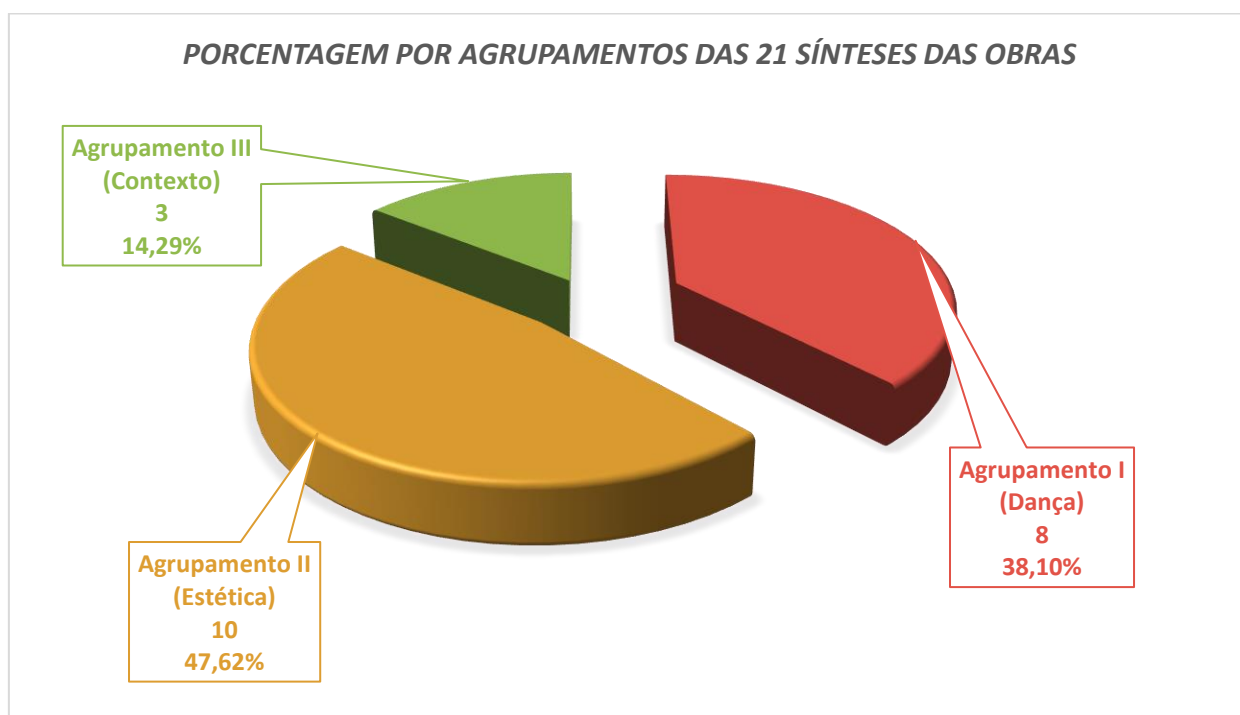


Gráfico 5 – Porcentagem por palavras-chave: 21 sínteses das obras aproveitadas da filtragem final.

Na leitura do gráfico, o eixo **Estética** no agrupamento II teve maior número de obras, seguido pelo eixo **Dança** e depois **Contexto**. Isto aponta a relevância da presença de reflexões filosóficas no contexto das artes aqui elencadas. A definição por apresentar em três agrupamentos das obras lidas, favoreceu a organização de **quatro categorias a posteriori**: 1) A Atitude estética do espectador - pontos em comum; 2) Tipos de espectadores – possíveis

conceitos; 3) Espaços de apresentação – alternativos e tradicionais; 4) Principais autores e abordagens teóricas da Arte e Filosofia.

Estas **categorias** possibilitaram a identificação de pontos comuns presentes nas obras lidas que dialogam com a problemática dessa tese.

Abaixo segue a interpretação dos dados de cada categoria.

4.1 - A Atitude estética do espectador - pontos em comum

A atitude estética aqui referenciada, é ponto de partida para reflexões sobre apreciação, fruição e experiência estética. É a maneira como o espectador se posta ao apreciar e fruir uma obra de arte.

Nos textos elencados nesta tese, os pesquisadores postularam diferentes maneiras de conceituar a atitude estética do espectador. Aggio (2014), em seu artigo, aponta um espectador emancipado que é ativo e que se torna um espectador digital em constante interação com o meio. Eugênio (2016), evidencia um espectador cocriador, que é partícipe no processo de criação, sem o qual não tem sentido. Veyne (2012) verifica que há diferentes maneiras do espectador se postar diante da obra, as quais podem ser: **passivas, contemplativas, ativas, participativas**, ou, em alguns casos nem ocorrer devido à falta de visibilidade da obra que impossibilita sua fruição. Zancan (2009) aponta uma atitude **ativa com olhar atento** para a recepção da obra. Rengel e Ferreira (2012) evoca um espectador como **receptor ativo**, enquanto Moraes (2010) sinaliza uma **participação nula**, diante de uma obra em que o conceito de espectador-outro, é aquele esquecido por alguns artistas contemporâneos.

Terraza (2013) apresenta o conceito de **encantamento e espanto**, para uma atitude estética interativa enquanto preconiza que é na poética do artista na produção e apresentação da obra que se dá a aproximação com o objeto artístico.

Enquanto isto, Gomes (2012) por meio da filosofia analítica de Arthur C. Danto discute os problemas de interpretação, apreciação, identificação da obra artística, erigindo uma atitude **ativa, participativa e interpretativa**. Fabbrini (2006) apresenta um **espectador ativo** em oposição a contemplação passiva kantiana.

Gusmão (2014) conceitua a **atitude iterativa**⁶⁵ ao preconizar que o fruidor pode substituir a figura do espectador no processo criativo: a noção de **iteração** se dá em um processo

⁶⁵ Iteração: sf. 1 Ato de iterar; repetição. 2 ÁLG Resolução de equação por meio de uma sequência de operações em que a definição de cada uma é o resultado da que a precede. ETIMOLOGIA lat. *Iteratio*. Gusmão aponta que “Busca-se estabelecer a figura do fruidor na cena contemporânea a partir da noção de iteração: o processo que se repete em ciclos e chega a resultados não pré-definidos, e que a cada vez gera um resultado parcial que será usado na continuidade do jogo perceptivo (a partir de DERRIDA, 1986, citado por GUSMÃO, 2014, p. 19).”

que se repete em ciclos e na repetição de uma ou mais ações na relação do jogo cênico, apreciador e obra de arte. Nesta relação há uma multiplicidade de percepções e estados latentes nos quais se relacionam, ao mesmo tempo artista, a obra e o fruidor.

Plaza (1990) evidencia quatro possibilidades de participação do espectador em relação a obra, cuja a atitude pode ser: **passiva** (que remete a contemplação, percepção, imaginação, evocação, etc.); **ativa** (em que surge a exploração, manipulação, intervenção, modificação da obra pelo espectador); **perceptiva** (que se refere à arte cinética); e **interativa** (em que há a interatividade como relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente).

Carneiro (2013) sinaliza uma **atitude estética ativa permeada por uma recepção traumática**; em que há a criação de **memórias traumáticas** que permanecem gravadas nas lembranças do espectador. Tavares (2003) enuncia uma **participação ativa** na perspectiva de um espectador, enquanto **tradutor criativo** ao passo que se torna um recriador do processo de criação no ato da apreciação da obra.

Godoy (2014), Sheldon (2013), Gasperi (2010), Souza (2007), Gasparini e Katz (2013), Miranda (2007), Lima e Baptista (2013) apontam para um espectador cuja atitude estética suscita uma **atitude estética ativa, participativa e interativa** em relação a obra.

Enfim, Oliveira (2011) indica um espectador de dança que é **participativo, ativo** e, às vezes, **interativo**. Porém, a autora indica que este espectador se mostra **impaciente** diante de atrasos que possam ocorrer no início de uma apresentação de dança, além de **indeciso** quanto o momento de aplaudir.

A partir disso, identifico nas pesquisas uma sintonia que aponta para uma concordância de que a atitude estética do espectador na contemporaneidade, pode se dar de maneiras diferentes; contudo a maioria das obras apresentadas aponta para posturas, ou atitudes, as quais denotam que o espectador de dança contemporânea se porta de maneira distinta conforme os locais onde a obra acontece. Tais atitudes apresentadas nesta pesquisa ocorrem de maneira ativa, participativa, interativa, iterativa, perceptiva, interpretativa, contemplativa e emancipada. Isto auxilia no entendimento de que a atitude estética está imbricada com a experiência e a fruição da obra.

As condições de apreciação e fruição se diversificam a medida em que o espectador é posicionado em diferentes espaços cênicos. Isto ocorre devido a circunstância de que estes locais podem influenciar no processo de apreciação e fruição da obra, provocando no espectador múltiplas estesias. As diferentes conceituações apontadas nesta Revisão de Literatura Integrativa, auxiliam na construção de um pensamento que reflete sobre a questão da atitude estética que ocorre na cena da dança contemporânea e, em consequência, fornecem escopo

teórico para a composição desta tese.

4.2 – Tipos de espectadores – possíveis conceitos

Nos três agrupamentos, alguns autores criaram maneiras diferentes para identificar/nomear/conceituar o espectador. Abaixo, apresento distintas denominações encontradas nos textos:

Tipos de espectadores ⁶⁶ :	Autores que os identificam
1. Espectadores digitais	Aggio (2104)
2. Espectador–artista	Eugênio (2016)
3. Espectador cocriador	Eugênio (2016), Plaza (1990)
4. Espectador ideal	Veyne (2012)
5. Dançarino-espectador	Rengel e Ferreira (2012)
6. Espectador-outro	Moraes (2010)
7. Fruidores	Fabbrini (2006)
8. Fruidor coautor	Gusmão (2014)
9. Espectador <i>partner</i>	Carneiro (2013)
10. Receptor coprodutor	Miranda (2007)
11. Espectador/recriador/tradutor	Tavares (2013)
12. Apreciador/fruidor	Godoy (2014)
13. Espectador participante	Sheldon (2013)
14. Espectador transeunte	Gasperi (2010)
15. Espectador	Souza (2007), Gasparini e Katz (2013), Zancan (2009), Gomes (2012), Oliveira (2011)
16. Público	Gasparini e Katz (2013), Gomes (2012), Oliveira (2011), Godoy (2014)

Por meio das definições apresentadas pelos autores acima, é possível dizer que existem diferentes possibilidades de identificar o espectador diante da obra. Há que se considerar que, na relação deste com o espaço cênico, na apreciação da obra artística, a palavra/definição **espectador** é insuficiente para apresentar conceitos que o definam diante do que se experiencia

⁶⁶ Explicitados na síntese do conhecimento mais abaixo.

devido a multiplicidade de intenções, trânsitos, pluralidades de encontros entre linguagens artísticas, urgências que acontecem na cena contemporânea, as quais reclamam novas maneiras de identificar o apreciador, fruidor.

A poética da arte contemporânea suscita múltiplas maneiras de se relacionar com a obra. Nestas relações há muitas maneiras de experienciá-la, fruí-la, apreciá-la e interpretá-la, o que evoca diferentes atitudes estéticas.

Neste sentido, pesquisadores e criadores, ao optarem por poéticas plurais na construção de obras e pesquisas em dança contemporânea, apresentam variadas perspectivas para possíveis maneiras de conceituar o **sujeito espectador**.

4.3 - Espaços de apresentação – alternativos e tradicionais

Tendo em vista as muitas maneiras de se identificar o sujeito espectador e constatando as possibilidades de conceituação deste sujeito que a obra de arte abriga, apresento a seguir os espaços cênicos em que a arte contemporânea se aloca para o ato de apreciação e fruição.

Aggio (2104) situa o espectador no campo do entretenimento digital e em suas práticas de interatividade nos espaços virtuais – *internet* e redes *on-line*.

Já Veyne (2012) aponta obras artísticas que são de difícil acesso e que, as vezes ficam imperceptíveis à apreciação e fruição estética. Moraes (2010) localiza as obras artísticas que se encontram nos centros de cultura – ONGS e espaços alternativos.

Oliveira (2011) evidencia seus espectadores no TD - Teatro de Dança da cidade de São Paulo, assim como Rubiane Zancan (2009) e outros autores localizam os espectadores em espaços e palcos tradicionais. Sheldon (2013), pontua que as instalações coreográficas se encontram em espaços tradicionais (museus) e alternativos. Nesta configuração de espaço cênico a instalação coreográfica pode se dar de diferentes maneiras em que o foco principal está na relação do/com o corpo do artista ou do espectador com os objetos, o espaço e o processo artístico.

Ademais, nas pesquisas apresentadas, as obras artísticas ocuparam diferentes locais tais como: teatros tradicionais, museus, espaços públicos e alternativos (tais como ruas, praças, pátios e prisões), espaço virtual (redes, *internet*, ciberespaço). De acordo com a variedade de espaços cênicos ocupados se verificou uma multiplicidade de atitudes estéticas o que propiciou diferentes maneiras para nomear espectadores das obras artísticas. Por exemplo, Gasperi (2010) denomina o **espectador transeunte** como aquele que acompanha os trabalhos em que o processo de criação se dá a partir da ocupação da obra nos diferentes espaços urbanos. O autor

pontua que, enquanto a obra se deslocou pela cidade, os espectadores a acompanharam, influenciando a todo momento a trajetória poética do processo de criação.

Acresço a isso a maneira como o espectador se coloca diante da obra artística sendo que em alguns eventos da dança contemporânea se pressupõe a integração deste no contexto da apresentação artística. Há obras que trazem o espectador para o contexto da cena, ou seja, a dança só é possível se o espectador participar da ação dançante. Tomo por exemplo, além das obras enunciadas pelos textos elencados na Revisão de Literatura Integrativa, as apresentações da Caleidos Cia. de Dança⁶⁷. Esta companhia de dança se propõe a apresentar obras em que o espectador interaja com a cena. Isto configura possíveis reflexões e debates em torno da utilização do espaço cênico e sua relação com o espectador. Neste caso, muitas das vezes, a dança acontece na medida em que o espectador corresponda às provocações dos artistas que compõe a obra. Desta maneira, se evidencia que na arte da dança contemporânea é possível, a partir da relação do corpo do espectador, se atribuir sentidos à obra a medida que este se relacione com a poética empreendida em cena.

4.4 - Principais autores e abordagens teóricas da Arte e Filosofia⁶⁸

Aqui, evidencio as principais abordagens teóricas e filosóficas elencadas pelos autores das obras lidas para esta revisão de literatura, cujo o objetivo foi identificar direcionamentos, orientações, influências e semelhanças entre as pesquisas que investigam a relação obra e espectador no campo das Artes e Filosofia.

Os vinte e um autores apontados e elencados trouxeram diferentes pensadores que auxiliaram na tessitura de reflexões sobre a relação entre obra de arte, espectador, recepção e apreciação estética. Conforme pontuado nos agrupamentos I, II e III, alguns pesquisadores mesclam autores das mais distintas abordagens filosóficas e teóricas.

No agrupamento I as principais foram: a Fenomenologia, a Teoria Crítica, o Estruturalismo, a Neurociência, o Pós-estruturalismo, o Pragmatismo, a Hermenêutica, a Filosofia da Mente, a Semiótica, a História e Teoria da Arte.

No agrupamento II se destacaram: Estética da Recepção, Pós-estruturalismo, Fenomenologia, Estruturalismo, Filosofia Analítica, Hermenêutica, Pragmatismo, Teoria Crítica, Filosofia da informação (Pierre Levy), Psicanálise, Semiótica e Filosofia da Educação,

⁶⁷ Caleidos Cia. de Dança iniciou suas atividades em 1996 como grupo de pesquisa coordenado pela Profa. Dra. Isabel Marques na Faculdade de Educação da UNICAMP. A fundadora é coreógrafa, diretora, professora de dança e escritora.

⁶⁸ Para identificação das abordagens ver Glossário.

História e Teoria da Arte.

E no agrupamento III apareceram as abordagens da: Teoria Crítica, Estética da Recepção, Psicanálise, Neurociência, Semiótica, História e Teoria da Arte.

Tabela 16 – Principais abordagens

Agrupamento I	Agrupamento II	Agrupamento III
Estruturalismo	Estruturalismo	Estética da Recepção
Fenomenologia	Estética da Recepção	História e Teoria da Arte
Filosofia da Mente	Fenomenologia	Neurociência
Hermenêutica	Filosofia Analítica	Psicanálise
História e Teoria da Arte	Filosofia da Educação	Semiótica
Neurociência	Filosofia da informação (Levy)	Teoria Crítica
Pós-estruturalismo	Hermenêutica	
Pragmatismo	História e Teoria da Arte	
Semiótica	Pós-estruturalismo	
Teoria Crítica	Pragmatismo	
	Psicanálise	
	Semiótica	
	Teoria Crítica	

Desta maneira, assinalo que em todos os agrupamentos há uma predominância de autores com abordagens da Filosofia Continental⁶⁹ com recorrência para a Teoria Crítica e a Semiótica, além dos autores da História e Teoria da Arte.

Em consequência disto identifico uma preferência, nas Instituições de Ensino Superior brasileiras, por autores que apresentam reflexões advindas de abordagens que se contrapõe à teoria tradicional, ou matriz cartesiana e que buscam unir teoria e prática ao incorporar o pensamento de interlocutores da Teoria Crítica. Outrossim, estes autores apresentam em suas reflexões sobre estética, *mimesis*, experiência, fruição e apreciação da obra de arte, além da abordagem marxista, outros pensadores representantes da filosofia continental tais como Kant, Hegel, Weber, Nietzsche e Freud. Por isto, aqui verifico que a influência do pensamento da Teoria Crítica no Brasil é bastante expressiva tanto na Arte quanto na Educação, sendo que se encontra referências em quase todas as pesquisas elencadas para esta Revisão de Literatura Integrativa.

Neste íterim, verifiquei que existem autores de diferentes abordagens filosóficas utilizados e referenciados em uma mesma pesquisa. Isto pode representar um problema pois, algumas dessas abordagens são antagônicas, sendo que alguns pensadores trazem concepções,

⁶⁹ Ver Glossário.

teorias e discursos que não dialogam entre si. Por isso, independentemente de qual posicionamento adotado, é preciso atenção para o fato de que os antagonismos preconizam diferentes caminhos para compreensão, análise e até mesmo elaboração de novos conceitos a partir do objeto de pesquisa. Em alguns casos, isso pode propiciar contradições as quais inviabilizariam reflexões aprofundadas sobre o tema de investigação.

Desta maneira, para adentrar em territórios teóricos e filosóficos que possibilitem a compreensão de nosso tempo e seus desafios estéticos em uma configuração plural, característica da arte contemporânea, seria potente utilizar estratégias metodológicas que privilegiassem diferentes abordagens investigativas, atentando e evidenciando, contudo, possíveis antagonismos que estas abordagens possam suscitar.

4.5 – Síntese do conhecimento

Esta Revisão de Literatura Integrativa não pretendeu esgotar possibilidades ao apontar caminhos para uma reflexão sobre o objeto de estudo aqui apresentado, tampouco estabeleceu parâmetros ou comparações entre as diferentes abordagens teóricas e filosóficas enunciadas pelos autores. As obras aqui elencadas, apesar de apresentarem referências bibliográficas com distintas abordagens teóricas e filosóficas, trataram das relações entre o espectador e a obra de arte em que se estabeleceram reflexões sobre a apreciação, fruição, atitude e experiência. Além disso, permitiram vislumbrar algumas compreensões aqui esboçadas e que apresentei em quatro categorias:

Na categoria 1, a compreensão acerca da atitude estética postulada pelos pesquisadores permitiu agregar a esta tese, diferentes conceituações em que se explicita maneiras do espectador se postar diante do objeto artístico. A maioria das obras apontou para uma postura, ou **atitude estética** em que o espectador se coloca de maneira ativa, interativa, iterativa, interpretativa, contemplativa, emancipada, participativa e perceptiva diante da obra artística. Tais definições ampliaram significativamente o leque de possibilidades investigativas no contexto da recepção da obra, além de auxiliar na reflexão que aqui proponho, pois isto abre caminhos para que se possa tecer outras considerações sobre a importância da atitude estética na relação dança e espectador.

Na categoria 2, surgiram obras em que os pesquisadores apresentaram diferentes maneiras de se **nomear o espectador**. Com isto, se evidenciou a compreensão de que é possível nominar o apreciador, fruidor que são espectadores de arte contemporânea, conforme o contexto em que esta é apresentada. Isso diz respeito a maneira com que o espectador se

posiciona ou **é posicionado** ao fruir a obra artística. O conhecimento destas possibilidades me auxilia em reflexões sobre o que acontece na dança na contemporaneidade a partir das mudanças paradigmáticas ocorridas depois dos anos de 1960 no Brasil e no mundo. No capítulo seguinte apresento outras reflexões sobre isto a partir do escopo filosófico de Arthur Danto.

Conforme obras sintetizadas na categoria 3, observei que mudanças nas atitudes e experiências dos sujeitos apreciadores e fruidores em **diferentes espaços de apresentação de obras de arte** evidenciaram que a possibilidade interativa na relação entre os espectadores e a obra de arte pode tornar o espectador parte do processo artístico, nisto, tornando-o coautor no processo de criação, pois, neste contexto, a obra só se concretiza a partir da ação do espectador diante da obra. A dança contemporânea, em suas configurações poéticas múltiplas e plurais, possibilita a atribuição de diferentes denominações ao espectador que aprecia, experiencia e frui a obra. Ademais, esta Revisão de Literatura Integrativa apontou textos que discorreram sobre a maneira em que o espectador se relacionou com obras de arte em alguns espaços alternativos de atuação do artista; isto pode ocorrer em palcos tradicionais e museus, ruas, espaço virtual (*web*), praças públicas, topo de edifícios e descendo ou subindo paredes. Para esta tese, esses relatos enunciados pelos pesquisadores auxiliaram na compreensão de que o espaço cênico interfere na maneira em que o espectador aprecia e frui a obra.

Aqui, se reconhece que o espaço cênico produz novas possibilidades de apreciação e fruição a partir do local onde a obra é apresentada. Um exemplo disto são as obras que, como apontou Sheldon (2013), são chamadas de instalações coreográficas. Desta maneira, há outras apresentadas em espaços específicos denominadas por obras em *site specific*:

Concepção advinda das artes visuais, a ideia de arte *site specific*, discute as relações das obras de artes com os locais onde ocorrem as apresentações. Lugares estes que saem dos palcos tradicionais, museus, galerias, para ir ao encontro de “não lugares”, lugares de passagem, de transição, de encontros e também desencontros... Tais espaços, “não lugares”, corporificam camadas sociais em que transeuntes trafegam para destinos diversos. São topografias que carregam certa neutralidade aonde se encontram diferentes sujeitos, com diferentes objetivos, ou seja, grupos distintos que se misturam sob um mesmo evento: mover-se de um lugar a outro. (FARIA, 2015, p. 176-177).

Nesses lugares as obras coreográficas são concebidas em territórios e espaços de convivência que podem ser visíveis, ou invisíveis, públicos ou privados, às vezes pacíficos e às vezes intolerantes; pode ocorrer em espaços em que conflitos se estabelecem nas disputas entre o que é público e o que não é. São espaços nos quais se estabelecem negociações e reconhecimentos em territórios que evocam memórias, passagens que se misturam com o passado e o presente, configurando poéticas possíveis à partir do próprio espaço cênico.

Enfim, na categoria 4 pude observar que, nas **referências bibliográficas** das obras lidas, alguns pesquisadores apresentaram abordagens teóricas e filosóficas distintas e até antagônicas, as quais suscitaram possíveis contradições que prejudicariam reflexões aprofundadas sobre a temática abordada.

Diante de tantas abordagens possíveis, algumas interessantes e profundas, optei por aquelas que auxiliaram na construção de um pensamento sobre o problema apresentado por esta tese.

Observei nas obras levantadas na Revisão de Literatura Integrativa, pistas indicativas pelas quais verifiquei distintas maneiras como os espectadores fruíram e apreciaram as obras de arte, assim como foi possível nomeá-los maneiras singulares. Disto, identifiquei diferentes possibilidades de se relacionar com o espaço cênico. Por fim, pude averiguar que há distintas abordagens teórico-filosóficas que discorrem sobre o tema da relação obra e espectador. Neste sentido, o levantamento das obras possibilitou verificar o estado atual das pesquisas sobre este tema, auxiliando na construção de bases para reflexões, que serão apresentadas no próximo capítulo.

Aqui ressalto que a filosofia de Arthur C. Danto despontou, por meio da abordagem de autores que o citaram, importantes apontamentos para a tessitura de reflexões sobre arte, fruição, apreciação e recepção da obra.

A escolha deste filósofo, como mencionado na introdução desta tese, considera possíveis abordagens teóricas e filosóficas que auxiliam refletir sobre dança em suas diversas possibilidades de compreensão no contexto e poética contemporâneos. A contribuição advinda da Revisão de Literatura Integrativa propiciou uma aproximação junto as teorias de Arthur C. Danto, das quais me acerquei para aprofundar e verticalizar conhecimentos que auxiliam na investigação acerca da relação do espectador e a dança contemporânea.

Danto, que foi um dos notórios representantes da Filosofia Analítica para os estudos da Estética, traz em seu escopo filosófico reflexões pelas quais vislumbro afinidade nas proposições e reflexões que venho empreendendo durante minha trajetória acadêmica, e também em reflexões e processos poéticos que empreendo junto a grupos artísticos na cidade de São Paulo.

No contexto geral desta Revisão de Literatura Integrativa, o que se acena são as abordagens plurais que se enunciam nas reflexões sobre a relação entre o espectador e a obra artística. Essas pluralidades se traduzem em concepções que trazem à tona conceitos, definições que se denotam em poéticas possíveis, apresentam explicações, definições, teorias e reflexões distintas.

As filtrações das obras empreendidas, auxiliaram no refinamento das buscas em que pude obter amostragens do conhecimento que se tem sobre a relação da obra artística com o espectador, principalmente nos bancos de dados brasileiros. Contudo, nas reflexões suscitadas pelos autores, se corroboraram em múltiplas abordagens sobre o tema aqui investigado.

Arthur C. Danto é ponto de partida e base para a continuidade e desenvolvimento desta tese. Tal escolha dialoga com a maneira pela qual percebo e reflito sobre os acontecimentos que acercam a arte contemporânea e, além disto, pode auxiliar em apontamentos, enunciados e argumentos necessários para tecer reflexões e discursos sobre espectador, dança, fruição e atitude estética.



Figura 6: Cena da obra “Leonilson: bordados, desenhos & pinturas...” (2014). Orientação coreográfica: Ítalo Rodrigues Faria.

III - Proposições sobre dança, estética e contexto

Anteriormente, verifiquei quais abordagens teóricas e filosóficas contribuíram para que se pudesse apresentar respostas para os problemas levantados por esta tese. Aqui, Arthur Coleman Danto emergiu como lastro teórico, filosófico e fio condutor que pode auxiliar na tessitura de reflexões em dança contemporânea.

A escolha deste filósofo tem como motivação a maneira como este compreende e apresenta conceitos sobre a arte na contemporaneidade em suas configurações históricas, teóricas e estéticas, além de se dedicar a análise da diferença ontológica entre as obras de arte e objetos comuns que eventualmente são indiscerníveis⁷⁰ ao olhar do espectador. Arthur Danto empreendeu estudos sobre diversos problemas da arte, como por exemplo: refletir sobre a natureza do belo e suas nuances no contexto da arte contemporânea.

Além disto, na Revisão de Literatura Integrativa que foi empreendida, há obras que dialogam com a perspectiva que nesta tese se apresenta, dentre eles: Gomes (2012), Fabbrini (2006), Sheldon (2013), Oliveira (2011) e Veyne (2012).

Dos muitos interlocutores da filosofia dantiana que auxiliaram nesta reflexão, destaco: Giovanna Borradori (2003), filósofa italiana que escreveu o livro “Filosofia Americana: conversações” (2003) e David Seiple (2003) que é Ph.D. pela Columbia University e traz um artigo biográfico sobre Arthur Danto.

Por foco no que aqui se busca, nem todos os preceitos do filósofo serão abordados, pois a obra dantiana é vasta e complexa, ultrapassando em sua magnitude esta pesquisa. Para tanto, dentre as várias obras publicadas evoquei conceitos principalmente dos textos: “O descredenciamento filosófico da Arte” (2014); “A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da Arte” (2010a); “Após o fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história” (2006a); e “O mundo da Arte” (2006b) e sua revisão posterior.

A seguir, apresento alguns preceitos e apontamentos sobre a filosofia de Danto, sucedidas por reflexões sobre atitude, apreciação, fruição e a experiência que permeiam a poética da dança contemporânea⁷¹ na relação com o espectador.

⁷⁰ Ver Glossário.

⁷¹ O conceito de poética, à luz do pensamento aristotélico, é empregado no sentido de criação ou produção de uma obra. Para Aristóteles, a poética trata ainda da construção da narrativa necessária à beleza apresentada em suas diversas formas de manifestação: poesia épica, trágica, cômica, ditirâmbica. Ecoando no pensamento de Laurence Louppe e seu livro “Poética da dança contemporânea”, o termo **poética da dança** será apresentado mais adiante.

A obra de Arthur C. Danto: alguns apontamentos

Em uma entrevista concedida ao *The Nation*, Arthur Coleman Danto relembra como foi sua curta carreira artística ao mesmo tempo que estudava Filosofia nos anos de 1950. Neste período, o filósofo se percebeu em dois mundos paralelos, com questões parecidas que se entrecruzaram e de difícil convivência. Em outra entrevista concedida a filósofa italiana Giovanna Borradori em 1991⁷², com edição/tradução em português de 2003, acrescenta o fato de como “Os seus inícios de pintor não sobreviveram à guerra, que transcorreu como soldado no sul da Itália seguindo o exército americano”⁷³ (p. 123). Desta maneira, a paixão pela escrita o fez abandonar a pintura para se tornar filósofo e crítico de arte.

Arthur Danto originalmente se interessou pela pintura, sendo que estudou Arte e História na Wayne State University em Detroit em 1948, Michigan, Estados Unidos; Filosofia na Columbia University em 1949 de Nova York, onde se tornou mais tarde professor emérito. Nesta universidade estudou com Ernest Nagel, Suzanne K. Langer e Justus Buchler. Seiple (2003) nos traz a informação de que Danto viajou com uma bolsa *Fulbright*, sob a direção de Jean Wahl, para estudar na Universidade de Paris nos anos de 1949-1950. Tornou-se professor de Filosofia na Colorado University, Boulder, em 1950 e em 1951 aceitou trabalhar na Columbia University, onde completou o doutorado em 1952, apresentando tese sobre Filosofia da História⁷⁴. Posteriormente, foi promovido a professor assistente em 1954, professor associado em 1959 e professor titular em 1966. Foi nomeado Professor Emérito de Filosofia na Columbia University – USA em 1975.

Seiple (2003) pontua que Danto recebeu vários prêmios literários como o Prêmio Lionel Trilling Book em 1982, foi eleito presidente da American Philosophical Association e da American Society for Aesthetics em 1983, e o Prêmio National Book Critics Circle em 1990 por “Encontros e Reflexões: a arte no presente histórico”. Sua esposa morreu em julho de 1978; em 15 de fevereiro de 1980 casou-se com a artista Barbara Westman. Se aposentou em 1992, porém continuou como Professor Emérito até o fim da vida.

⁷² Giovanna Borradori é filósofa e professora italiana e em sua obra “A Filosofia Americana” (2003), entrevista nove pensadores norte-americanos a fim de investigar as principais reflexões, abordagens e indagações desses filósofos representantes da filosofia Analítica e do Pragmatismo.

⁷³ Arthur Coleman Danto nasceu em Ann Arbor, Michigan, em 1 de janeiro de 1924. Era filho de um dentista Samuel Budd Danto e Sylvia Gittleman Danto. Passou sua infância em Detroit, USA. Durante a segunda Guerra Mundial, serviu nas forças armadas americanas no Norte da África e Itália. Casou-se com Shirley Rovetch em 9 de agosto de 1946; tiveram duas filhas, Elizabeth Ann e Jane Nicole. (SEIPLE, 2003, p. 41) *Tradução do pesquisador*.

⁷⁴ A Filosofia da História pode, geralmente, ser estudada sob três acepções que se distribuem por três grandes períodos da história do pensamento: A Filosofia da História Teológica; Filosofia da História Metafísica; E Filosofia Crítica da História (Epistemologia ou Teoria da História). É um campo de estudo da Filosofia.

O escopo filosófico de Arthur Danto se estende desde a Moral à Filosofia da História, da Epistemologia em filosofia à Filosofia da Arte⁷⁵. Sua formação teve início com reflexões acerca do pragmatismo de John Dewey (1859 – 1952), que não chegou a ser uma referência marcante para a construção de seu pensamento, conforme acentua em entrevista concedida a Borradori (2003).

A filosofia de Danto, na maior parte da carreira como filósofo, crítico de arte e professor universitário, é situada na tradição da filosofia analítica anglo-americana. Isto foi apontado em três de seus livros: *Analytical Philosophy of History* (1965) “Filosofia analítica da história”, *Analytical Philosophy of Knowledge* (1965), “Filosofia analítica do conhecimento” e *Analytical Philosophy of Action* (1973) “Filosofia Analítica da Ação”. Além disto, o filósofo estadunidense se aproximou da Filosofia Continental, principalmente de Hegel, Schopenhauer, Nietzsche e Sartre.

O trabalho atual de Danto, no entanto, como o de Richard Rorty, surge da convergência próxima, ao final do século XX, das tradições analíticas e continentais. (SEIPLE, 2003, 41)⁷⁶

Considerado um dos mais importantes representantes da filosofia analítica americana, sua tese que aborda reflexões sobre o fim da arte e os limites da história o tornou mundialmente conhecido devido ao rigor em sua escrita na qual imprime uma multiplicidade campos de conhecimentos da Filosofia e da Arte. Seu livro *After the End of Art* (1997), com tradução em português “**Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**” (2006a), anuncia suas reflexões sobre o fim das restrições e os limites canônicos e históricos apresentados nas poéticas até então vigentes. Desta maneira, para Danto, a proposição de um fim da arte não deve ser entendida como o **estabelecimento de um término, de uma interrupção da História da Arte**, e sim como a arte, a partir de então, adota novos parâmetros, novos paradigmas em suas poéticas, teorias e modos de estar no Mundo da arte⁷⁷.

Para defender suas proposições, o filósofo utiliza o **método dos indiscerníveis**⁷⁸ que

⁷⁵ Disciplinas e campos de estudos da filosofia.

⁷⁶ *Danto's current work, however, like Richard Rorty's, emerges out of the convergence near the end of the twentieth century of the analytic and Continental traditions. (op. cit., p. 41) Tradução do pesquisador. David Seiple é Ph.D. (Filósofo doutor) pela Columbia University – 1993, pesquisador com pós-doutorado, professor de filosofia e estudos religiosos. É estudioso do Pragmatismo americano e Filosofia Analítica com pesquisas sobre John Dewey Arthur C. Danto, entre outros.*

⁷⁷ Conceito apresentado mais adiante e que é basilar para o escopo filosófico de Arthur C. Danto. Na acepção do filósofo o Mundo da arte é composto por artistas, curadores, especialistas, espectadores e todos os envolvidos nas poéticas que debatem e refletem sobre o fazer e o apreciar arte.

⁷⁸ “Identidade dos **Indiscerníveis** 1. Diz-se que dois objetos são indiscerníveis quando não se pode distinguir um do outro. 2. **Filosofia:** Princípio da Identidade dos Indiscerníveis ou Lei de Leibniz; princípio formulado por Leibniz, segundo o qual não há dois objetos idênticos no universo. Mesmo objetos da mesma espécie diferem entre si, não apenas do ponto de vista espacial e temporal, mas por suas qualidades intrínsecas” (Dicionário JAPIASSÚ, 2001). Grifo do pesquisador.

é um método em Filosofia utilizado como discurso pelo qual concebeu suas argumentações e reflexões. Pelo método da indiscernibilidade, Arthur Danto corporifica e fundamenta seu posicionamento filosófico sobre o fim das narrativas históricas da arte inspirado na interpretação hegeliana⁷⁹ do fim da arte. Para ele, a arte urge questões pelas quais não se pode apresentá-la/identificá-la somente em termos de distinção essência/aparência, mas sob a forma de indiscernibilidade; o escopo da filosofia dantiana propicia reflexões sobre a natureza dos objetos comuns que se **transfiguram** em obras de arte a partir das mãos do artista.

Sieple (2003) acentua que desde Platão, no século IV a.C., a René Descartes, no século XVII, a indiscernibilidade é ponto de partida para a distinção do conhecimento apresentado em filosofia; neste ínterim, Arthur C. Danto aplica o método dos **indiscerníveis** para trazer à tona seus postulados acerca da teoria da arte em suas questões essenciais. *The Transfiguration of the Commonplace* (A transfiguração do lugar-comum)⁸⁰, publicado em 1981 e *The Philosophical Disenfranchisement of the Art* (A isenção filosófica da arte)⁸¹, de 1986, enunciam o cerne de sua teoria.

Em sua obra “A transfiguração do lugar-comum” (2010a), Danto apresentou conceitos que propõe as condições necessárias para se definir uma obra artística a partir de um conjunto de pressupostos suficientes para inseri-la no Mundo da arte. A tese que emergiu de seu livro foi que obras de arte são expressões simbólicas que, na medida em que elas corporificam seus significados e identificam obras que são reconhecidas e alçadas ao Mundo da arte. O filósofo defende em sua teoria que, para tal, existem critérios para saber que se está na presença de uma obra de arte.

A teoria da **Transfiguração do lugar-comum** foi aprofundada em seu livro “O descredenciamento filosófico da Arte” (2014), principalmente no ensaio sobre “A apreciação e a interpretação de obras de arte” (p. 57).

Desta maneira, o filósofo explicitou, pelo método dos **indiscerníveis**, que uma obra de arte se difere de um objeto comum a partir do momento em que o **espectador** lhe atribui um sentido; mesmo que o objeto seja idêntico a outro situado fora do Mundo da arte, isto é, que esteja inserido no contexto dos objetos comuns. Nisto, preconiza que tais princípios podem ser

⁷⁹ Os conceitos sobre a natureza da arte de Danto têm influência do historicismo filosófico do idealista alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), no qual o filósofo estadunidense parte para tessitura de suas reflexões. A partir disto, o historicismo hegeliano em Danto se apresenta a partir de uma releitura radical na qual preconiza que a conceptualização da arte depende de seu contexto histórico de produção e sua trajetória na História da Arte.

⁸⁰ Título publicado em português como: A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da Arte. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010a.

⁸¹ Com título publicado em português: O descredenciamento filosófico da Arte. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

aplicados na identificação de objetos artísticos e poéticas que abarcam desde a arte clássica, moderna e contemporânea e ainda em todas as linguagens artísticas como artes visuais, dança, música e teatro. Isto se dá por meio da **transfiguração** de objetos utilitários em objetos que recebem pela poética do artista uma predicação: **isto é uma obra!**

Em seu primeiro ensaio *The Artworld* (1964), “O Mundo da arte” (2006b), o filósofo apontou caminhos que acenavam para seu futuro projeto sobre uma reflexão acerca do estatuto da obra de arte que, como expressão, só é possível em sua predicação⁸² se tiver uma semântica, um *aboutness*⁸³. Isto inaugurou para os estudos da filosofia e teoria da arte a proposição pela qual Arthur C. Danto acentua a necessidade de se estudar a essência das obras artísticas a partir de critérios que as defina e identifique.

Sobre o conceito de **Mundo da arte**, o filósofo enuncia:

*To see something as art requires something the eye cannot decry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: **an artworld**.* (DANTO, 1964, p. 580)⁸⁴.

Neste momento, o conceito de Mundo da arte é apresentado por Danto em seu primeiro ensaio escrito sob o título de *The Artworld* (1964)⁸⁵. A partir deste conceito o filósofo refuta a *mimesis* advinda do pensamento socrático-aristotélico para formular um discurso que abarca duas teorias da arte: a TI (Teoria da Imitação) e a TR (Teoria da Realidade)⁸⁶, as quais são utilizadas pelo filósofo para problematizar as relações e vínculos entre obras e teorias institucionais da arte. Essas duas teorias são basilares para refutar a *mimesis* como paradigma que fundamenta a validação e avaliação das obras artísticas. Para o filósofo algumas obras, a partir do simbolismo, não se encaixam na TI por não apresentarem uma representação ou imitação da realidade.

Em “Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História” (2006a), o

⁸² ETIM. lat. *praedicatio,ōnis*: proclamação, publicação, o que é dito para cumprir convenção preestabelecida, atributos inerentes às coisas.

⁸³ Ao utilizar o método dos indiscerníveis Arthur Danto contrasta objetos comuns e objetos artísticos que são idênticos entre si. O intuito é traçar uma vertente ontológica que possibilita separar esses objetos. Disto resulta a tese de que diferencia estas obras e os objetos comuns é que aquelas possuem um *aboutness* (que é o discurso sobre o que se trata) isto é, versam sobre alguma coisa; têm um assunto, uma estrutura semântica própria com um predicativo. *Aboutness* (traduzido por atinência, tematicidade e sobrecedade), implica em conceitos que aparecem na linguística, filosofia da linguagem e filosofia da mente.

⁸⁴ Para ver algo como arte é necessário algo que o olho não possa repudiar - uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da História da Arte: **um Mundo da arte**. (Tradução e grifos do pesquisador)

⁸⁵ Trabalho apresentado no Simpósio sobre “A obra de arte” no 61º Encontro da *American Philosophical Association*, divisão leste, em 28/12/1964. O original, *The Artworld*, foi publicado pela primeira vez em *The Journal of Philosophy*, Vol. LXI, nº 19: 15 de outubro de 1964. A publicação da tradução no Brasil “O Mundo da arte” de 25.jul.2006, foi autorizada pelo autor e pelo atual editor desse periódico, John Smiley.

⁸⁶ TI (teoria da Imitação) e TR (Teoria da Realidade) são conceitos apresentados por Danto. Toda vez que são mencionados, aparecem abreviados TI e TR.

filósofo delimitou a História da Arte em três grandes períodos, os quais denominou Eras das artes, assim definidas: o **Início da Era das artes**, a **Era da arte moderna** e a **Era da arte pós-histórica**⁸⁷.

Neste ínterim, Danto argumenta que a *mimesis* aristotélica passou despercebida por séculos até a chegada da Era da arte moderna, até que a partir disto, artistas começaram a relegar o paradigma mimético como determinante em suas poéticas para as definições e teorias da arte.

Contudo, com a chegada da Era da **arte pós-histórica**⁸⁸, em algumas poéticas da arte contemporânea se torna difícil distinguir objetos comuns de objetos artísticos. Para tanto, o filósofo acrescenta que **apreciar** algo como arte, requer que o ato de enxergar o objeto artístico não seja passivo de repúdio. Por isto, se torna necessário um conhecimento da História da Arte, das teorias e contextos que cercam a obra; é preciso uma tese que diferencie e identifique o objeto como arte e o insira em um **Mundo da arte**.

A arte pós-histórica, apontada pelo filósofo estadunidense em sua tese, apresenta argumentos que definem o fim dos cânones que delimitavam as poéticas modernistas até meados do século XX. Desta forma sugere que, aquilo que se entendia por poética modernista, tal como a maneira de se teorizar sobre a arte que até então tinha como paradigma a *mimesis* como parâmetro para a criação, definições e teorias da arte, chegam a um fim.

A partir disto, Arthur Danto argumenta que confundir uma obra de arte com um objeto real não é tão difícil de compreender quando o objeto artístico é também o objeto real. Então, questiona: o que configura um objeto em obra de arte?

Se um artista expusesse uma cama comum em um museu, talvez com um desenho na cabeceira e alguns símbolos representando memórias, o que impediria um cidadão comum, por exemplo, um guarda noturno, de não confundir o objeto artístico com um objeto real ao se deitar sobre o mesmo para um pequeno descanso? E se algum curador descuidado retirasse a moldura de uma pintura importante e, inadvertidamente, alguma pessoa distraída utilizasse essa mesma obra para cobrir uma fresta na cortina de uma janela? O que aconteceria se um espectador passasse e visse a fresta de uma janela coberta com a pintura? E se algum padeiro rico adquirisse uma obra artística e resolvesse **enfeitar** seu estabelecimento comercial com a mesma colocando-a junto a outras que são cópias e sem nenhum valor artístico⁸⁹, o que ocorreria?

Arthur Danto (2006b)⁹⁰ explicitou, a partir da sua teoria sobre o Mundo da arte

⁸⁷ Definições que serão abarcadas mais adiante.

⁸⁸ Definição apresentada por Danto na qual utiliza o termo arte pós-histórica em vez de arte contemporânea ou pós-moderna.

⁸⁹ Valor artístico e estético, ver glossário.

⁹⁰ Publicação da tradução em português de *The Artworld* (1964).

apresentada em 1964, que vislumbrar algo como uma obra de arte requer do espectador um olhar que não possa ser negado, e que para isto é necessário um conhecimento da História da Arte, se deixar inserir em uma atmosfera das teorias da arte. Com isto, argumenta que o Mundo da arte se nutre de teorias artísticas que auxiliam a compreensão e interpretação das diferentes poéticas que despontam principalmente na arte contemporânea e na História da Arte. Este lugar de compreensão e definições é consequência de uma variedade de “predicados artisticamente relevantes” (p. 24) de um objeto artístico que o faz apto a se tornar parte desse mundo. Para isto, quanto mais as teorias da arte são conhecidas e apresentadas aos espectadores, apreciadores e fruidores⁹¹, mais rica são as estesias⁹² e experiências estéticas que o objeto suscita.

Posteriormente, Danto publicou *The Art World Revisited: Comedies of Similarities*⁹³, no livro *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective* (1992). Nesta obra, o filósofo retoma as definições acerca da teoria do Mundo da arte para esclarecer preceitos que foram mal interpretados e que teriam levado o filósofo George Dickie (1926)⁹⁴ a elaborar uma "Teoria Institucional da arte". Na obra “O Mundo da Arte Revisado: Comédias das Semelhanças”, Danto apresenta a diferença entre o que ele define por interpretação e interpretabilidade de uma obra de arte e o que George Dickie apresentou inspirado pela teoria do Mundo da arte.

A teoria de Dickie (2009)⁹⁵ inspirou muitos teóricos, críticos e artistas ao preconizar que a arte seria uma instituição social, não no sentido exato das instituições oficiais como museus, instituições de ensino, crítica de arte, mas sim no sentido de uma **prática institucionalizada** a qual se estabeleceriam as relações entre os espectadores e os artistas, mediados pela tradição e o conhecimento das teorias e a História da arte. A partir disto, o filósofo apresenta que: “ Uma obra de arte, em sentido classificativo, é (1) um artefacto (2) com um conjunto de aspectos que fez com que lhe fosse conferido o estatuto de candidato à apreciação por parte de alguma pessoa ou pessoas, agindo em nome de uma certa instituição social (o mundo da arte) ” (p. 112). Estas definições foram debatidas por Arthur Danto ao apontar os problemas decorrentes da má interpretação de sua teoria apresentada em 1964.

⁹¹ Nesta tese, apresento junto ao espectador o termo apreciador e fruidor como sujeitos que vislumbram uma obra artística de dança.

⁹² Como aponta Louppe (2012) o termo pode ser utilizado no sentido de capacidade de perceber e apreender as qualidades do sentimento da beleza na arte em suas configurações estéticas. Já para Godoy (2013), trata-se da percepção de ser afetado, no sentido que foi empregado por Henri Wallon (1879-1962) pela obra de arte.

⁹³ Traduzido por “O Mundo da Arte Revisado: Comédias das Semelhanças” e que se encontra disponível na obra de Cristiane Silveira (2010b): *The artworld: a natureza teórica da arte na reflexão filosófica de Arthur C. Danto*, nas páginas 167-200.

⁹⁴ Professor *Emeritus of Philosophy at University of Illinois at Chicago*. Suas especialidades incluem a Estética, a Filosofia da arte e as teorias do gosto do século XVIII.

⁹⁵ Dickie desenvolve essa teoria em dois artigos: *Defining art* de 1969 e *Defining art II* de 1973.

Assim como Danto, George Dickie reviu sua “Teoria Institucional da arte” (2009) ampliando-a e esclarecendo pontos e formulações teóricas.

Neste sentido, Arthur Danto também apresentou revisões em sua teoria afirmando que a noção de Mundo da arte não decorre, como anteriormente enunciou Dickie, de um corpo de especialistas dotados de uma autoridade para definir a natureza da arte.

Isto remeteu então às perguntas: “O que seria o Mundo da arte?” e “Como alguém chega a ser um membro dele?”

Para isto, Danto argumentou em sua teoria que:

O Mundo da arte é o **discurso de razões institucionalizado**, e ser um membro do mundo da arte é, por conseguinte, ter aprendido o que significa participar do discurso de razões de uma cultura. Em certo sentido, o discurso de razões para uma dada cultura é um tipo de jogo de linguagem, regido por regras de jogo, e por razões análogas àquelas que sustentam que apenas onde há jogos, há vitórias e derrotas e jogadores, apenas onde existe um mundo da arte, existe arte (DANTO, 2010b, p. 183)⁹⁶.

Primeiramente Arthur Danto, em seu ensaio de 1964, apresentou como condição necessária para a existência de arte, pelo menos três preceitos: 1) a possibilidade de identificação do objeto artístico passível de designação de sentidos; 2) a presença, na obra, de uma predicação/semântica relevante para a arte; e 3) a existência de um Mundo da arte, ou seja, uma atmosfera imbricada pela história da arte e por teorias artísticas. Para tal, o Mundo da arte era composto por uma comunidade ideal cujos membros eram os museus, os especialistas e afins, os quais validavam a existência das obras artísticas com base nesses preceitos.

Após isto, em sua obra “O Mundo da Arte Revisado: Comédias das Semelhanças” (2010b, p. 167-200), o filósofo reformulou seus conceitos na busca por mais clareza e com intuito de eliminar expressões que levassem a um mal entendimento de sua obra tais como: **uma atmosfera** e **um conhecimento**, estas expressões propiciaram interpretações errôneas sobre o que o filósofo pretendia. O filósofo apresentou novas argumentações de que o Mundo da arte institucionalizado e que defende, se difere do apresentado por George Dickie o qual era composto por membros especialistas pertencentes a uma elite.

Para Danto, os especialistas de Dickie agem em nome de uma Teoria Institucional (a da arte) ao passo que os membros do Mundo da arte que o filósofo propõe, são informados pelas teorias e história da arte. Isto tudo ordenado pelas obras que foram lançadas e emancipadas por meio de seus membros. Desta feita, o que enuncia uma obra como arte é o conjunto de razões apresentas pelo debate empreendido pelos componentes do Mundo da arte.

Para isto, Danto enfatizou e destacou a importância da **cognição** na concepção,

⁹⁶ Grifo do pesquisador.

definição, apreciação e fruição da obra de arte. Sendo assim, o filósofo argumenta que há uma maneira adequada de **interpretação** que constitui objetos em obras e que se caracteriza pelas poéticas e inferências teóricas e históricas.

A partir da revisão de seus preceitos, Danto se contrapõe às teorias de Dickie quando apresenta na Teoria Institucional a prerrogativa de que algo é arte a partir do momento que os membros do Mundo arte assim o definem.

Se contrapondo a isto, o filósofo estadunidense defende que um objeto, para se tornar arte, depende de um conjunto de razões necessárias para que seja compreendido como obra, como arte. Danto definiu isso como **discurso de razões institucionalizado** (p. 183).

Ser um membro do Mundo da arte implica em tomar posição em relação à história, no passado e na contemporaneidade. Desta maneira, argumenta o filósofo, uma obra de arte pode ser, portanto, “tacitamente, uma crítica ao que a precedeu e ao que virá. E isso significa que entender uma obra exige reconstrução da percepção histórica e crítica que a motivou” (2010a, p. 183).

Arthur Danto ressaltou com a revisão de sua teoria do Mundo da arte que, mais importante do que saber o que é ou não é, ou do que é certo ou errado, o discurso de razões, face a cultura de cada povo, que é a substância do Mundo da arte, no que se refere a constituição de poéticas que cercam a obra artística. Para ele não há um decreto a ser seguido, mas uma abertura para hipóteses e debates em que os membros do Mundo da arte se debruçam sobre os discursos de razões.

Nesta tese, os preceitos apresentados até aqui sobre a filosofia de Arthur Danto são basilares para reflexões e apontamentos sobre apreciação, fruição e experiência em dança e o espectador.

A experiência da dança contemporânea

Para adentrar em reflexões sobre a dança contemporânea, em princípio evoco as considerações de Arthur Danto (2006a) sobre o paradigma da *mimesis* e da *katharsis*⁹⁷ de Aristóteles (384-322 a.C), que atravessou os séculos suscitando debates que, se por um lado fomentou poéticas, processos de criação, recepção da obras artísticas, inclusive a dança, por outro influenciou teorias das artes na cultura ocidental e que, por isto, se faz necessário uma introdução sobre as **Era das artes** a partir da ótica da filosofia dantiana.

A **Era das artes** teve início no Renascimento até o momento atual, em que definições,

⁹⁷ Ver glossário sobre *mimesis* e *katharsis*.

teorias e poéticas estiveram sob a égide da *mimesis*, ou paradigma mimético. Porém, o filósofo infere que antes disso houve o período que compreendeu o nascimento do cristianismo até fins do século XIV. Neste momento o conceito de arte ainda não estava formulado. As imagens e processos artísticos desempenhavam um papel diferente daquilo que viria a ser definição da arte desse período em diante. A arte que vigorava na Idade Média é entendida sob o ponto de vista do miraculoso, espiritual e religioso. Desta maneira, conceitos de arte e de artista, tal como se compreende nos dias de hoje, surgiram com o início da Era das artes. A partir de então, sob a tutela da *mimesis*, em que os artistas se dedicaram a apresentar o mundo tal como este se lhes afigura aos olhos, ou seja, se empenhavam na representação realista dos acontecimentos da humanidade e da natureza para apreciação dos espectadores.

Em seguida, o filósofo sublinha que na **Era da arte moderna**, que se deu a partir do final do século XIX até final do século XX, ou “aproximadamente de 1880 até algum momento da década de 1960” (2006a, p. 13), o paradigma da *mimesis*⁹⁸ até então apresentado ao Mundo da arte, não era parâmetro para as novas poéticas e teorias da arte: mudanças paradigmáticas⁹⁹ ocorrem no seio das artes, influenciam artistas, pensadores, espectadores, crítica, curadores e filósofos. Arthur Danto argumenta que a Era da arte moderna evoca modelos que discutem a arte pela arte, sendo que em alguns casos os processos artísticos se tornam o próprio assunto da arte. O advento do modernismo propiciou condições de criação em arte que foram motivos para o desenvolvimento de poéticas que não estariam mais representando algum aspecto da Natureza tendo a *mimesis* como parâmetro.

Neste período Danto (2006a) assinala que não há mais mudanças profundas que provocam reações a um estilo, ou desenvolvimento de novas poéticas a partir da arte feita anteriormente: “...o modernismo não segue o romantismo dessa maneira, ou não meramente: ele é marcado por uma ascensão a um outro nível de consciência, que se reflete na pintura como um tipo de descontinuidade” (p. 10). A isto, o filósofo acentua que nessa descontinuidade há a percepção de que a ênfase da representação mimética se torna menos importante do que as reflexões sobre meios de representação despontados na poética modernista.

Nesta perspectiva, houve a construção de uma narrativa oficial na qual artistas

⁹⁸ Assim o define Danto ao utilizar, em sua tese, a *mimesis* como paradigma para definições e poéticas em arte.

⁹⁹ Danto utiliza o termo paradigma a partir das definições de Thomas Kuhn (1922-1996): “Já vimos que uma comunidade científica, ao adquirir um paradigma, adquire igualmente um critério para a escolha de problemas que, enquanto o paradigma for aceito, poderemos considerar como dotados de uma solução possível. Numa larga medida, esses são os únicos problemas que a comunidade admitirá como científicos ou encorajará seus membros a resolver. Outros problemas, mesmo muitos dos que eram anteriormente aceitos, passam a ser rejeitados como metafísicos ou como sendo parte de outra disciplina.” (KUHN, 1978, p.60) Para Kuhn, paradigmas são “as realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência.” (*op. cit.* p. 13)

postulam suas poéticas impressas na forma de **manifestos**.

O filósofo estadunidense preconiza que o modernismo pode ser visto como a Era dos “autos-de-fê” (p.33), pois cada movimento artístico que surgia era anunciado ao mundo por meio de um **manifesto** que proclamava, de maneira essencialista, que determinado estilo e movimento artístico, “era único tipo de arte digno de consideração” (p. 32).

No Brasil, por exemplo, aponto o famoso “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, redigido por Oswald de Andrade (1890-1954), em que o escritor apresenta noções que norteiam uma poética que influencia tanto artistas modernistas brasileiros como estrangeiros.

Quando um manifesto não era criado pelos representantes do movimento artístico, ou pelo artista que o encabeçava, a lavra deste cabia aos críticos do Mundo da arte. Ao propalar que o modernismo é a “Era dos Manifestos”, Danto (2006a) evidencia que um **manifesto** representativo de certo movimento artístico não poderia elogiar um determinado estilo ou artista sem denunciar o outro: naquele momento um estilo de arte é anunciado por uma narrativa essencialista como sendo a expressão da verdade, a descoberta, ou até a redescoberta de uma verdade perdida ou “vagamente reconhecida” (p. 32).

E por fim, na **Era da arte pós-histórica** ou **arte contemporânea** se iniciou a partir do momento em que narrativas construídas por meio dos manifestos apregoados anteriormente deixam de ser predominantes. Por volta do início dos anos 1960, com o surgimento de novas propostas artísticas tais como o *Pop Art*, o Minimalismo, a arte tecnológica e digital, a interação com novas mídias e a dança **pós-moderna**, assinalou uma eclosão de formas, conceitos e estilos que questionaram e apontaram que não há mais a possibilidade de alguém reivindicar sua arte como única e verdadeira.

Nos anos de 1960 e meados 1970, não se fazia clara a distinção entre o moderno e o contemporâneo. Se acreditava que, em princípio pós-moderna, era a arte moderna produzida pelo Homem contemporâneo e que esta seria uma continuidade do modernismo sob novas tendências e estilos do fazer artístico. Danto constatou que por muito tempo isso gerou debates em torno da definição da arte inserida nos novos paradigmas que se apresentaram nesta nova poética contemporânea. Isto gerou inquietações e discussões acirradas em torno dessa definição; prova disso foi o surgimento do termo **pós-moderno**. Contudo, o filósofo salientou que essa definição, que poderia suscitar **para o que vem após o moderno** causa estranheza, carrega consigo um peso demasiado forte que leva a crer que este termo designe um tipo de arte com uma definição reconhecível, que se pode aprender, identificar ou reconhecer, assim como ocorreu em épocas anteriores da História da Arte como, por exemplo, o estilo barroco, rococó, o romantismo, expressionismo. Esta definição, além de suscitar uma **continuidade** da arte

moderna, leva a crer que a arte apreciada após os anos de 1960 se encaixaria em um estilo definido, abrigando várias obras que se pareceriam em suas configurações estéticas, porém que não abarcaria a complexidade estilística que eclode a partir de então na abrangência da arte contemporânea.

A partir disto, para a construção de um pensamento em dança contemporânea, faço aproximações com preceitos e conceitos da obra de Arthur Danto para refletir sobre as relações entre o espectador e a obra coreográfica.

Neste ínterim, na dança cênica surgiram diferentes movimentos artísticos que suscitaram poéticas que se distanciaram do que até então era apreciado e fruído pelos espectadores desde o início da Era da artes.

O final do século XIX trouxe para a dança cênica poéticas que urgiam e reivindicavam reformas, questionando maneiras de se fazer arte nos palcos e espaços de apresentação. Isto se deu, pois, o balé clássico já não atraía espectadores e alguns artistas da dança.

A nova dança moderna que despontou no limiar do século XX revelou ao **Mundo da dança na arte**¹⁰⁰, ecoando no Mundo da arte de Danto, novos paradigmas em sua poética. Assim como preconizou Arthur Danto, em sua obra “Após o fim da Arte”, a dança cênica também reivindicou mudanças. Artistas da dança anunciaram a invenção de novas estratégias e poéticas para uma arte que fomentou novos espaços de atuação, estilos e modos de se mover distintos do século anterior. Francoise Delsarte (1811-1871), Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), Isadora Duncan (1878-1927), Loie Fuller (1862-1928) e Ruth Saint-Denis (1879-1968), Ted Shawn (1891-1972), Rudolf Laban (1879-1958) e Mary Wigman (1886–1973) entre tantos, contribuíram e estiveram presentes nas origens das transformações ocorridas naquele período. Destes, o Mundo da dança na arte testemunhou o apogeu de um mecenas e produtor artístico Serguei Diaghilev (1872-1929), que fundou a primeira companhia independente de bailado do mundo, os *Ballets Russes*, cuja estreia foi 19 de maio de 1909 em Paris e que nos vinte anos seguintes de sua existência abrigou sob a mesma cena, artistas das mais diferentes nacionalidades, estilos e linguagens artísticas tais como: Picasso, Matisse, Braque, Miró, Dalí, Stravinsky, Satie, Cocteau, além de importantes nomes da dança ocidental.

Nesta configuração conseguida pelo mecenas há prenúncios para o que se tornaria uma futura dança pós-moderna, nas quais obras artísticas passariam a integrar diferentes linguagens em um mesmo espaço de representação.

¹⁰⁰ Utilizo este conceito para identificar os agentes e sujeitos que apresentam discursos, debates embasados em fundamentos teóricos, históricos e filosóficos para alçar a obra de dança enquanto arte. Isto será melhor explicitado posteriormente.

Estes artistas advogaram princípios que nortearam uma nova poética modernista da dança; criaram escolas, estilos e maneiras de se mover no espaço cênico, tanto nos palcos tradicionais, quanto fora dele. A partir disto, os criadores da dança moderna imprimiram em seus processos de criação, mudanças que propiciaram aos espectadores a apreciação e fruição de obras que apresentavam autorias singulares, se filiavam a uma poética premida por uma escola ou movimento artístico que seguia princípios, fundamentos, proposições estilísticas de movimento e estratégias específicos.

“Após o fim da arte”, de Danto (2006a) não conclama que a arte deixe de existir e nem que não há mais arte; o que ele acentua é que a Era das narrativas sobre a arte havia chegado a um fim e não o tema dessas narrativas, ou, que é o momento em que a História da Arte e do modernismo, como apresentados até então, chegam ao fim inaugurando o pós-moderno/contemporâneo. Como ocorre com o conceito de **moderno**, o **contemporâneo** na arte vai além da afirmativa de que esta seria aquela produzida em nosso tempo por nossos contemporâneos, ou a “arte do momento presente” como enuncia Danto.

Para o filósofo, o paradigma da *mimesis* como parâmetro para uma poética da arte, foi questionado a partir do advento da arte moderna. A arte contemporânea se caracteriza pelo **pluralismo**, não é mais necessário reconhecer-se como arte por meio do referencial da *mimesis*. Não há, *a priori*, limitações estilísticas e estéticas. O peso da História da Arte deixa de impor limites à criação dos artistas. “Essa é a marca da arte contemporânea, e não é para menos que, em contraste com o modernismo, não existe essa coisa de estilo contemporâneo”. (DANTO, 2006a, p. 18)

Isto posto, o filósofo argumenta que qualquer obra de arte pode advir de qualquer evento, objeto, ou ação do cotidiano que o artista queira apresentar como obra: partir do advento de uma arte pós-histórica fica evidente o questionamento que se faz ao fruir e apreciar um objeto artístico: “Por que sou uma obra de arte?” (p.17); com essa pergunta, acentua, dá-se por encerrada a história do projeto modernista da arte. Nesta acepção, uma parte do que significaria **fim da arte** seria a libertação da noção de limite, isto é, que vai além daquilo que é excludente, que deixa de fora. Contudo, o próprio Danto apresenta uma definição alternativa ao pós-moderno na arte que se diz contemporânea ao evocar o conceito de arte **pós-histórica**. Este conceito dantiano considera que deste contexto de renovação no campo das artes, que tem início nos anos de 1960 em diante, é a constatação de que o **fim da arte** está consumado e que esta não tem uma regra ou direção definida a seguir: o que reina a partir disto é a diversidade e a pluralidade.

Desta forma, há que se ressaltar que durante o século XX ocorreram duas grandes

guerras mundiais. O pós-guerra deixou as marcas do pessimismo, a desconfiança entre as nações e um sentimento de impotência. “Na década de 1950, 60 e 70, o contexto social, político e cultural nos Estados Unidos passava por intensas mudanças, o que também suscitava esperanças de renovação” (FARIA, 2011, p. 39).

Surgiram vários movimentos sociais que reivindicaram uma sociedade mais justa e igualitária, dentre os quais: manifestações contra a guerra do Vietnã, contra o racismo e a segregação social, reivindicações por mais espaço, reconhecimento e respeito tais como: o feminismo, o movimento gay e lésbico, a luta contra o machismo, além do desejo por um mundo de paz e sem guerras.

Na dança americana, a presença da Judson Dance Theater¹⁰¹, se caracterizou por um coletivo de artistas da década de 1960, que se tornou um importante movimento nova-iorquino composto por representantes de diferentes linguagens artísticas. Conforme pontua Sally Banes (1999), este grupo apresentou seu primeiro espetáculo em 1962 que teve o título de “Concerto de Dança nº 1” (p.94). Esta obra foi concebida e produzida de maneira cooperativa sob a orientação do músico e compositor Robert Dunn (1928-1996)¹⁰², que trabalhou como acompanhador musical nas aulas no estúdio de Merce Cunningham¹⁰³ (1919-2009).

O “Concerto de Dança nº 1” tinha em seu programa um texto que esclarecia: “[...] danças feitas com técnicas aleatórias, indeterminação, jogos de poder, tarefas, improvisação, determinação espontânea e outros métodos (como de tentos e turbulências)” (BANES, 1999, p. 95). Nesta estreia, o grupo apresentou uma abertura de espetáculo com a projeção de uma colagem cinematográfica seguida de vinte e duas danças. Algumas utilizavam o silêncio, outras músicas de Erik Satie e John Cage. Havia ainda um pianista de *jazz* chamado Cecil Taylor; incluiu também a participação de Andy Warhol ícone da *Pop Art*, cuja obra é escopo da discussão filosófica de Arthur C. Danto.

As danças navegavam por diferentes estilos que variavam de gestos comuns do cotidiano até citações coreográficas inspiradas nas obras de Merce Cunningham. O grupo Judson Dance Theater se tornou por 20 anos um marco para constituição daquilo que hoje se denomina dança contemporânea e, na época, conhecida por dança pós-moderna¹⁰⁴. Em

¹⁰¹ Cooperativa de artistas que se uniram em busca de novas maneiras para se expressar por meio da dança.

¹⁰² Os estudantes de Dunn e que compunham o grupo da Judson Dance Theater incluíam músicos, artistas visuais e dançarinos como Simone Forti, David Gordon, Steve Paxton, Meredith Monk, Lucinda Childs, Yvonne Rainer e Trisha Brown.

¹⁰³ Bailarino, coreógrafo, artista experimentalista e um dos responsáveis por mudar os rumos da dança moderna. Criador inventivo com mais de 200 coreografias com sua assinatura teve entre seus colaboradores: John Cage, Jasper Johns, Andy Warhol e Robert Rauschenberg.

¹⁰⁴ “[...] como é chamada a partir dos anos cinquenta.” (FARIA, 2011, p. 57)

dissertação sobre os processos de criação em dança contemporânea, apontei que:

O Judson Dance Group (1960), da cooperativa de artistas do Judson Memorial Church, localizado em Nova Iorque, nos Estados Unidos, foi fundado primeiramente por um grupo de artistas interessados em investigações que buscavam novas formas de expressão cênica. Considerados os fundadores da dança pós-moderna, os artistas envolvidos no projeto Judson tinham como objetivo a busca do experimentalismo, buscando rever os preceitos da arte moderna. O primeiro concerto (*Concert of Dance #1*), apresentado pelo grupo foi em 1962 [...]. Suas principais contribuições para a dança pós-moderna foram: Contato Improvisação, Improvisação em dança, videodança, tecnologia de dança e a dança em ambientes diferentes (FARIA, 2011, p. 40-41).

Yvonne Rainer (1934), uma das representantes do movimento pós-modernista e membro do Judson Dance Theater, publicou um texto em que apontou razões pelas quais a arte da dança devia se tornar um lugar de colaboração, de interdisciplinaridades, em que várias linguagens se entrecruzam. Neste espaço se encontraram dançarinos, escritores, cineastas, compositores, *performers*, atores, músicos e artistas visuais. O que se argumentava era que essa nova dança sem fronteiras rejeitava qualquer confinamento, emoção, espetacularização, *glamour* e espaços tradicionais.

O objetivo foi buscar em sua potência criadora uma dança autoral, resultante da eliminação de elementos teatralizados, tramas e argumentos prontos, cenários e figurinos elaborados, técnicas corporais formais. Para tal, Rainer publicou o “No Manifesto” (Não manifesto):

Não ao espetáculo.
 Não ao virtuosismo.
 Não às transformações, à magia e ao imaginário.
 Não ao *glamour* e à transcendência da imagem estelar.
 Não ao heroico.
 Não ao anti-heroico.
 Não para imagens de lixo.
 Não ao envolvimento de artista ou espectador.
 Não ao estilo.
 Não para acampar.
 Não à sedução do espectador pelas artimanhas do artista.
 Não à excentricidade.
 Não para mover ou ser movido. (RAYNER, 1965)¹⁰⁵.

Este texto expressa, em síntese, o momento artístico de uma época que reivindicou transformações radicais no contexto da dança cênica. A partir disto, ocorreram mudanças que suscitaram novas maneiras do corpo se postar em cena. As zonas fronteiriças entre as linguagens artísticas se tornam tênues. O artista da dança¹⁰⁶ conclama para si uma liberdade que não era possível em períodos históricos anteriores: um novo paradigma evocado pela pena,

¹⁰⁵ Tradução do pesquisador.

¹⁰⁶ Aqui adoto o termo **artista da dança** para identificar tanto o bailarino, o dançarino, o coreógrafo e todos os criadores da dança cênica.

corpo, tinta, notas coreográficas e musicais toma para a arte da dança, poéticas que requerem espaço na cena contemporânea.

As relações entre a obra de dança e o espectador mudaram. A partir da dança contemporânea o espectador foi provocado por poéticas que aclamavam diferentes atitudes estéticas no ato da apreciação e fruição. Isto exigiu do espectador e apreciador de dança um mergulho nos limites do visível apresentados pelo artista.

Na poética do corpo que atravessa o espaço, tempo e pensamento do artista da dança, o espectador se tornou uma **testemunha privilegiada** – adotando termo utilizado por Louppe (2012) - em que o risco de estar alheio a fruição e apreciação o tornou cúmplice. Diferentes obras de dança na contemporaneidade **precisam** diferentes atitudes estéticas.

Desde então tudo se tornou confuso, a arte na contemporaneidade não admite espectadores ingênuos. O olhar para o objeto artístico, principalmente de nossos tempos não pode se debruçar pela janela e apreciar a caravana desfilar, é preciso conhecimento, curiosidade, desprender-se de preconceitos para adquirir novos conceitos.

Uma dança plural **urge** um espectador plural.

A poética da arte contemporânea, ecoando em Louppe (2012) e sua obra “Poética da dança contemporânea”, suscitou do artista a condição de liberdade estética em que tudo é permitido, desde o estabelecimento de diálogo com períodos anteriores da História da Arte, não os negando, mas colocando a serviço da criação sem ser pressionado pelos limites da história.

O “Não manifesto” de Rainer foi uma estratégia utilizada para refutar poéticas empregadas pelas danças modernas que vigoravam até então. A bailarina e coreógrafa questionou aquilo que era considerado essencial na arte da dança. Seu manifesto rejeitou fórmulas prontas, estratégias que levassem os espectadores ao envolvimento catártico por meio da espetacularização e da *mimesis* que ainda vigorava na concepção das obras artísticas: criticou a obediência do artista da dança a um estilo pré-definido e reivindicou uma pluralidade poética: marca da contemporaneidade. Além de atitude, estes artistas aspiravam por novos espaços cênicos que rompessem com os paradigmas até então vigentes.

Conforme os textos sintetizados na categoria três¹⁰⁷, no capítulo anterior, se observou que mudanças nas atitudes estéticas, experiências e os diferentes espaços de apresentação da dança evidenciam que é possível interações entre os espectadores e a obra de arte e isto, inclusive, torna o espectador parte do processo artístico.

A dança contemporânea em suas configurações poéticas possibilita a atribuição de

¹⁰⁷ Localizado na etapa 4 da Revisão de Literatura Integrativa, item: 4.3 - Espaços de apresentação – alternativos e tradicionais.

nominações plurais para o espectador que aprecia, experiencia e frui a obra. Ademais, a Revisão de Literatura Integrativa, apresentada nesta tese, apontou textos que discorreram sobre como o espectador se relaciona com a obra de arte em alguns espaços alternativos de atuação do artista e que pode ocorrer em palcos tradicionais, ruas, espaço virtual (*web*), praças públicas, topo de edifícios e descendo ou subindo paredes. Para esta tese, esses relatos enunciados pelos pesquisadores auxiliaram na compreensão de que o espaço cênico interfere na maneira em que o espectador aprecia e frui a obra.

Arthur Danto preconizou que a arte pós-histórica/contemporânea não teria um estilo a ser seguido, estaria aberta as diferentes poéticas que dialogam com toda a tradição cultural e artística interagindo com outras linguagens. Porém, o filósofo ressaltou que a arte não pode ser receptáculo aberto em que caiba qualquer coisa que queiramos colocar dentro, trazendo à tona uma crítica ao **vale-tudo** e a **permissividade** na arte de nosso tempo.

A apreciação e fruição: o dilema do espectador contemporâneo

As mudanças que se operaram no seio das artes a partir da arte pós-histórica, tornaram difíceis as concepções do que é considerado objeto artístico ou não. Na dança contemporânea, o que se viu a partir da década de 1960 em diante foi a eclosão de diferentes maneiras do artista se apresentar nos espaços cênicos. Por exemplo, aponto os processos e experiências artísticas apresentados pelos artistas da dança que se aproximaram da arte da *performance* em suas poéticas, dentre os quais cito Steve Paxton (1939) e a criação do contato improvisação.

Este estilo de dança contemporânea acontece quando os participantes se colocam no espaço cênico para investigar possibilidades de uma dança a dois a partir de uma movimentação liberta de movimentos previsíveis e pré-concebidos. Para tanto,

Eles buscavam ir além da linguagem tradicional da dança. Traziam para a cena movimentos de pedestres e do cotidiano, como sentar, deitar e tossir; rolamentos, quedas e caminhadas; movimentos que não requeriam treinamento técnico em dança, os quais todos poderiam fazer em *performances*. (FARIA, 2011, p. 68).

No contato improvisação (C.I.), os contatistas (como se denominam os praticantes deste estilo) estão em constante e permanente busca pela interação com o parceiro. Trata-se da construção de uma dança a dois que aborda em sua poética o jogo do equilíbrio x desequilíbrio, apoios e sustentações, escuta e percepção das ações que se desenrolam a partir da confiança entre os participantes desta prática corporal. Isto acontece por meio de improvisações empregadas no espaço e que utilizam diferentes movimentos, ações e gestos que podem ser espontâneos, dançantes ou não. Este estilo pode ter vários propósitos: se tornar uma obra

artística; ser uma oportunidade para o encontro e a convivência entre os participantes; além disto, pode ocorrer em um lugar alternativo com ênfase terapêutica, ou em um espaço de entretenimento, lazer, educacional ou cênico. Além de tudo isso, também pode se tornar uma estratégia de preparação corporal para outras linguagens artísticas além da dança.



Figura 7: Cena de contato improvisação na obra: “O vale dos desejos” (2015), do Grupo IAdança/UNESP. Orientação coreográfica: Ítalo Rodrigues Faria. Coordenação: Profª Drª Kathya M. A. de Godoy.

Enquanto proposta artística, o C.I. geralmente propõe que o espectador participe das rodas de improvisação, eliminando as fronteiras entre o espectador e a obra. Mas isto não impede que simplesmente fique do lado de fora, ou nas bordas do círculo de improvisação: desde que isso seja estabelecido pelos participantes do processo cênico.

Para o espectador, apreciador e fruidor, participando ou não da proposta artística, se torna complexa a construção de sentidos para o que está sendo proposto. Então, o que definiria esta proposta como objeto artístico? De que maneira isto acontece? Como um gesto, ação e movimento cotidiano, apresentados como obra artística em um espaço cênico, e que pela indiscernibilidade entre o movimento comum do cotidiano e o cênico, podem ser considerados obra de arte aos olhos do espectador de dança? O que diferencia o movimento do cotidiano das

muitas obras coreográficas que acontecem nas praças públicas, ruas, estações de metrô e trem e que são remetidas ao **Mundo da dança na arte**?

Pode o espectador, apreciador e fruidor, experienciar o contato improvisação como proposta artística?

Arthur Danto (2014) diz que:

Na verdade, o entendimento estético de obras de arte pode estar muito mais perto de uma ação intelectual do que de um modo de estimulação sensorial ou de paixão, pelo menos ao lidar com obras de arte (p. 65).

A partir do momento que os teóricos e filósofos se debruçaram sobre o conceito de beleza, se pôde articular reflexões sobre a poética do artista. Neste ínterim, à luz dos preceitos de Danto, toda obra de arte possui um *aboutness*, um predicado, uma semântica que aponta sentidos. Por isso, se por um lado a proposta apresentada pela obra de dança provoca estusias, sensações e sentimentos, esta não pode se apartar dos **discursos de razões** que a cercam a partir do conhecimento do vocabulário de teorias artísticas e da História da dança.

Steve Paxton propõe que o bailarino pode caminhar, correr, deixar-se cair ao solo, parar, deitar ou saltar nos ombros de um parceiro de dança e, com isto, abdicar e ignorar hierarquias e o *status quo* de requerer o papel de primeiro, segundo, terceiro bailarino. Pode ainda relegar considerações de raça, gênero e condição social em uma sessão de improvisação. Para um espectador não habituado com as teorias, contextos históricos e filosóficos que envolvem discursos das razões que identificam a obra, talvez estas ações cênicas empreendidas pelos artistas da dança não sejam consideradas arte.

Esta dança contemporânea, pós-histórica, evoca sentidos a partir do momento em que o espectador aprecia e frui a obra para além do simples olhar e vê o que se desenrola no espaço cênico. **A apreciação e fruição** está relacionada ao conhecimento que o espectador detêm sobre as teorias que edificam o Mundo da dança na arte e os discursos de razão.

Nesta tese, argumento que a **fruição** não se aparta da **apreciação**, diz respeito à maneira como ocorre a construção de sentidos para a apreciação de uma obra artística. Fruir uma obra de arte está vinculado à maneira como o objeto artístico provoca no espectador reações que despontam desde a empatia até a repulsa; está ligada ao prazer/desprazer, ao gozo e as sensações agradáveis/desagradáveis que cercam a apreciação do objeto.

A apreciação e a fruição se constituem a partir dos modos do espectador pensar, abordar e se portar diante da obra coreográfica, em um contexto histórico-cultural no qual está inserido, assim como depende dos contextos em que foi apresentada a proposta da dança cênica; também depende de como o objeto artístico é evidenciado ao espectador por meio da mídia, do

marketing cultural, das crenças, ideologias e conhecimentos sobre a realidade na qual o este está imerso.

O contato improvisação, quando aberto aos espectadores para apreciação e fruição, provoca inúmeras possibilidades de leitura do que está se desenrolando em cena. Cada espectador pode construir diferentes sentidos para o que se produz em uma sessão de C.I. Durante a execução da obra, acontecem diferentes micronarrativas que podem se inter-relacionar formando outras mais e que, ao final, provocam nos participantes do evento artístico diferentes possibilidades de estesias. Não há uma história a ser contada e não há a intenção de se programar, ou coreografar uma cena. Tudo o que é construído, é resultante do encontro dos corpos que experimentam no espaço e no tempo, movimentos desvinculados de um estilo de dança específico. Neste lugar da cena, o artista da dança produz uma ação performática que não tem nenhum compromisso com o paradigma mimético, no sentido dantiano.

Arthur Danto enunciou que o que se aprecia em uma obra de arte, na verdade não se trata de uma “tese sobre ótica” (2014, p.65). Isto quer dizer que cabe aos espectadores, teóricos, historiadores, filósofos e afins, possíveis membros do Mundo da dança na arte, articularem conceitos, contextos, teorias e acontecimentos históricos que pertencem ao **discurso de razões** para apresentar hipóteses que possam relegar o *status* de obra de arte ao que está sendo apresentado.

Porém, cabe lembrar que nem todos os discursos em torno da obra poderiam ser considerados válidos, caso as razões apresentadas por quem os profere não se fundamentem nos preceitos necessários para alçar uma obra coreográfica ao Mundo da dança na arte, pois estes preceitos são os que trazem em suas argumentações o conhecimento da crítica, a fundamentação das teorias e História da dança.

A apreciação e fruição da obra de dança contemporânea, por vezes, requer que os artistas da dança apontem **pistas** para que o espectador perceba que aquilo que assiste e que se apresenta diante dos olhos, realmente se trata de uma obra de arte. Relembrando aqui a história da cama que se torna objeto de arte, ou do padeiro rico que mistura uma obra de arte com réplicas nas paredes do estabelecimento, para que o espectador possa emitir juízos de valor¹⁰⁸ acerca do que aprecia, seria necessário que este soubesse que está diante de uma obra artística e não de uma ação/objeto comum do cotidiano¹⁰⁹.

O que difere uma ação dançante, espontânea ou não, de uma obra artística realizados

¹⁰⁸ Valor estético, ver Glossário.

¹⁰⁹ Tal como acontece nas apresentações de contato improvisação, as vezes trata-se apenas de um evento social ou um encontro entre simpatizantes que só desejam experimentar essa proposta corporal.

em um espaço, que pode ser público ou não? Nas ruas da cidade de São Paulo, existem pessoas que utilizam fantasias para executar ações inusitadas tais como: cantar alto entre vielas e corredores dos prédios comerciais; outras dançam diante de lojas para atrair clientes, onde se coloca música do lado de fora ao som de uma caixa amplificadora; há jovens que se encontram em praças, metrô e ruas para praticar danças urbanas¹¹⁰ mediante a utilização de um aparelho sonoro enquanto espectadores, transeuntes, param para observar estas e muitas outras ações performáticas.

Desta maneira, alguns espectadores podem até afirmar que algumas destas manifestações se caracterizam como de obras de arte, porém, tais ações não podem ser alçadas ao Mundo da dança na arte, pois as mesmas não foram pensadas para adquirir tal *status*. São passagens aleatórias, espontâneas e as vezes improvisadas, ou até coreografadas com outros fins os quais não se pretendeu uma apresentação artística de dança. Se alguém dança espontaneamente diante de uma loja, apenas seguindo o ritmo da música, com o objetivo de vender um produto qualquer, isto não caracteriza a manifestação como arte. Existem pessoas que dançam por motivações diferentes tais como: confraternização, religiosidade, prática terapêutica, entre outras, sem compromisso artístico. São escolhas que não passam por um pensamento coreográfico gestado a partir de uma semântica, um *aboutness*, uma predicação e um assunto que apresente um discurso poético elaborado pelo artista da dança, e, portanto, não se pode alçar estas apresentações ao Mundo da dança na arte.

Mesmo que muitos espectadores se postem diante de tais manifestações dançantes, os discursos de razão apresentados nestas ocasiões dependeriam de debates, reflexões e argumentações embasadas em fundamentos teóricos, históricos e até filosóficos para que estas obras sejam consideradas arte. Sem isto, tais discursos não são suficientes para alçar tais propostas ao Mundo da dança na arte: seriam apenas opiniões individuais e pertinentes apenas para quem as profere.

No livro “A transfiguração do lugar-comum” (2010a) Danto discorreu sobre a dificuldade de distinguir objetos comuns de obras similares no Mundo da arte.

A **transfiguração**, no sentido dantiano, ocorre quando o artista oferece as condições necessárias para que um objeto comum se torne um objeto artístico. A estas condições denomino **pistas** e que também são apresentadas ao espectador na dança cênica. Nesta tese, utilizo este conceito para argumentar que em dança contemporânea há a possibilidade de se transfigurar movimentos comuns em obras alçadas ao Mundo da dança na arte. Como exemplo

¹¹⁰ Que são danças oriundas do movimento Hip hop americano também apreciadas e praticadas no Brasil.

aponto o contato improvisação que se vale de ações e gestos do cotidiano e se afigura durante o ato de caminhar, saltar, se sentar, abraçar, ficar imóvel, em silêncio e até respirar. Todas estas ações se **transfiguram** em signos representativos, quando for a intenção do artista da dança, para que a obra de dança apreciada e fruída pelo espectador se instaure como objeto artístico mediante um sentido.

A apreciação e fruição está imbricada na **interpretação**¹¹¹. O espectador pode adentrar a poética do artista da dança e vislumbrar a obra coreográfica interpretando-a, por meio da identificação das pistas que são apresentadas pelos membros do Mundo da dança na arte, os quais envolvem o espectador em uma atmosfera fomentada por uma teoria artística. Estes membros, por meio da utilização de estratégias de divulgação empreendidas pelo mercado cultural, pela mídia, crítica, artistas, anunciam que aquilo se vislumbra se trata de uma **obra**.

Os textos de Gasperi (2010), Oliveira (2011) e Sheldon (2013) já apontados anteriormente, apresentaram reflexões sobre a relação do espectador e a dança em distintos espaços cênicos. Nas investigações os autores analisaram e refletiram sobre as diferentes atitudes e experiências estéticas que se desvelaram em atos de apreciação e fruição.

Em sua tese, Oliveira (2011) considerou que não há uma maneira universal para apreciação e fruição da obra artística e que há traços comuns entre a maioria dos espectadores entrevistados, os quais a autora enunciou como **códigos de recepção** que ligam o espectador à obra de dança, os quais nomeou por estéticos, psicológicos, sociais e ideológicos. A pesquisadora tratou de um estudo de caso em que investigou os espectadores do TD - Teatro de Dança, no período entre 2008 a 2010. Neste caso, a autora apresentou um espaço cênico tradicional, com uma sala fechada onde os espectadores se colocaram em suas poltronas para apreciar, fruir e experienciar de diferentes maneiras as obras que eram oferecidas pela equipe de programação do TD – Teatro de Dança. Ali, o espectador apreciou e fruiu dança contemporânea em seu acento, envolto por poéticas que o convidou a um mergulho na obra evocando esforço, atenção e um conhecimento sobre arte; haja vista a constatação da autora do perfil universitário da maioria dos frequentadores daquele lugar.

Em outra instância, Gasperi (2010) apresentou o estudo de caso em que a apreciação e a fruição da obra teatral se deram em praças públicas e ruas. O autor acrescentou que esta proximidade do espectador com a cena propiciou estesias durante a apreciação estética que gerou outras maneiras de entendimento da realidade a partir do olhar de quem assistia a obra. Nisto, o pesquisador apontou que aquele **espectador transeunte** vivenciou o espaço urbano

¹¹¹ Apresentada mais adiante.

como um lugar de narrativas multifacetadas com discursos múltiplos. A partir de uma reflexão pautada nos preceitos de Guy Debord (1931-1994), o autor preconizou que o corpo do espectador e dos artistas, na rua, vivenciam um lugar de exposição de si, além da criação de novos sentidos para apreciação e fruição da obra teatral. Nesta abordagem, as reflexões apresentadas pelo autor revelaram um espectador absorto no processo de criação, que muitas vezes se tornou colaborador do processo cênico.

Sheldon (2013) investigou o contexto da obra de dança no espaço que define como instalação coreográfica. Para isto, o espaço da instalação coreográfica se situa em um lugar de cruzamento de referências temporais que afetam a composição, a apreciação, a fruição e a obra de dança. O termo instalação, surgido nas artes visuais ganhou expressão nas décadas de 1960 e 70, e teve como desejo de artistas e teóricos que buscavam evidenciar a experiência imediata da apreciação e fruição da obra em relação ao espectador e sua exposição em um espaço-tempo que tornam efêmeros e imediatos. Nisto, necessariamente a obra pode ser compreendida no âmbito da pluralidade e observada pelo viés da multiplicidade de linguagens que se entrecortam, resultantes da ação performativa com dança. Como exemplo, a autora apresenta a influência de artistas que estão na esteira da dança contemporânea, tais como Trisha Brown (1936-2017), coreógrafa e dançarina americana, um dos membros fundadores do Judson Dance Theatre e do movimento de dança pós-moderna americana; e Marta Soares, bailarina, coreógrafa da cena da dança paulistana desde 1997, mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e doutora em Psicologia Clínica.

Estes autores elencados na Revisão de Literatura Integrativa desta tese evidenciaram diferentes possibilidades de apreciação e fruição da obra de dança em diferentes espaços cênicos e reivindicaram distintas posturas e atitudes estéticas decorrentes da maneira de apresentar poéticas e o produto artístico.

De fato, Arthur Danto considerou inadequadas e supérfluas a apreciação **subjetiva**, a fruição e a avaliação qualitativa das obras de arte. Por isso, o conceito de apreciação, para o filósofo, está ligado à interpretação da obra. Não teria validade uma interpretação em que o apreciador não conseguisse se aproximar do que o artista entende de sua obra. O filósofo argumentou que atribuições qualitativas de um objeto artístico dependem do que se conhece da obra, do artista, do contexto, do processo que envolve a poética e como se dá a inserção da obra no Mundo da arte.

[...] é difícil saber o que apreciar até que saibamos como a obra deve ser apreciada ”.
(DANTO, 2014, p. 70)

Deste entendimento acerca da fruição e apreciação da obra de arte, o filósofo

argumentou que é impossível que a arte contemporânea se submeta ao eterno jogo do julgamento de valor estético (ou juízo de gosto no sentido kantiano¹¹²) que é sempre subjetivo e universal.

A abordagem da filosofia da arte dantiana valoriza o **conhecimento** que o espectador detém das teorias da arte, assim como a possibilidade que isto leva a uma abertura da obra para o Mundo da arte. Não obstante, a apreciação e fruição da obra de dança contemporânea dependem da interpretação e do discurso de razões apresentados nas poéticas dos artistas da dança e do espectador.

O espectador e a Interpretação em dança

Apontei anteriormente que Danto ressalta o problema de considerar a arte como um **receptáculo aberto** em que qualquer manifestação ou evento pode se elevar ao *status* de objeto artístico. O filósofo também advertiu com críticas o **vale-tudo** e a **permissividade**, evidenciando que existem critérios para que se apresente definições na arte contemporânea; contudo, um objeto comum é identificado como obra de arte quando o espectador, apreciador, fruidor, descobre que esta possui uma estrutura, um conteúdo semântico, versa sobre algo que pode ser um conceito, uma narrativa ou até mesmo um diálogo com o passado. A obra de arte precisa ser tratada em termos de **interpretação**. Para o filósofo, interpretar uma obra é se comprometer com uma explicação da obra a qual está “sob a restrição de verdade e falsidade” (2010b, p. 178). A interpretação se dá quando os sujeitos, membros do Mundo da arte possuem conhecimento suficiente para apresentar argumentação a partir da teoria e da História da arte, isto é, são capazes de tecer considerações e explicações sobre a obra a partir deste conhecimento. “Logo, as interpretações são falsas quando as explicações o são” (p.178).

Desta forma, pode-se observar, de acordo com as reflexões de Danto, que há duas maneiras de se interpretar a obra: a primeira ocorre quando o espectador apresenta considerações e discursos sobre o que frui e aprecia a partir do conhecimento das teorias e práticas que envolvem o processo de criação, e por isto tece uma “crítica de arte inferencial” (2010b, p.178), na qual apresenta um caráter cognitivo embasada em fatos, teorias e acontecimentos que cercam o Mundo da dança na arte. A segunda ocorre quando o espectador não possui nenhuma preocupação com fatos e acontecimentos teóricos e Históricos. Neste caso, não poderiam ser levadas em consideração as interpretações, pois podem admitir um número infinito de interpretações em um jogo de sentidos em que tudo é possível. De acordo com o

¹¹² Que será apresentado mais adiante.

filósofo, a primeira maneira de interpretação é falível, pois “tem a forma de uma hipótese explanatória, **mas ela não é infinita e não é subjetiva**” (p.178)¹¹³.

Uma das maneiras do artista apontar pistas para que o espectador possa identificar e interpretar obras de arte é pelo título da obra.

Gomes (2012), em sua dissertação elencada na Revisão de Literatura Integrativa, refletiu sobre como Danto se pronunciou sobre as práticas artísticas contemporâneas e as possíveis abordagens que contribuíram para a interpretação, identificação e apreciação da obra de arte. Primeiramente, o filósofo argumentou sobre a importância do título de uma obra sustentando que o título não é um mero nome dado ao objeto artístico; o título é um guia para a interpretação da obra propiciando, junto a outros recursos, pistas que podem auxiliar o espectador na apreciação e fruição aproximando-o das intenções do artista.

Em “Transfiguração do lugar-comum” (2010a) o filósofo ressaltou a importância do título de uma obra que, inclusive, pode mudar o foco de atenção do espectador. Se uma pintura de Pieter Bruegel, neste caso a obra “Paisagem com a Queda de Ícaro” (1560)¹¹⁴ explicita Danto, tivesse o título “Lavrador perto do mar”, esta poderia ser interpretada como se fosse “[...] uma pintura bucólica ou um exemplar dos primórdios da arte proletária.” (p. 180); ou se tivesse o título “Paisagem nº 12”, se acaso o olhar do espectador se voltasse para o detalhe das pernas de Ícaro fora da água, isto levaria o apreciador a interpretar a obra como o afogamento de um rapaz qualquer, fato que em geral poderia passar despercebido. Outro título possível para aquela obra seria “Labores na terra e no mar”: então, as pernas de Ícaro mergulhando na água poderia que ele fosse interpretado como um pescador em busca de peixe no oceano.

Em outras linguagens artísticas isto também ocorre. A obra “Artaud, *le Momo*” (2017) apresentada pela Taanteatro Companhia, fundada em 1991 em São Paulo pela coreógrafa Maura Baiocchi, apresentou uma obra em forma de monólogo **teatrocoreográfico**¹¹⁵ multimídia. A obra teve a direção, concepção, atuação e figurino de Maura Baiocchi; a dramaturgia e cenários de Wolfgang Pannek e Maura Baiocchi. Este trabalho da Taanteatro, em específico, traz no título um caminho que aponta ao espectador possíveis maneiras de se interpretar o que será apreciado, fruído e experienciando.

¹¹³ Grifo do pesquisador.

¹¹⁴ “Paisagem com a Queda de Ícaro” de Pieter Bruegel. Óleo sobre tela, 73,5x112. Imagem pode ser acessada em <<https://www.wikiart.org/pt/pieter-bruegel-o-velho/paisagem-com-a-queda-de-icaro-1560>>.

¹¹⁵ A artista da dança nomeia a poética de sua obra dessa maneira devido ao fato de que o resultado apresentado em cena, pela Taanteatro Companhia busca a interação entre as linguagens da dança, teatro e artes visuais em suas obras. Outros grupos de dança contemporânea que seguem esse caminho, simplesmente nomeiam suas poéticas de dança-teatro.



Figura 8: Cena da obra: “Artaud, Le Môme” (2017) com Maura Baiocchi.

Ao mencionar o título, qualquer espectador que tivesse um contato prévio com a História da Arte teatral e suas teorias, com a proposta do artista criador, que é investigar o contexto artaudiano sobre o teatro da crueldade, incorreria que a obra aborda aspectos da vida e poética do teatrólogo francês Antonin Artaud (1986-1984). Porém, na esteira de Danto, imaginemos que os criadores resolvessem nomeá-la: “Divagações de um profeta louco” e não houvesse nenhuma informação sobre as intenções poéticas do artista da dança, o espectador, por mais habituado que estivesse à obra de Antonin Artaud, hesitaria em relacionar o que foi vislumbrado em cena ao teatrólogo francês, mesmo que por um instante, diante do que é apresentado no espaço cênico pela atriz e bailarina, supondo que a única informação sobre a obra fosse o título. Se em outra possibilidade de nomear o que foi apreciado fosse sugerido o título: “O doente terminal”; desta vez, um espectador menos avisado, teria uma interpretação completamente diversa daquela esperada pelo artista, se é que o artista espera por isto, acreditando que o personagem vivenciado pela intérprete seria um doente, esquizofrênico, megalômano às vésperas do suicídio e viciado em álcool e tabaco. Muitas seriam as possibilidades interpretativas da obra se acaso os autores - artistas da dança - assim o quisessem.

Se o artista da dança não oferece **pistas** para que o espectador possa relacionar o que foi apreciado, experienciando e fruído, pode acontecer que a interpretação da mesma sequer corresponda ao intuito poético do criador¹¹⁶.

Como exemplo, cito outro importante coreógrafo: Merce Cunningham (1919 – 2009), um dos expoentes da dança pós-moderna/contemporânea, que criou inúmeras obras que trabalhavam com o **acaso**¹¹⁷ em suas poéticas. O artista criador foi responsável por diversas mudanças que deram início a uma série de experimentos coreográficos no início da pós-modernidade da dança cênica. Considerado principal precursor dessa Era, criou mais de 200 coreografias. Entre seus colaboradores figuravam John Cage, Jasper Johns, Andy Warhol e Robert Rauschenberg.

Uma obra icônica desse mestre da dança pós-moderna foi “Beach Birds” (1991), que foi por ele descrita como um **fraseamento** físico individual em que os artistas da dança não precisariam necessariamente dançar juntos: eles se locomoviam no espaço cênico como um bando de pássaros prestes a alçar voo. Com música de John Cage e cenários e figurinos de Marsha Skinner, que eram *leotards*¹¹⁸ e calças brancas com luvas pretas. Todos estavam vestidos de forma idêntica e, de quando em quando, havia projeções no telão branco atrás dos bailarinos.

O filme “Beach Birds for Camera” está disponível *on-line* na íntegra no site do coreógrafo, na aba *Choreography*; lá estão disponíveis diversas obras de Cunningham em ordem cronológica decrescente¹¹⁹. Ao lado de algumas coreografias, há um *link* que direciona o internauta para os filmes das respectivas obras, bastando clicar na indicação *Explore Dance Capsule*. Escolhi “Beach birds” (1991) por se tratar de uma obra bastante conhecida e que se pode dimensionar a maneira como o coreógrafo imprime em sua poética uma composição coreográfica investigativa do movimento no espaço e tempo que reflete o pensamento inovador da sua época.

¹¹⁶ O *teaser* desta obra encontra-se disponível on-line em: <https://vimeo.com/215677963#at=36>.

¹¹⁷ O coreógrafo se valia do **acaso** para apresentar seus processos de criação ao Mundo da arte. Sua estratégia consistia em utilizar de recursos para sortear aleatoriamente quais cenas seriam apresentadas no palco, o mesmo recurso foi utilizado com relação a trilha sonora que acompanhava a dança. O jogo poderia ser com lançamento de moedas no ar, dados, computador entre outros.

¹¹⁸ São tecidos e roupas, próprios para a dança, feitos de malhas e que também são chamados de *collants*.

¹¹⁹ Disponibilizado na íntegra em < <http://dancecapsules.mercecunningham.org/overview.cfm?capid=46030>>. Acessado em 22.out.2017.

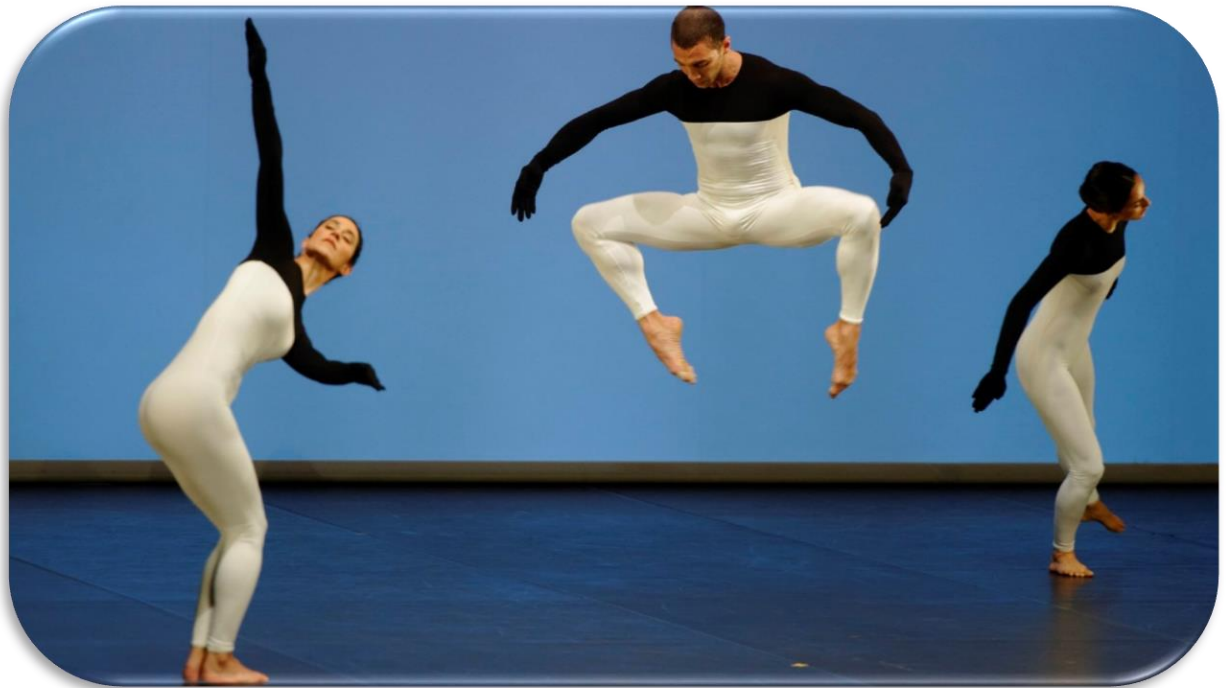


Figura 9: Cena da obra “Beach Birds” (1991) de Merce Cunningham.

Caso o leitor se interesse é possível assistir outras danças ali apontadas a fim de experienciar o exercício imaginativo que aqui proponho. Assim, como procedido em “Artaud, *le Momo*” (2017), da Taanteatro Companhia, sugiro ao leitor experienciar o mesmo exercício anterior que é imaginar um título diferente para a obra “Beach Bird”: que aqui traduzo por **Pássaros na Praia**. O que aconteceria se o título da obra fosse modificado para “Experimentos em preto e branco nº zero”? Que leitura o apreciador e fruidor poderia obter ao assisti-la, imaginando que não fosse oferecida nenhuma pista sobre as intenções do coreógrafo?

Será que qualquer leitura sobre o objeto artístico, apesar de alguns artistas da dança, inclusive o próprio Merce Cunningham, afirmarem que suas obras são abertas e que o espectador tem a liberdade de interpretá-las como bem entender, condiz com o ponto de vista da poética da criação da obra? E se o título de “Beach Birds” fosse “Tinta preta sobre uma tela branca”, para onde a imaginação do espectador seria levada? Se fosse ainda “Desejos reprimidos”? Isso traria algum sentido que contemplasse as intenções do coreógrafo, por mais abertura da obra que o coreógrafo tivesse preconizado?

Ao se debruçar sobre um processo de criação, o artista da dança organiza elementos, texturas, movimentos, desenvolve estratégias, constrói sentidos, cria sentidos que se traduzem em obra de arte. Isto tem um ponto de partida que pode ser: um poema, uma música, o voo de um pássaro, uma notícia de jornal ou qualquer ação que provoque no artista uma inquietação. Danto acentua que a obra de arte encarna significados e que:

De certo ponto de vista, os limites da interpretação, assim como os da imaginação, são os limites do conhecimento. (2010a, p. 193).

De fato, o objeto artístico ao ser lançado ao Mundo da dança na arte, traz consigo as intenções do artista da dança. Se há uma obra de arte, há um ponto de partida, um *aboutness*, uma semântica e uma retórica que imprime sentidos. Do ponto de vista do espectador, o fato de poder interpretar o objeto artístico de diferentes maneiras, não significa que não há limites para isto. Existem fatores que irão restringir como o espectador interpreta a obra da dança, tais como: o conhecimento sobre o artista, sobre a obra e sua poética, sobre o contexto histórico e social em que a obra é lançada, além de pistas indicativas que apresentam ao apreciador e fruidor possíveis leituras que se aproximam das intenções do criador.

Danto diz que:

A interpretação é, com efeito, a alavanca com a qual um objeto é alçado para fora do mundo real e para dentro do Mundo da arte, onde é trajado de uma vestimenta muitas vezes inusitada. Um objeto material só é uma obra de arte em relação a uma **interpretação**, o que obviamente não implica que o que é uma obra de arte seja relativo de alguma outra maneira interessante. (2014, p. 74)¹²⁰.

Para tanto, a imaginação do espectador se limita ao conhecimento que este detém das intenções do criador da obra artística. Se o criador não deixa pistas para que se possa acessar a poética e intenções da obra, se pode inferir que este tecerá considerações infinitas daquilo que é o objeto de arte e talvez, em algumas das hipóteses, o espectador **talvez** vislumbre aquilo que foi a intenção do criador.

Desta forma, o título é uma das primeiras pistas que o Mundo da dança na arte oferece para que o espectador considere o que lhe é apresentado como obra artística em dança.

A obra “Deslocamentos” (2017)¹²¹ da coreógrafa, bailarina e pesquisadora Marta Soares, exige que o espectador transite por diferentes partes do espaço cênico para que possa experienciar cada forma vivida e pensada corporalmente na representação premida pelos artistas da Marta Soares e Cia.

¹²⁰ Grifo do pesquisador.

¹²¹ Comentários sobre a obra por Marta Soares disponível em <<https://tvuol.uol.com.br/video/dancar-o-espaco-04028C193964CC996326>>. Acessado em 18.dez.2017.



Figura 10: Cena da obra “Deslocamentos” (2017), de Marta Soares.

A duração do espetáculo depende da participação do espectador e o interesse do mesmo em transitar de um lado para outro, apreciando corpos que executam partituras coreográficas por meio de movimento improvisador e envoltos em figurinos de tecido elástico que cobre o corpo inteiro. Ao adentrar no espaço cênico o espectador se depara com os corpos envoltos em sacos de malha elástica dispostos nos cantos de um grande salão. Espalhados por dentro deste imenso **museu de corpos** estão seres que se contorcem distantes um do outro. Existe um roteiro de ações que os artistas da dança seguem ao se deslocar lentamente, presos em figurinos/sacos flexíveis cor de pele com um ou dois orifícios visíveis, os quais ao se moverem criam diferentes esculturas corporais; com isto, são produzidos desenhos e formas no espaço. Na medida em que se locomovem vão se formando duos, trios, quartetos e até sextetos

que geram figuras ímpares, que ora atravessam o espaço, ora retornam para seus cantos, propiciando ao espectador diferentes leituras a partir do que se vê. Nisto, no espaço cênico e em constante deslocamento, mesmo que mínimo, corpos aprisionados se veem na obrigatoriedade de criar infinitas e contínuas combinações para conseguirem mudar de lugar. De vez em quando um pedaço de corpo desponta por um orifício como se fosse um broto ou uma raiz que sai de uma semente cor de pele. Desta maneira, apesar da imaginação do espectador apreciar e fruir diferentes possibilidades interpretativas, as intenções do criador são preservadas devido às pistas que foram oferecidas antes da apreciação da obra, ou seja, *a priori* foi apresentado ao espectador: um título, folhetos informativos com *release*¹²², ficha técnica e *teasers*¹²³ contendo trechos do espetáculo, seguidos de breve relato sobre a Cia. de dança, postados na *internet*, publicações e cartazes espalhados em locais estratégicos para a divulgação.



Figura 11: Cena da obra “Deslocamentos” (2017), coreografia de Marta Soares.

Os espectadores se desdobram pelo espaço cênico transitando entre estas formas em

¹²² Trata-se de um material informativo em que se traz elementos sobre a composição coreográfica, intenções dos artistas da dança e tema desenvolvido, apresentados de uma maneira sintética para o espectador.

¹²³ São trechos da obra de dança que são organizados e postados em redes na *internet* a fim de explicitar do que se trata o espetáculo. Geralmente junto ao *teaser*, há a apresentação dos artistas criadores e a trajetória da Cia. de dança.

deslocamento. Cada **peça** em exposição neste **museu coreográfico**¹²⁴ constrói diferentes partituras corporais que levam o espectador a tecer possíveis conexões; a começar pelo título da obra; aos poucos o espectador recebe **pistas** para se apropriar das proposições e propostas poéticas aspiradas pela coreógrafa. Os movimentos são contínuos, lentos, como se fossem preguiças empreendendo uma corrida para chegar a algum ponto. Isto cria, no espectador, diferentes estesias: alguns, principalmente crianças, diferente dos adultos, **jogam** com os artistas: brincam na tentativa de imitar formas e deslocamentos que se desenrolam no espaço; outros ficam entediados, cansados, até que vão embora antes do desfecho da obra; outros acompanham com olhar atento, envoltos em curiosidade pelo acontecimento inusitado que se desenrola em cena. Os apreciadores e fruidores experimentam sensações de aprisionamento, enclausuramento, angústia e inquietação por ser desafiadora, além de instigar a imaginação e a compreensão de quem experiencia esta dança. Ao término da apresentação, os corpos ficam imóveis, não fazem mais nada, se cria uma massa disforme no centro do espaço cênico enquanto se ouve apenas a respiração daquele amontoado de pele, suor, carne, odores em repouso e silêncio absoluto.

O título “Deslocamentos” oferece uma abertura para que o espectador possa entrar em contato com o contexto da obra coreográfica. Tal como os títulos, o Mundo da dança na arte apresenta muitas pistas que auxiliam o espectador na interpretação da obra: panfletos, cartazes, criação de eventos de divulgação nas redes sociais, cartas convites, convites verbais e análises de obra postadas pela crítica especializada nos jornais, entre outras.

Arthur Danto adverte que a **interpretação** se refere à identificação da obra artística. É “[...] constitutiva, porque um objeto é *de fato* uma obra de arte apenas em relação a uma interpretação. [...] A interpretação no sentido que uso é **transfigurativa**”¹²⁵ (2014, p. 79). Com isto, Danto quer enunciar que seu interesse se volta principalmente para uma reflexão sobre as razões pelas quais um objeto adquire o *status* de arte.

Apontamentos: poéticas do Mundo da dança na arte e o espectador

O **Mundo da dança na arte** é constituído por ações, poéticas, atitudes, estratégias que tornam possível a dança como manifestação artística neste e em todos os tempos. Há que se levar em consideração que este conceito está em parte imbricado ao conceito de Mundo da arte

¹²⁴ Denomino o espaço cênico criado por Marta Soares por Museu Coreográfico pois a criadora dispõe os bailarinos em diferentes espaços dentro um grande local. Assim como em alguns museus, o espectador precisa transitar entre as obras para fruí-las e experienciá-las.

¹²⁵ Grifo do pesquisador.

de Arthur Danto, pois aqui levo em consideração que somente por meio da vontade dos membros deste Mundo da dança na arte¹²⁶ que é possível consolidar uma obra coreográfica como arte. Estes podem ser artistas: dançarinos, coreógrafos, bailarinos, intérpretes, criadores, criadores-intérpretes, diretores; pensadores, filósofos, professores, teóricos, historiadores, críticos, curadores, jornalistas e representantes da mídia especializada; fomentadores e produtores culturais, mecenas, políticos e apoiadores; e, por fim, os sujeitos experienciadores de dança: espectadores, apreciadores e fruidores.

Para que alguma manifestação dançante se torne arte, é necessário que um conjunto de razões proferidas e gestadas pelos membros deste Mundo possibilitem a criação de fundamentos embasados em discursos nos quais a obra esteja inserida a partir de contextos imbricados em teorias, enunciados e argumentações filosóficas e históricas. Desta feita, meras declarações, opiniões e debates emitidos por espectadores que não encerram uma disputa embasada nestes conhecimentos sobre dança, não são relevantes ou suficientes sendo que tais argumentos não podem ser considerados finais. Estes discursos de razão proferidos sem embasamento não se sustentam como argumentação válida para que uma obra se torne arte.

A existência de um **Mundo da dança na arte** requer, portanto, a identificação de condições que se estabelecem e são premidas pelos sujeitos que são os agentes da dança cênica, assim como pela construção de novos conceitos, discursos e narrativas que identificam a dança como arte inserida em contextos fundamentados na História, Teoria e Filosofia da arte. Isto tudo se compreende como formas de discursivas que se encerram em razões para o empreendimento de debates em torno da obra: são os discursos de razões.

A dança contemporânea é plural, se firma sob diferentes aspectos marcados por sucessivos debates entre a poética dos corpos dançantes, os contextos históricos, a cena e os espectadores que experienciam a imaginação, intuição, criação, organização e reinvenção da maneira como o artista da dança reflete sobre a vida, a cultura e a história. Além disso, a arte de nossos tempos exige do espectador contemporâneo uma atitude estética¹²⁷ que perpassa por diferentes maneiras de se postar diante do objeto artístico.

Por poética, partilho junto a Laurence Louppe (2012) o pensamento de que esta é o que nos toca **a partir** daquilo que fruímos, experienciamos, apreciamos e compartilhamos da arte da dança e seus criadores. É o que “faz parte do fazer (em grego, *poiein*)” (p. 29), sendo abordagem que se debruça sobre o conhecimento dos processos e motivações do ato de criação e da complexa elaboração da obra mediante o pensamento coreográfico.

¹²⁶ Que também podem ser chamados de agentes, ou sujeitos do Mundo da dança na arte.

¹²⁷ Termo a ser apresentado mais adiante.

Em outras palavras, para uma poética da dança contemporânea voltada ao espectador não há espaço apenas para a observação do processo acabado e suas práticas; é necessário desordenar, desorganizar para depois recompor e reordenar o gesto de criação que se estabelece nas relações entre fruição, apreciação, estesia e a própria dança.

Neste sentido, o que aqui se denomina dança contemporânea vai além da acepção da noção de uma arte que é produzida no nosso tempo, nos dias atuais, em que todas as danças são contemporâneas. A noção de dança contemporânea apresentada nesta tese está situada dentro do contexto da arte contemporânea com uma poética que se assume **plural e multidisciplinar**. Esta não está circunscrita a um determinado estilo, escola ou tradição artística. Existem alguns estilos que surgiram e se firmaram a partir dos anos 1960 e que são frutos de um movimento reflexivo que propiciou mudanças no seio da dança desde aquele momento aos tempos atuais.

Por serem plurais, há nestas danças contemporâneas, um grande número de variações estilísticas e configurações estéticas que por vezes dialogam com elementos de outras linguagens e áreas de conhecimento. Em um processo de criação pode se observar interações entre arte e técnicas diversas provindas de poéticas do teatro, do cinema, da videoarte, das artes visuais, do circo, da música e ainda da matemática, da literatura, da física e da filosofia, os quais não estão limitadas ao peso da teoria e História da dança, embora reconheça no passado a possibilidade de releituras. O fazer em dança se torna plural ao abandonar fronteiras, reivindicar novos espaços para apreciação e fruição; requer novas estesias e atitudes do espectador que se torna partícipe, fruidor, apreciador transeunte, cocriador, entre outras denominações¹²⁸ que se afiguram para este tempo em que o artista da dança, como agente do Mundo da dança na arte, está inserido.

Fruir e apreciar a dança contemporânea exige do espectador um olhar que vai além do ver, exige uma **interpretação das pistas** que são lançadas ao entorno da obra pelo artista e o Mundo da dança para enfim mergulhar na obra, uma vez que as fronteiras entre as linguagens artísticas se tornam tênues.

A dança contemporânea, em suas poéticas, não está presa à representação mimética para se reconhecer como arte. Louppe (2012) pontua que tanto para o artista da dança, quanto para aquele que a testemunha, há um partilhar das experiências em que estão implícitas o modo em que se dá o nascimento de estesias. Os caminhos que envolvem processos de criação, por vezes percorrem vias em que a “[...] escolha estética explora territórios de permutas ou de ressonâncias, até de despersonalização, [...] a fim de escapar do domínio da *mimesis* clássica”

¹²⁸ Apresentadas por diversos autores elencados e apresentados no capítulo anterior.

(p. 29). Isto pode provocar no espectador estesias que exigem distintas atitudes estéticas.

Na Era pós-histórica, na arte da dança contemporânea, não há critérios que possam ser declarados como definitivos. Os artistas têm a liberdade de trilhar caminhos sem o peso dos mestres do passado. Independente da função da arte da dança que é fruída e apreciada, a obra propicia ao espectador diferentes maneiras de se relacionar com o objeto artístico. Este pode validar a obra e passar adiante referências para que outros espectadores, apreciadores e fruidores possam consumir experiências estéticas. Não é a dança que é passageira, mas sim, a relação que ocorre junto ao espectador, que constrói junto aos artistas da dança o devir do espetáculo.

A dança cênica é fruída e experienciada a partir do seu encontro com o espectador no espaço que lhe foi designado. Este espaço que **pode ser** o do encontro, do relacional, da contemplação participativa do olhar do espectador alocado nas cadeiras do teatro, das arquibancadas de uma arena, ou mesmo no telhado de um edifício, transubstancia aquilo que é intenção poética diante do espectador.

No contexto teórico, histórico e filosófico que desponta no horizonte da cena da arte contemporânea, dentro da perspectiva da filosofia de Arthur Danto, a pergunta **o que é arte?** não tem sentido. A partir do final do século XX e início do século XXI, há o pressuposto de que as teorias da arte enunciam novos paradigmas e definições que se fazem urgentes diante da pluralidade poética e de acontecimentos transformadores.

Em vez de perguntar sobre a natureza da arte com o questionamento **O que é arte?**, surgem outras questões, herdeiras da filosofia analítica, que se pautam no contexto teórico e histórico para possíveis conclusões sobre: **Quando é arte?** e **Do que esta obra trata?**

Estas questões configuram possíveis caminhos para identificação da obra como arte a partir de uma perspectiva de abertura. No Mundo da dança na arte, e principalmente em dança contemporânea, se enuncia a pergunta: **Quando há dança?**

Esta maneira de se questionar a natureza da dança por meio do discurso de razões pode tanto oferecer estas pistas, como reconhecê-las ao serem apresentadas aos espectadores, apreciadores e fruidores de dança. Cabe a estes sujeitos, membros do Mundo da dança na arte, atentarem para os discursos proferidos na poética dos artistas da dança em torno da obra para reconhecerem as pistas que surgem e se reconhecem imersas nos discursos que levam à interpretação do objeto artístico:

O trabalho da legibilidade da composição em dança visa essencialmente suscitar a adesão íntima dos parceiros na obra (os bailarinos e os espectadores, que também são intérpretes) e a **interpretação** de um objeto artístico coerente (a que Nikolais chama de *Gestalt*). Visa também, sobretudo, as escolhas e a distribuição dos elementos sensíveis que conduzirão os estados de corpo à integralidade da escrita. O trabalho do espectador é aceitar os caminhos desta legibilidade e entrar neles através do espectro

de percepções produzidas (LOUPPE, 2012, p. 226)¹²⁹.

Nesta relação estabelecida na fruição do/com objeto coreográfico, o espectador pode ter um papel representativo na concepção de novas teorias e acepções que doravante surjam a partir do conhecimento de teorias artísticas ou de outras obras já produzidas e apreciadas na contemporaneidade; isto também se dá pela interpretação que se corporifica em imagens criadas pelos artistas da dança.

¹²⁹ Grifo do pesquisador.



Figura 12: Cena da obra “O Vale dos desejos” (2015).
Orientação coreográfica: Ítalo Rodrigues Faria.

IV - Atitude do espectador na relação com a obra de dança

De fato, o espectador deve gerar algumas hipóteses tendo em vista que o objeto é mostrado tal como ele é porque o artista sente a respeito do objeto tal como ele se sente.

(DANTO, 2014, p. 139)

Na introdução desta tese propus a elaboração de uma reflexão sobre a relação entre o espectador e a obra de dança contemporânea. Para tal, tomei como ponto de partida, que o espectador pode se tornar sujeito ativo na construção de sentidos na medida em que apresente uma atitude estética participante e interativa. Nesta relação estão imbricadas a apreciação, fruição e atitude na experiência estética em dança advindas de diferentes possibilidades de interpretação diante do objeto coreográfico.

Nas leituras empreendidas na Revisão de Literatura Integrativa, diferentes autores apontaram que na relação entre o espectador e a obra de arte pode-se suscitar maneiras distintas de se denominar o espectador em relação a essas obras experienciadas, apreciadas, fruídas e contempladas.

Arthur Danto (2010a, p. 59-60) apontou que em Kant (1724-1804), na obra “Crítica da faculdade do juízo”, se sugere que há possibilidade de assumir duas atitudes distintas em relação a qualquer objeto e que é possível uma atitude **prática** e outra de **desinteresse** em relação ao objeto, seja ele artístico ou não, podendo, desta maneira, recuar e assumir uma visão distanciada. Isto, completa Danto, seria possível e até defensável se os objetos aludidos até então não fossem obras de arte e tão somente objetos do cotidiano: ou objetos que desempenhem algum tipo de função prática na realidade. Pode-se apreciar formas, cores, intenções pelo que o objeto representa, pelo que é, e, neste ínterim, suspender e afastar toda a “consideração de utilidade” (p. 59). Porém, o filósofo preconiza que esse tipo de atitude pode ser adotada para qualquer objeto ou coisa, desde a mais simples até a mais inverossímil, bastando para isto, enxergar tudo a nossa volta com distanciamento, como se estivesse diante de um espetáculo, uma comédia ou qualquer outro evento. Entretanto, acentua:

Mas *exatamente por isso* não se pode analisar a relação entre obras de arte e realidade com base nessa distinção, que se situa numa dimensão diferente. (p. 60).

Nessa acepção, a proposição deste doutorado vai de encontro aos preceitos filosóficos apontados na estética kantiana, quando a mesma enuncia uma atitude estética do espectador que precisa ser **desinteressada**. Kant explicita que:

Gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação

mediante uma complacência ou descomplacência **independente de todo interesse**. O objeto de uma tal complacência chama-se belo. (KANT, 2012, p. 47)¹³⁰.

A complacência apontada por Kant diz respeito à empatia, a maneira como objeto é apreciado: o que se trata de uma receptividade do gosto. Com isto, enuncia o filósofo, **o juízo de gosto é o juízo estético**, que é subjetivo (p. 69) na medida em que se compreende que o prazer da experiência estética advém de um estado ou atitude de **desinteresse**. Esta proposição leva ao entendimento de que não se trata de uma relação entre o artista e o mundo que o cerca e sim que,

Cada um tem de reconhecer que aquele juízo sobre beleza, ao qual se mescla o **mínimo interesse**, é muito faccioso e não é nenhum juízo-de-gosto puro. Não se tem que simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas ser a esse respeito completamente indiferente para em matéria de gosto desempenhar o papel de juiz. (KANT, 2012, p. 40)¹³¹.

O filósofo prussiano frisa que a complacência deve ser **pura e desinteressada** no juízo de gosto (ou julgamento estético), se opondo que esta seja ligada **ao interesse** na apreciação do objeto, pois “A complacência que determina o juízo de gosto é **independente de todo interesse**” (p.39)¹³².

Porém, assim como apontado na Revisão de Literatura Integrativa por alguns autores, a obra de arte requer uma atitude estética participativa, integrada, questionadora, relacional, reflexiva, ativa e interativa diante do objeto artístico.

Saliento que a atitude do espectador está ligada a um interesse estético que requer disposição para empreender discursos sobre a natureza poética da obra. Tais discursos proferidos pelos espectadores, e todos os membros do Mundo da dança na arte, enunciam possíveis teorias que podem remeter a dança cênica ao *status* de arte.

A atitude do espectador de dança está imbricada na experiência estética e não apartada da apreciação e fruição. Pode variar constantemente durante a execução de uma obra artística, além de provocar estusias, experiências, evocar memórias, sentimentos, sensações e diferentes reações. Uma obra coreográfica possui discurso, assunto, *aboutness*, predicados que se corporificam e sugerem distintas possibilidades de apreciação e fruição, premidas pelo artista da dança diante do que é apresentado aos olhos do espectador: sujeito que se torna cúmplice e que pode construir discursos em torno da obra de dança.

A atitude, que se torna estética ao vislumbrar a obra de dança cênica, se caracteriza por um estado de tensão e atenção, em que o espectador se envolve com os acontecimentos que

¹³⁰ Grifo do pesquisador.

¹³¹ Grifo do pesquisador.

¹³² Grifo do pesquisador.

se desenrolam no espaço. Requer que se adote posturas, iniciativas, posicionamentos, condutas, disposição e intenção. Isto se torna condição para a instauração de estesias e experiências estéticas.

Desta feita, a atitude estética e a experiência estética caminham juntas, suscitam estados e disposições que atravessam o corpo do espectador de dança sendo responsável, dentro de determinadas condições, pela apreciação e fruição da obra.

A atitude do espectador se inicia mesmo antes deste se postar diante da obra. Pode ser regida por escolhas culturais, ideológicas, econômicas, políticas e sociais. Pode ainda ser influenciada pela mídia, pelo *marketing* cultural, por outros espectadores e todos que fazem parte do círculo relacional do espectador, apreciador e fruidor de dança.

Em suas configurações múltiplas e plurais, a dança contemporânea urge um espectador plural que não esteja neutro e que não vislumbre uma poética da obra artística de maneira passiva. Existem danças que posicionam o espectador no interior da cena, outras exigem do espectador que caminhe pelos espaços cênicos como se estivesse em um museu coreográfico em que os corpos dos artistas da dança se interligam, interagem construindo sentidos na medida em que o apreciador e fruidor a desvele a obra com o olhar e, dependendo da proposta cênica, participe da ação.

As possíveis atitudes estéticas do espectador de dança na contemporaneidade suscitam que este frua e aprecie a obra com um olhar atento, aberto, interativo, participativo e que, por isto, o impede de vislumbrar a obra de uma maneira distanciada, desinteressada e alheia à poética da dança contemporânea.

Possibilidades e aberturas

As reflexões empreendidas até aqui trataram de um difícil caminho pelo qual ainda é necessário percorrer na busca pela construção de um pensamento sobre o problema proposto por esta tese. No entanto, tais proposições não remetem a uma junção da dança e da filosofia se completando em analogias e metáforas genéricas, enunciando conceitos. Com esta investigação refleti sobre a relação entre dança e o espectador nos tempos atuais a partir da chamada dança contemporânea, ou pós-histórica, como enunciou Danto. Nisto, busquei um pensamento de dança enquanto linguagem artística e também como um discurso filosófico.

Cabe lembrar que esta tese não se colocou como enunciativa de novidades no campo teórico que nutre o Mundo da dança na arte com narrativas e discursos que ambicionam a criação de novos conceitos. Por outro lado, aqui se buscou edificar aspectos que dizem respeito

à natureza da relação do espectador enquanto agente, sujeito ativo que tem por intuito estabelecer conexões que dão sentido e propósito à obra de dança.

As reflexões despontadas ganharam *corpus* a partir da perspectiva da experiência nas práticas que atravessaram o corpo deste pesquisador durante a formação enquanto artista da dança e acadêmico. Nesta ação/acepção me propus refletir sobre a necessidade de se construir um pensamento em dança e na identificação dos sujeitos apreciadores e fruidores da dança contemporânea.

Nesta abordagem teórica, ressalto o papel do espectador de dança enquanto transfigurador da arte em sua completude e significação. Transfigurador no sentido dantiano, e que é aquele que tem possibilidade de tornar objetos comuns, neste caso gestos e movimentos do cotidiano, em obra artística.

Nisto, constatei a importância dos conceitos e teorias para que se possa fundamentar a poética de criadores, assim como possibilitar aos espectadores, artistas e interessados em dança, adentrar no Mundo da dança na arte valorando obras, apresentando argumentos e discursos de razão sobre possíveis poéticas empreendidas por artistas da dança.

A partir disto, por meio de um recorte em que abordei um período da história na dança contemporânea iniciei reflexões sobre apreciação, fruição e interpretação da obra a partir de teorias da dança e do escopo filosófico consonantes com a filosofia de Arthur C. Danto. Neste momento preconizei que a fruição não se aparta da apreciação em dança, sendo que estão imbricadas e estão unidas na atitude do espectador de dança ao vislumbrar a obra.

Destarte, refleti sobre a questão: como o espectador articula apreciação, fruição, para uma experiência em dança? Para tal, ressaltei a importância de apresentar pistas com o intuito de que qualquer espectador possa adentrar a poética do artista. Estas pistas são necessárias pois a dança contemporânea se apresenta em pluralidades e multiplicidades que, por vezes, não deixam claro que o que se aprecia se trata de uma obra de arte.

Por isto, tais pistas são necessárias à tomada de atitude diante da apreciação e fruição da obra em sua dimensão poética para que a mesma possa ser alçada para dentro do Mundo da dança na arte por seus agentes, membros e sujeitos da dança cênica.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, Theodor W. **Experiência e criação artística: arte e comunicação**. Lisboa: Editora Edições 70, 2003.
- AGAMBEN, Georgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, Argos, 2009.
- AGGIO, Amanda Bastos Mareschi. **O espectador digital como trabalhador do olhar capitalizado nos ambientes midiáticos da Internet**. 2014, 67 fls. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - SP.
- AITA, Virginia Helena Aragonês. Arthur Danto: narratividade histórica "*sub specie aeternitatis*" ou a arte sob o olhar do filósofo. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 145-159, 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000100012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 26.set.2017.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando: Introdução à Filosofia**. São Paulo: Editora Moderna, 2009.
- ARISTÓTELES (384-322 a.C). **Poética**. (Título em grego antigo: *Περὶ ποιητικῆς*; em latim: *poiétikés*). Tradução, textos adicionais e notas Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2014.
- BANES, Sally. **The First Concert of Dance at the Judson Dance Theater**. Disponível em: <http://www.warholstars.org/chron/judson_dance_theater.html> Acesso em 18 de Abril de 2011.
- _____. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Artemídia Rocco, 1999.
- BENTO, Antônio V. **Como fazer uma revisão da literatura: Considerações teóricas e práticas**. Revista JA (Associação Acadêmica da Universidade da Madeira), nº 65, ano VII (pp. 42-44). 2012.
- BORRADORI, Giovanna. **A filosofia americana**. Conversações com Quine, Davidson, Putnam, Nozick, Danto, Rorty, Cavell, MacIntyre, Kuhn. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo, Martins Fontes, 2009.
- BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: Fabiana Dultra Britto, 2008.
- CALDAS, Maria Aparecida Esteves. **Estudos de revisão de literatura: fundamentação e estratégia metodológica**. São Paulo: Hucitec, 1986.
- CARNEIRO, Leonel Martins. A experiência do teatro: de John Dewey ao espectador do teatro contemporâneo. **Revista Sala Preta**. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p56-71 – Volume 13, n. 2 (2013) Universidade de São Paulo – USP

CAPES - COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR. Tabela de Áreas de Conhecimento. Disponível em:

<<http://www.ibb.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/tabela-de-areas-de-conhecimento.pdf>> e

<http://www.capes.gov.br/images/stories/download/avaliacao/TabelaAreasConhecimento_072012.pdf>. Acesso em 27.abr.2017.

_____. Banco de Teses e Dissertações. Disponível em <<http://capesdw.capes.gov.br/banco-teses>>. Acesso em 14.set.2016.

CUNNINGHAM, Merce. **About Merce**. Set. 1994. Disponível em:

<<https://www.mercecunningham.org/merce-cunningham/>>. Acesso em 20.dez.2017.

D'AGOSTINI, Franca. **Analíticos e continentais**. 1ª Ed. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003.

DANTO, Arthur C. **O Abuso da Beleza**. São Paulo, SP: Editora: WMF Martins Fontes, 2015.

_____. **O descredenciamento filosófico da Arte**. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. **What art is**. New Haven, USA: Yale University Press, 2013.

_____. **Andy Warhol**. São Paulo, SP: Editora Cosac Naify, 2012.

_____. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da Arte**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010a.

_____. O Mundo da Arte Revisado: Comédias das Semelhanças. Traduzido em: SILVEIRA, Cristiane. **“The artworld”: a natureza teórica da arte na reflexão filosófica de Arthur C. Danto**. 2010, 201fls. Dissertação de Mestrado do Curso de Mestrado em Filosofia do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná – UFPR. 2010b. (p. 167-200).

_____. O mundo da Arte. In: D'OREY, C. **O que é Arte: a perspectiva analítica**. Lisboa: Dinalivro: 2007a. (p. 79-99).

_____. Embodied meanings, isotypes, and aesthetical ideas. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 65, n. 1, 2007b, p. 121-129. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/4622216>>. Acesso em 20.dez.2017.

_____. **Após o fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odyseus Editora, 2006a.

_____. O mundo da Arte. Tradução de Rodrigo Duarte. **Revista Arte Filosofia**, Ouro Preto, n.1, p. 13-25, jul. 2006b. Disponível em <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_01/artefilosofia_01_01_mundo_arte_arthur_da_arto.pdf>. Acesso em 10.set.2015.

_____. A filosofia da arte. Entrevista com Arthur C. Danto. Trad. TOLEDO Jr., Joaquim. **The Nation**. Daily Princetonian, jornal da Universidade de Princeton. Entrevista publicada na versão eletrônica da revista em 18.ago.2005. Entrevista com Arthur C. Danto concedida a Natasha Degen. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n73/a09n73.pdf>>. Acessado em

14.ago.2017.

_____. Indiscernibility and perception: a reply to Joseph Margolis. **British Journal of Aesthetics**, v. 39, 1999, p. 321- 329. Disponível em <<https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/39.4.321>> Acesso em 20.dez.2017.

_____. The Art World Revisited: Comedies of Similarities. *In*: DANTO, Arthur C. **Beyond the Brillo Box**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1992, p. 33-53.

_____. **The philosophical disenfranchisement of art**. New York: Columbia University Press, 1986.

_____. **The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art**. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

_____. The artworld. **Journal of Philosophy**, v. 61, *Issue* 19. American Philosophical Association, Easter Division Sixty-First Annual Meeting, 1964, p. 571-584.

DEBOURD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DICKIE, George. A teoria institucional da arte. *In*: MOURA, Vitor (coord. e trad.). **Arte em teoria: uma antologia de estética**. Ribeirão, Portugal: Edições Húmus, 2009. (p. 111-165). Disponível em: <[https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23667/1/Arte em Teoria.pdf](https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23667/1/Arte%20em%20Teoria.pdf)>. Acessado em 20.nov.2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo : Editora 34, 2010.

ECO, Umberto. **The limits of Interpretation**. Blommington: Indiana University, 1990.

_____. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EUGÊNIO, Edison. **Espectador-artista: a pessoa como recriadora e coautora da obra de Arte**. 2016, 128 fls. Mestrado em Artes apresentada no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”- UNESP, 2016.

FABBRINI, Ricardo. **A Arte depois das vanguardas**. São Paulo, Unicamp, 2002.

_____. **Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990**. Revista Científica FAP. Curitiba v.5, p. 11-24, jan./jun. 2010.

_____. **A Altermodernidade de Nicolas Bourriaud**. Revista Trans/Form/Ação, Marília, v. 35, n. 3, p. 259-266, set./dez., 2012.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. “Vivendo a Arte – O Pragmatismo e a Estetização da Vida”. Departamento de Filosofia – PUC-SP. **Revista Cognitio**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 217-227, jul./dez. 2006.

FARIA, Ítalo Rodrigues. **A dança a dois: processos de criação em dança contemporânea**.

2011. 175 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86834>>. Acesso em 12.jul.2017.

_____. O Vale dos desejos: processos de criação com dança em *site-specific*. In: ANAIS JORNADA DE PESQUISA EM ARTE PPG IA/UNESP: EDIÇÃO INTERNACIONAL: Processo Criativo 15 a 19 de setembro de 2015. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2015. v. 1. p. 174-186.

_____. Dança e Fruição: a experiência estética na pós-modernidade. **Arte Revista**. São Paulo, nº 6, 2015, p. 51-69. Disponível em <<http://fpa.art.br/fparevista/ojs/index.php/00001/article/view/69/117>>. Acesso em 8.mar.2017.

_____; GODOY, K. M. A. Fruição e experiência estética na dança pós-moderna. In: ANAIS DO III CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA. Salvador - BA: Anais do Portal Anda. 2014. v. 1. p. 1-19. Disponível em <<http://www.portalanda.org.br/anais>>. Acessado em 24.abr.2017.

FERRAZ, Maria Cristina F. **Filosofia e dança contemporânea**: do movimento ilusório ao movimento total. In *Sinais Sociais/Serviço Social do Comércio*. Rio de Janeiro: Ano2, nº 4 maio a agosto 2007.

GASPARINI, Igor; KATZ, Helena. “A comunicação entre dança e público: o papel do coreógrafo na construção da relação obra-espectador”. **Revista Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 51-66, jul. / dez. 2013. Disponível em <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/download/7187/7486>>. Acesso em 20.mar.2017.

GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco de. **A aproximação entre a cena e o espetáculo transeunte na sociedade espetacularizada**: “Às margens do feminino”- Agrupamento Obscena. 2010, 103 fl. il. Dissertação de Mestrado em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 2010.

GIL, José. **Movimento Total**: O Corpo e a Dança, Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção in PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia (org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1995.

GODOY, Kathya Maria Ayres de (org.). **Experiências Compartilhadas em Dança**: Formação de plateia. São Paulo: Instituto de Artes de Unesp, 2013.

_____. “A (TRANS)formação de público para dança”. In: ANAIS DO III CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA. Comitê Dança em Mediações Educacionais – Setembro/2014.

GOMPERZ, Will. **Isso é Arte?** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2013.

GOMES, Thiago Barros. **Significados corporificados**: uma análise da definição da Arte de Arthur C. Danto. 2012, 105 fls. Dissertação de Mestrado em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro -Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 2012.

GOODMAN, Nelson. **Ways of Worldmaking**. Indianapolis: Hackett Publishing Company,

1978.

_____. **Linguagens da Arte:** uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Tradução de Desidério Murcho e Vitor Moura. Portugal - Lisboa: Editora Gradiva, 2006.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargo (org.). **Comunicação e experiência estética.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GUSMÃO, Rita de Cassia Santos Buarque de. **De espectador a fruidor coautor:** diferentes relações na cena ao vivo contemporânea. 2014, 192 fls. Tese de doutorado de Graduação em Artes do Instituto de Artes, da Universidade de Brasília – UNB, 2014.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831). **Curso de estética:** o belo na Arte. Tradução Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2009.

HERWITZ, Daniel. **Estética:** conceitos-chave em filosofia. Trad. Felipe Rangel Elizalde. Porto Alegre: Artmed, 2010.

IBICT – INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA. Base de dados e serviço de Referência. **Catálogos de Universidades.** Apresenta publicações de trabalhos acadêmicos das IES. Disponível em: <<http://bdt.d.ibict.br/vufind>>. Acesso em 22.abr.2017.

JAMESON, Fredric, **Pós-modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **A cultura do dinheiro:** ensaio sobre a globalização. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo. **Novos Estudos CEBRAP.** São Paulo, no. 12, junho de 1985.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** São Paulo: Editora Ática, 1994.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Unisinos, 1999.

MASS MEDIA in: **Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico.** Porto: Porto Editora, 2003-2017. [consult. 2017-12-30 15:06:33]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mass-media>>. Acesso em 30.dez.2017.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1844-1900). **O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo.** (Título em alemão: *Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechentum und Pessimismus* – de 1886). Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

KANT, Immanuel (1724-1804). **Crítica da faculdade do juízo.** (Título em alemão: *Kritik der Urteilskraft* – de 1790) Tradução de Valério Rohden e António Marques. 3ª Ed. Rio de

Janeiro: Editora Forense Universitária, 2012.

KATZ, Helena. **O espectador da arte contemporânea**. Mostra Sesc de Artes: Ares e Pensares. São Paulo: Sesc, 2003. Disponível em:
<<http://helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11301409963.pdf>>. Acesso em 24.fev.2017.

_____. Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia da dança. **Revista Sala Preta**. São Paulo (SP), v. 10, 2010, p. 163-167. Disponível em
<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57447/60429>>. Acesso em 05.set.2017.

KENNICK, William E. **Does traditional aesthetics rests on a mistake?** Mind, New Series, v. 67, n. 267, p. 317-334, 1958.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1998.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2003.

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

LIMA, João Gabriel; BAPTISTA, Luís Antônio. Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin. **Revista Princípios**, Natal (RN), v. 20, n. 33 jan./jun. de 2013, p. 449-484.

LYOTARD, Jean-François Lyotard. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. **O Pós-Moderno explicado às crianças**. Lisboa Dom Quixote, 2a edição, 1993.

LOUISE, Louise Lira Roedel; CUNHA, Cristiano Castro de Almeida; MACEDO, Marcelo. O método da revisão integrativa nos estudos organizacionais. **Rev. Gestão e Sociedade**. Belo Horizonte, vl. 5, número 11, p. 121-136, mai./ago. 2011. Disponível em
<<https://www.gestaoesociedade.org/gestaoesociedade/article/viewFile/1220/906>>. Acesso em 29.mai.2017.

MARCONDES, Danilo. **Textos básicos de filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; MARTINO, Luís Mauro Sá. A comunicação, o comum e a alteridade: para uma epistemologia da experiência estética. In: Dossiê: Cotidiano e Experiência. **Revista Logos** 43, Vol.22, Nº 02, 2º semestre 2015. Disponível em
<<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/19600/16046>>. Acesso em 03.abr.2015.

MENDES, Karina Dal Sasso; SILVEIRA, Renata Cristina de Campos Pereira; GALVAO, Cristina Maria. Revisão integrativa: método de pesquisa para a incorporação de evidências na saúde e na enfermagem. **Texto contexto**, Florianópolis, v. 17, n. 4, Dec. 2008, p.758-764. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-07072008000400018>>. Acesso em 03.mar.2016.

MIRANDA, Mariana Lage. **Objeto ambíguo: Arte e estética na experiência contemporânea**,

segundo H. R. Jauss. Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia. 135 fls. Belo Horizonte 2007

MORAES, Juliana. “É Cultura?!: Reflexões sobre dança e as ideologias da arte hiper-moderna”. O DIÁLOGO ENTRE ARTE E CIÊNCIA NA FRUIÇÃO E USUFRUIÇÃO EM DANÇA: UMA PESQUISA EM VIÇOSA, MG. Trabalho apresentado no VI Congresso de Pesquisa e Graduação em Artes Cênicas, ABRACE, 2010. Disponível em <<http://portalabrace.org/memoria/vicongressopesquisaemdanca.htm>>. Acesso em 20.mar.2017.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Editora Ática, 1991.

OLIVEIRA, Isaira Maria Garcia de. **As relações entre os programadores e espectadores de dança na cidade de São Paulo: o caso do TD – Teatro da Dança**. 2011, 658 fls. Tese de Doutorado apresentado Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, SP, 2011.

OLIVEIRA, Mônica. **Operadores Booleanos**. Disponível em: <<http://www.dbd.puc-rio.br/wordpress/?p=116#sthash.ymPXPWAZ.dpuf>>. Acesso em 28.dez.2017.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PECORARO, Rossano. **Analíticos ou continentais: uma introdução à filosofia contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2013.

PEREIRA, Marcos Villela. Contribuições para entender a Experiência Estética. **Revista Lusófona de Educação**, [S.l.], v. 18, n. 18, dec. 2011. ISSN 1646-401X. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/rleducacao/article/view/2566>>. Acesso em: 05.nov. 2017.

_____. O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação. **Revista Pro-Posições**, Campinas, v. 23, n. 1 (67), p. 183-195, jan./abr. 2012, versão On-line ISSN 1980-6248.. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-73072012000100012>>. Acesso em 05.nov.2017.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

PERISSÉ, Gabriel. **Estética & educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

PLATAFORMA SUCUPIRA. Base de dados para lista de consulta geral de periódicos. Disponível em: <<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/index.xhtml>>. Acesso em 13.jul.2017.

PLATÃO (428 a.C - 348 a.C.). **Timeu-Crítias**. Trad. do grego, introdução e notas Rodolfo Lopes. Coimbra, Portugal: Editor Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

PLATÃO (428 a.C - 348 a.C.). **Timeu - Crítias - O Segundo Alcebiades - Hípias Menor**. Trad. Carlos Alberto da Costa Nunes. 3a. Ed., Belém: EDUFPA, 2001.

PLATÃO (428 a.C - 348 a.C.). **A República** (ou: sobre a Justiça. Gênero Político) Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

PLATÃO (428 a.C - 348 a.C.). **A República**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Difusão Europeia do Livro, 1965.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. “Brasssilpaissssdoofuturoboross”, 1990. **Revista ARS**, USP SP, 1990. Páginas 8-29. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v1n2/02.pdf>>. Acesso em 20.mar.2017.

POPPER, Karl Raimund. **A sociedade aberta e seus inimigos**. São Paulo, EDUSP, 1974. Disponível em <<http://portalconservador.com/biblioteca/karl-popper/>>. Acesso em 28.dez.2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha da sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RAMME, Noeli. **Arte e construção de mundos: Um estudo sobre a teoria dos símbolos de Nelson Goodman**. 2004, 155 fls. Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da PUC-Rio como parte dos requisitos parciais para a obtenção do título de Doutora em Filosofia. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Filosofia, 2004.

_____. É possível definir “Arte”? **Revista Analytica**, Rio de Janeiro, vol. 13 nº 1, 2009, p. 197-212.

_____. **Instauração: um conceito na filosofia de Goodman**. Disponível em <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_Noeli_Ramme.pdf>. Acesso em 16.set.2017.

RAINER, Yvonne. **No Manifesto**. 1965. Disponível em <<https://conversations.e-flux.com/t/yvonne-rainer-no-manifesto/1454>>. Acesso em 20.set.2017.

READY-MADE. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>>. Acesso em: 10.ago.2017. Verbete da Enciclopédia.

RENGEL, Lenira Peral; FERREIRA, Patrícia Cruz. “Dança: escrita metafórica do corpo como linguagem que traz a memória traçada”. **Revista Dança**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 19-30, jul. /dez. 2012. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/11000>>. Acesso em 20.mar.2017.

RIBEIRO, António Pinto. **Dança temporariamente contemporânea**. Lisboa: Vega, 1994.

_____. **Por Exemplo a cadeira: ensaio sobre as Artes do Corpo**. Lisboa: Livros Cotovia, 1997.

SEIPLE, David. Arthur C. Danto, *in* **Philip B. Dematteis**, ed., Dictionary of Literary Biography, 2003, p. 39-48. Artigo sobre a biografia e obra de Danto disponível em <<http://dseiple.com/DSeiple%20Writings/Danto.fin.pdf>>. Acesso em 16.set.2017.

SEVERINO, António Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 17 ed. São Paulo:

Cortez, 1991.

SHELDON, Ana Rizek. **Instalação enquanto situação**: reflexões sobre obra, crítica e experiência. In: ANAIS DO III ENCONTRO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA. Comitê Produção de Discurso Crítico sobre Dança – Maio/2013. P. 1-17. Disponível em: < <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/6-2013-02.pdf>>. Acesso em 30.jul.2017.

SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. 4ª. ed. Florianópolis: UFSC, 2005. Disponível em <https://projetos.inf.ufsc.br/arquivos/Metodologia_de_pesquisa_e_elaboracao_de_teses_e_dissertacoes_4ed.pdf>. Acesso em 24.abr.2017.

SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. Florianópolis: UFSC, 2005.

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

SIQUEIRA, Jean Rodrigues. A definição de “Arte” e a Filosofia Analítica. In: **Revista Espaço Ética**: Educação, Gestão e Consumo. São Paulo, Ano II, N. 05, maio/agosto de 2015, p. 65-72.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a Arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. **Imposturas Intelectuais**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SOLER, Marcelo. O espectador no teatro de não ficção. In: **Sala Preta Revista de Artes Cênicas** nº 8, p.35-40, 2008. Programa de Pós-graduação em Artes. Departamento de Artes Cênicas. ECA/USP.

SOUZA, Jacqueline Kelly Prado de. **O Jogo do Diálogo**: algumas indagações sobre a relação entre autor, obra e espectador. 2007, 120 p., il. Dissertação de Mestrado em Artes, Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

TALON-HUGON, Carole. **A estética**: história e teorias. Tradutor: Antônio Maia da Rocha. Lisboa: Portugal, Edições Texto & Grafia, 2009.

TAVARES, Mônica. Fundamentos estéticos da arte aberta à recepção. **Revista Ars**. USP, v. 1, n. 2 (2003). Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2910>>. Acesso em 15.jan.2017.

TERRA, Ricardo e REPA, Luiz. Teoria Crítica: Introdução. **Caderno CRH**, Salvador, v. 24, n. 62, p. 245-248, maio/ago. 2011. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792011000200001>. Acesso em 09.dez.2016.

TERRAZA, Cristiane Herres. **O conceitualismo e a arte tecnológica**: um estudo sobre a relevância da recepção e da fruição. 2013, 230 fls. Tese apresentada à Área de Pesquisa em Arte e Tecnologia do Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes, Universidade de Brasília, como exigência para a obtenção do título de Doutor em Arte, 2013.

TESTA, Letícia. Que corpo é este que dança a imagem do pensamento? **Revista ALEGRAR** n°07 - set/2011 - ISSN 18085148. Disponível em <http://www.alegrar.com.br/revista07/images/revista07/corpo_pensamento_testa_alegrar7.pdf>. Acesso em 12.dez.2013.

VENRURA, Dora Fix. Um Retrato da Área de Neurociência e Comportamento no Brasil. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, 2010, Vol. 26 n. especial, pp. 123-129.

VEYNE, Paul. **Condutas sem crença e obras de Arte sem espectador**. Tradução de Andrea Daher et al. Topoi. Revista de História (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 13, n. 24, p. 175-188, jan. / jun. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/topoi/v13n24/1518-3319-topoi-13-24-00175.pdf>>. Publicado originalmente: *Conduites sans croyances et oeuvres d'art sans spectateurs*. Diogenes, n. 143, p. 3-22, jul./set. 1988.

VINHOSA, Luciano. **Obra de Arte e experiência estética**: Arte contemporânea em questões. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

WEITZ, Morris. O papel da teoria na estética. In: **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, XV (1956), 27-35. Tradução Célia Teixeira. Disponível em: <<http://alfredobraga.pro.br/ensaios/ateorianaestetica.html>>. Acesso 20.dez.2017.

ZANCAN, Rubiane Falkenberg. **Motivação criadora e recepção estética no espetáculo “Resintos” da Muovere Companhia de Dança**. 2009, 119 fls. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, 2009.

Obras Artísticas de dança

ARTUD, LE MÔMO (2016-2017): Com Maura Baiocchi. Funarte São Paulo – Sala Renée Gumiel (Alameda Nothmann, 1058, Campos Elíseos, São Paulo). Apresentação: 10/03 até 02.abr.2017. Sábado – 19h; Domingo – 18h. Classificação 12 anos. Direção, teatrocoreografia, performance e figurino: Maura Baiocchi. Dramaturgia e cenário: Wolfgang Pannek, Maura Baiocchi. Trilha sonora: Gustavo Lemos. Desenho de luz: Eduardo Alves. Videos: Onofre Roque Fraticelli, Candelaria Silvestro, Paula Alves, Bruna de Araujo. Produção: Wolfgang Pannek, Mônica Cristina Bernardes. Duração 90 minutos.

CITAÇÕES (2009). Coordenação/direção geral: Prof.^a Dr.^a Kathya Maria Ayres de Godoy; Orientação coreográfica: Ítalo Rodrigues Faria; Criadores/intérpretes: Ana Maria Araújo, Bruna Pereira Barbosa, Fábio Batista, Flávia Coelho, Ilda Andrade, Ítalo Rodrigues, Julianus Nunes, Larissa Costa, Márcia Gonzaga, Mariana S. Teófilo. Iluminação: Daniel Avilez. Projeto gráfico, produção, designer de luz, cenografia: Ítalo Rodrigues. Duração 30 minutos.

CORPOS UTÓPICOS (2010-2011). Inspirado no texto *Le corps, lieu d'utopies* (O corpo, lugar de utopias) de Michel Foucault (1966). Coordenadora e diretora: Profa. Dra. Kathya Maria Ayres de Godoy; Orientador coreográfico: Ítalo Rodrigues Faria; Assistente de coreografia: Flávia Borsani; Participantes (2011): Ana Cecília - Flávia Borsani - Juliana Corrêa - Priscila Ortelã - Wagner Mazzini – Anna Galli. Cidade e local de apresentação: Universidade Cruzeiro do Sul – Unicsul. I Encontro da Diversidade nos Movimentos Corporais" da Unicsul-Anália Franco em 09 de junho de 2011. Cidade de Franca – dia 25/08/2011 – Simpósio de iniciação científica na cidade de FRANCA (Instituto de Artes da Unesp – dia 24/08/2011 – 16 horas.

Congresso de Iniciação Científica em 15/10/2011 no Inst. De Artes da Unesp. III ENGRUPE DANÇA: dilemas e desafios – Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança, no dia 19/10/2011 – 15:30 horas. Local: Universidade Estadual de Maringá – UEM. 6º Congresso de Extensão Universitária – Unesp, com o tema: Horizontes da Extensão Universitária: Possibilidades, Caminhos e Realizações realizado nos dias 25, 26 e 27 de outubro de 2011 – Águas de Lindóia/SP. Duração: 30 minutos.

DESLOCAMENTOS: Ocupação Marta Soares. Direção e coreografia, de 05 a 28 de maio de 2016. Se apresentou nas Sextas e sábados, às 20h. Local: Oficina Cultural Oswald de Andrade. Rua Três Rios, 363 – Bom Retiro – São Paulo/SP. Classificação: Livre. Duração: 90 minutos.

EM TEMPO (2011). Coordenação e direção: Prof.^a Dr.^a Kathya Maria Ayres de Godoy; Orientação coreográfica: Ítalo Rodrigues Faria; Assistente coreográfica: Flávia Borsani; Criadores-intérpretes: Ana Cecília, Anna Galli, Clarissa Lemos, Flávia Borsani, Gabriela Striani, Josephina Burigo, Juliana Corrêa, Priscila Ortelã, Wagner Mazzini; Iluminação: Alexandre Sampaio; Local de apresentação: Instituto de Artes da Unesp - Teatro Reynuncio de Lima às 11:30hs, no dia 10 de dezembro de 2011. Duração do espetáculo 32 minutos. Disponível em <<https://vimeo.com/45044759>>, acessado em 12.jul.2017.

JOGOS CORPORAIS (2009-2010). Coordenação/direção geral: Prof.^a Dr.^a Kathya Maria Ayres de Godoy; Orientação coreográfica: Ítalo Rodrigues Faria; Criadores/intérpretes: Bruna Pereira Barbosa, Cynthia Nogueira, Milena Bushatsky, Rosana Aparecida Pimenta, Mariana Santos Teófilo, Ana Maria Simões de Araújo, Mirtes de Paula Reis Tosoni, Fábio dos Santos Dasher, Priscila Araújo de Oliveira, Verônica Sayuri, Flávia de O. Martins Coelho, Julianus Araújo Nunes, Natasha Curuci de Jesus e Ítalo Rodrigues Faria. Locais de apresentação: SESC da cidade de Presidente Prudente, para o fechamento II Fórum Cultural da FCT – Universidade, Cultura e Sociedade: Revelando Emancipações Sociais e em junho no campus de Experimental da Unesp na cidade de Registro. Duração do espetáculo: 30 minutos.

LEONILSON: BORDADOS, DESENHOS & PINTURAS... (2014). Neste ano, o Núcleo Contemporânea continuou com o processo de criação artística com foco no projeto Leonilson, sendo que durante o ano houve renovação de elenco, os quais se apresentaram em *turnê* na cidade de São Paulo. Local de apresentação: Instituto de Artes Unesp – São Paulo. Dias 20 e 22 de Junho de 2014 - Teatro Reynuncio Napoleão de Lima. Ficha técnica do Núcleo Contemporânea, grupo de dança do IA/UNESP: Coordenação/Direção: Profa. Dra. Kathya Godoy // Orientação coreográfica: Prof. Me. Ítalo Rodrigues Faria

METÁFORAS, POR EXEMPLO AS CADEIRAS: videodança (2009). Coordenação/direção geral: Prof.^a Dr.^a Kathya Maria Ayres de Godoy; Produção, Edição de vídeo, Roteiro e Cenografia: Ítalo Rodrigues Faria; Criador/intérprete: Ítalo Rodrigues; Videomaker: Freddy Leal; Iluminação: Daniel Avilez; Apoio: IAdança, GPDEE – Grupo de Pesquisa Dança Estética e Educação, Unesp e Proex. Agradecimentos: Profa. Dra. Kathya Godoy e Prof. Dr. Pelópidas Cypriano. Duração da obra: 12 minutos. O arquivo completo da videodança está disponível em <<http://vimeo.com/7831071>> Acesso em 24.abr.2017.

O VALE DOS DESEJOS: “O vale *in situ*” (2015). Orientação Coreográfica: Ítalo Rodrigues Faria. Coordenação: Prof.^a Dr.^a Kathya Godoy. Local: Vale do Anhangabaú – São Paulo – início na Pça Ramos de Azevedo, s/n (Rua Xavier de Toledo). Horário: tarde, 16 h. Dias: 13, 20, 27 e 28/11/2015; e 18/12/2015 – na Mostra do Centro de Referência da Dança – SP. Ficha Técnica: Elenco: Beatriz Santiago, Ítalo Rodrigues, João Luiz Bindandi, Pedro Falco, Raul Moraes, Rafael Abrahão e Tathianne Yates. Apoio: IAdança, GPDEE – Grupo de Pesquisa Dança

Estética e Educação, Unesp e Proex. Agradecimentos: Profa. Dra. Kathya Godoy

POR EXEMPLO AS CADEIRAS: *work in progress* (2009). Este projeto coreográfico partiu da “metáfora da cadeira ” e que se baseou nas leituras efetuadas do texto “Por exemplo a cadeira: um ensaio sobre as artes do corpo” do escritor português António Pinto Ribeiro (1977). Coordenação/direção geral: Prof.^a Dr.^a Kathya Maria Ayres de Godoy; Orientação coreográfica: Ítalo Rodrigues Faria; Criadores/intérpretes: Ana Maria Araújo, Bruna Pereira Barbosa, Cynthia Nogueira, Edison Eugênio, Fábio Batista, Flávia Coelho, Ilda Andrade, Julianus Nunes, Márcia Gonzaga, Mariana S. Teofilo, Milena Bushatsky, e Priscila Araújo. Produção cênica, cenografia e projeto de luz: Ítalo Rodrigues. Duração: 50 minutos.

Vídeos e Filmes

BEACH BIRDS (1991) – Estreia em 20 de junho de 1991. Zurich, Suíça. Coreografia de Merce Cunningham, Música de John Cage. Iluminação: Marsha Skinner. Música: John Cage. Figurinos: Marsha Skinner. Duração: 28 minutos. Elenco original: Helen Barrow, Kimberly Bartosik, Michael Cole, Victoria Finlayson, Alan Good, David Kulick, Larissa McGoldrick, Randall Sanderson, Robert Swinston, Carol Teitelbaum e Jenifer Weaver. Disponibilizado na íntegra em <<http://dancecapsules.mercecunningham.org/overview.cfm?capid=46030>>. Acessado em 22.out.2017.

DESLOCAMENTOS (2017) – Marta Soares e Cia. Direção, coreografia e concepção Marta Soares. Sinopse da obra: “São partituras coreográficas constituídas por várias combinações de corpos acoplados por figurinos (duetos, quarteto e sexteto) que, ao se movimentarem, geram figuras híbridas, sem classificação pré-estabelecida e que podem, ao mesmo tempo, vir a ser homem e mulher, vivo e morto, dentro e fora, figura e fundo. Ou seja, corpos informes (sem forma), em trânsitos entre deformações – sucessão de movimentos, e transformações – sucessão de formas. ”

Disponível em <<http://www.conectedance.com.br/evento/ocupacao-marta-soaresvestigioso-banhodeslocamentosles-poupeesnbsp/>>. Acesso em 08.nov.2017. Comentários sobre a obra por Marta Soares disponível em <<https://tvuol.uol.com.br/video/dancar-o-espaco-04028C193964CC996326>>. Acessado em 18.dez.2017.

O VALE DOS DESEJOS. Projeto: “O vale in situ” (2015). Orientação Coreográfica: Ítalo Rodrigues Faria. Coordenação: Prof.^a Dr.^a Kathya Godoy. Local: Vale do Anhangabaú – São Paulo – início na Pça Ramos de Azevedo, s/n (Rua Xavier de Toledo). Horário: tarde, 16 h. Dias: 13, 20, 27 e 28/11/2015; e 18/12/2015 – na Mostra do Centro de Referência da Dança – SP. Ficha Técnica: Elenco: Beatriz Santiago, Ítalo Rodrigues, João Luiz Bindandi, Pedro Falco, Raul Moraes, Rafael Abrahão e Tathianne Yates. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=noIIKbUzZL0>>. Acessado em 19.dez.2017.

VOCÊ NÃO É SEU CÉREBO - Alva Noë. *You Are Not Your Brain*. Vídeo em que o autor apresenta aspectos da neurociência. Direção / Produção: Jonathan Fowler and Elizabeth Rodd. Duração: 3:35 min. Publicado em 14.mai.2012.

Disponível em <<http://www.gilbertogodoy.com.br/ler-post/voce-nao-e-seu-cerebro---alva-noe>>. Acesso em 29.ago.2017.

O Glossário

Aporia – Em filosofia se diz que é a dificuldade ou dúvida racional decorrente da impossibilidade objetiva de obter resposta ou conclusão para uma determinada indagação filosófica (*p.ext. p.us.* Situação insolúvel, sem saída.).

Arte conceitual: Aranha (2009, p. 456) diz que a arte conceitual surgiu nos anos 1960, propondo que os conceitos são a matéria da arte. Arte conceitual apresenta teorias, pensamentos e proposições que são mais importantes que a execução da obra. O meio utilizado para documentar o processo de concepção da arte conceitual pode ser a fotografia, a cópia xerox, filmes ou vídeos. Neste ínterim, os conceitos apresentados pelo artista na cena prevalecem sobre a forma e o objeto enquanto apresentado.

Os artistas buscam na arte conceitual uma relação mais orgânica entre arte e a vida. Nisto a arte é vista como manifestação da vida representada na poética do artista. Para os artistas conceituais, propor uma obra artística é mais do que apresentar um objeto a ser contemplado e o que é mais importante são as ideias, pois o mundo está repleto de objetos. Um exemplo que se pode citar são as obras do artista Hélio Oiticica em sua obra “Os Bólides” na qual o artista propõe a eliminação do objeto e a valorização do conceito.

Uma obra de Laurence Wainer oferece “Instruções” que indicam ao espectador que o mesmo precisa pegar uma lata de tinta *spray*. O artista solicita enquanto informa que, para fazer com que uma obra de arte se concretize é preciso que se borrife “dois minutos de tinta *spray* diretamente no chão”. A obra só se materializa com a interação do espectador.

A partir dos anos 1970, a arte conceitual propicia o surgimento de obras que ocorrem em espaços alternativos, em instalações onde o espectador interage com o ambiente, o espaço e a obra. Por exemplo, na obra “Sculptura Vivente” de Piero Manzoni, há um pedestal em que o artista ou qualquer outra pessoa pode subir e se proclamar “obra de arte”.

Dança a dois: Este termo se refere à dança que pode ser enlaçada, de contato, popular, clássica, moderna ou contemporânea, aparece nesta pesquisa sob vários aspectos e assumindo o papel de fio condutor de um processo de criação em dança contemporânea. Esta mesma dança a dois, que inspirou coreógrafos, mestres e professores em diversos períodos da História da Dança modificou passos, influenciou metodologias e criou novas possibilidades de movimentação. A partir dela, também surgiu a possibilidade de utilizar situações de contato em

que um corpo se inter-relaciona com outros corpos, ultrapassando a fronteira de gênero e trazendo possibilidades para o desenvolvimento de um processo coreográfico. Este processo de criação coreográfica foi fundamentado na preparação corporal vivenciada por meio de aulas de dança contemporânea, onde foram estudados alguns princípios do Contato Improvisação, da Técnica Release e da Educação Somática. Como foi possível, com a dança a dois, promover transformações, desenvolver processos de criação junto a um grupo de pessoas com diferentes histórias corporais? Que modificações ocorreram no fazer/pensar Dança no coreógrafo e nos dançarinos/participantes? Esta pesquisa objetivou a descrição e a reflexão sobre um processo de criação em dança contemporânea com a dança a dois, aplicada junto a um grupo de extensão. Também visou a difusão da dança contemporânea universitária no cenário cultural da cidade de São Paulo. Para a sua realização, houve a opção pelo estudo de caso como abordagem que possibilitou uma investigação do processo de criação artística desenvolvida junto ao grupo IAdança, tendo como resultados o diálogo entre o ensino de Dança, a produção artística e científica e projetos de extensão universitária. Assim, neste trabalho, pode-se encontrar subsídios, caminhos, estudos que oferecem possibilidades para o desenvolvimento de um processo de criação em dança contemporânea com o tema dança a dois junto a grupos profissionais, amadores, escolares e experimentais (FARIA, 2011)¹³³.

Estética Analítica: A Estética na Filosofia Analítica segundo Carole Talon-Hugon (2009, p. 84), no seu conjunto, é uma reação aos “[...] grandes sistemas especulativos de tipo hegeliano e, mais recentemente, contra as teorias transcendentais e idealistas da Arte”. JIMENEZ (1999, p.368) diz que a Estética Analítica não visa definir mais a Arte em função do que ela é em sua suposta ou futura essência, mas “[...] o que ela enuncia em sua existência e no que dizemos dela”. E em seguida, diz: “Isto significa que um objeto de Arte não é em si mesmo uma obra de Arte; torna-se Arte se assim decido vê-lo ou se o contexto me leva a isso” (JIMENEZ, 1999, p.369) . Para isso o autor apresenta como exemplo a possibilidade de que, por acaso, se alguém utilizasse um quadro de Rembrandt apenas para tapar o buraco de um vidro quebrado, este cessaria de funcionar como uma obra de Arte. Um dos representantes da filosofia analítica, Nelson Goodman, em suas publicações evidencia duas importantes obras que discutem o assunto: “Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos” (1976, 2006); e seu artigo publicado em 1977: “*When is Art?* ” em que precisa com desenvoltura a questão da Arte contemporânea: “A questão primordial não é mais: ‘O que é

¹³³ Também disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86834>>. Acessado em 12.jul.2017.

Arte?’ E a resposta do filósofo renova ao mesmo tempo o programa da Estética Analítica: há Arte quando uma coisa funciona simbolicamente como obra de Arte” (JIMENEZ, 1999, p.369). A escola filosófica de tradição Analítica, cuja abrangência é representada pelo positivismo lógico, pelo neopositivismo, pelo pragmatismo, pela epistemologia popperiana¹³⁴. Um dos autores que esta pesquisa tem seu aporte é Arthur C. Danto. A Estética Analítica não é um conjunto de sistemas filosóficos nem estilo de escrita. Talon-Hugon (2009, p. 84) aponta que o método filosófico analítico faz sua a fórmula de Russel que diz: “não se trata de construir sistemas, mas de analisar”, *id est*, é preciso decompor um conceito, fatos ou entidades em seus componentes, para enfim clarificar noções vagas, confusas. A Estética Analítica busca em seu conjunto reagir contra grandes sistemas especulativos, tais como: hegeliano, as teorias transcendentais e idealistas da arte. Os filósofos analíticos da Arte preconizam que é preciso lutar contra a confusão paralisante do essencialismo, que é a crença na existência de essência (da obra, da arte, da contemplação). Isso tudo, completa Talon-Hugo (2009), leva a fórmulas vagas, obscuras, instáveis que por vezes escapam à complexidade de uma realidade instável, de difícil acesso e compreensão. Essa luta pela “clareza” está ligada, portanto, à luta contra o essencialismo.

Estruturalismo: é método cuja abordagem de pensamento pode ser compartilhada pela psicologia, filosofia, antropologia, sociologia e linguística, enxerga a cultura e a sociedade descritas sob formas de estruturas nas quais são baseados os costumes, a economia, comportamento, língua, entre outros aspectos. As bases do estruturalismo têm com representantes diferentes pensadores de diferentes escolas e tradições, tais como: Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Jacques Derrida, Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan, Jean Piaget, Louis Althusser, Julia Kristeva, entre outros, figuram no rol de autores que se utilizaram do estruturalismo.

Experienciar: A partir do substantivo experiência + sufixo – ar, usado no sentido de experimentar, vivenciar. Termo também utilizado no texto do livro “Experiências Compartilhadas em Dança: Formação de plateia” da Prof.^aDr. ^a Kathya Maria Ayres de Godoy (2013, página 75). Nesta tese, o termo experienciar será utilizado no sentido de vivência, na

¹³⁴ Karl Popper (1902-1994) que foi um filósofo austríaco, naturalizado britânico, em suas teorias refutou o ideal totalitário dos regimes comunistas e nazistas. Foi um dos maiores filósofos do século XX. Escreveu livros como a “Lógica da Pesquisa Científica” e “A Sociedade Aberta e Seus Inimigos”. Partidário do comunismo abandonou este para se tornar adepto das ideias liberais da escola austríaca, seguindo o exemplo de Ludwig Von Mises e F. Hayek.

qual o espectador se vê diante de uma obra coreográfica. A experiência somente é possível à medida que o espectador tem contato com a obra/evento artístico, ou seja, vivencia aquilo que vislumbra durante a apresentação. Isto ocorre por meio da apreciação e fruição da obra e pelos sentidos (audição, olfato, visão, tato, paladar) os quais propiciam diferentes experiências em Dança.

Fenomenologia e Existencialismo: são aqui representados por Edmund Husserl, Max Scheler, Maurice Merleau-Ponty, Karl Jaspers, Michel Henry, Henry Maldiney, Martin Heidegger e Jean-Paul Sartre (filósofo existencialista) e Mikel Dufrenne. A Estética fenomenológica pode ser considerada também como forma de “meditação sobre a arte”, como aponta Talon-Hugon (2009, p.79). Esta não se preocupa com o fenômeno em si, não se trata de **pesquisa sócio histórica**, que visa a abordar o sentido de uma obra de Arte; pelo contrário, a fenomenologia define que a obra presentifica a si mesma: “O objeto estético é concreto: ele existe plenamente, definitivamente, segundo uma necessidade intrínseca, na glória do sensível” (DUFRENNE, 2008, p. 245). Nessa acepção de Dufrenne, “sensível” se define e produz pela confluência, convergência, identificação de quem sente (o espectador, neste caso), com o que é sentido (o objeto artístico); *i. e.*, o objeto estético só se realiza na presença de quem o percebe. Conforme Aranha (2009), no sentido geral a Fenomenologia trata de um estudo descritivo de uma gama de fenômenos que se manifestam no tempo e no espaço. “Em Hegel, a fenomenologia do Espírito é o estudo das etapas percorridas pelo Espírito, do conhecimento sensível ao saber verdadeiro. Em Husserl, trata-se de um novo método que procura apreender, por meio dos acontecimentos e dos fatos empíricos, as essências, ou seja, as significações ideais, percebidas diretamente pela intuição (ver) ” (p. 456).

Existencialismo: Trata-se de um pensamento filosófico iniciado no século XIX, principalmente pelo filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855). Conforme Aranha (2009) é uma “Corrente filosófica que põe o primado do existir sobre a essência e toma como objeto de análise a existência humana concreta e vivida” (p. 457). Ou seja, como expressão o Existencialismo traz por temática central reflexões sobre as reflexões sobre a condição da existência humana. O termo foi cunhado somente no século XX, na década de 1940, pelo filósofo Gabriel Marcel. Os principais representantes dessa corrente de pensamento filosófico são: Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Albert Camus.

Conforme aponta Nicola Abbagnano (2007) é uma maneira de pensar questões humanas em “um conjunto de filosofias ou de correntes filosóficas cuja marca comum não são

os pressupostos e as conclusões (que são diferentes), mas o instrumento de que se valem: a análise da existência”. Existem vários autores e diferentes abordagens acerca do existencialismo. Algumas conhecidas como negativas, outras não, as quais geraram inúmeras interpretações que levaram até mesmo a alguns filósofos se recusarem a serem inseridos dentro dessa linha de pensamento. Por exemplo, Sartre.

Filosofia Continental: compreende em seu âmbito o Existencialismo, a Hermenêutica, a Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, junto com o Marxismo, Estruturalismo e o Pós-estruturalismo. Heidegger, apontado por Ghiraldelli Jr. (2011, p.19), preconizava que a filosofia deveria voltar a ter na experiência da linguagem segundo o que ela manifesta, *i. e.*, “vivendo o *fenômeno* da linguagem, de modo a deixar a linguagem se mostrar como é”. Esse pensamento privilegia o humanismo filosófico em que o homem deveria experimentar uma “experiência autêntica”, aquela que vai além da “vida inautêntica” proposta pela modernidade. Junto ao projeto fenomenológico do centro continental europeu, outras escolas filosóficas também se traduziram no humanismo, assim como o fez Heidegger. A Escola de Frankfurt buscou formas de ultrapassar a metafísica e o positivismo. Ghiraldelli Jr. (2011) salienta que os criadores da Teoria Crítica “avaliaram o mundo moderno como envolvido em uma névoa de culto à tecnologia ” (p.21), porém viram no projeto fenomenológico uma forma de “esvaziamento da noção de sujeito”, considerando que isso seria um completo desastre. Adorno e Horkheimer, por meio da criação do conceito de “dialética da razão” e uma “proto-história da subjetividade” (p. 23), evidenciaram no projeto frankfurtiano a miséria da modernidade. Junto a esse fervilhar no caldeirão filosófico continental, ainda desponta o existencialismo de Jean-Paul Sartre (1905-1980) que advoga para esta abordagem um movimento em favor da liberdade. Para o filósofo existencialista, nada poderia restringir/ofuscar a liberdade, pois esta é a verdadeira razão da vida. Michel Foucault, que a princípio militou junto a Sartre, logo depois trilhou caminhos diferentes, sendo um “leitor impressionado” de Heidegger e Nietzsche, como aponta Ghiraldelli Jr. (2011). Porém, ao contrário de Heidegger, em vez de ir ao encontro do “ser”, foi ao encontro de uma filosofia que investigou as “relações de poder”, para enfim estabelecer relações entre o sujeito/indivíduo e a modernidade. Em resumo a Filosofia Continental pode se referir:

A fenomenologia de Edmund Husserl ou Maurice Merleau-Ponty.

A ontologia fundamental de Martin Heidegger.

A psicanálise de Sigmund Freud ou Jacques Lacan.

O existencialismo de Jean-Paul Sartre.

Os materialismos histórico e dialético de Karl Marx e Friedrich Engels.

O estruturalismo em ciências humanas inspirado por Claude Lévi-Strauss ou Michel Foucault, este último também considerado pós-estruturalista.

A semiologia de Algirdas Julien Greimas ou Roland Barthes.

A hermenêutica de Hans-Georg Gadamer ou Paul Ricoeur.

A desconstrução de Jacques Derrida.

A Teoria Crítica da Escola de Frankfurt.

A filosofia política de Eric Voegelin.

Filosofia da Educação: aparece em alguns textos representada por Jorge Larrosa Bondía, para apresentar reflexões sobre a experiência. Também é composta por uma quantidade expressiva de pensadores: Jean-Jacques Rousseau, Immanuel Kant, Jean Piaget, Delfim Santos, Dermeval Saviani, John Dewey, Karl Jaspers, Martin Buber, Martin Heidegger, Michel Foucault, Maria Montessori, Paulo Freire, Rudolf Steiner, entre outros.

Filosofia da mente: Conforme aponta Everaldo Cescon¹³⁵ em “Quatro perspectivas contemporâneas em filosofia da mente” (2010), a Filosofia da Mente aborda questões epistemológicas que envolvem a pesquisa científica sobre a mente, com base em pesquisas empíricas e experimentais onde se busca investigar problemas relacionados às questões que envolvem a mente-cérebro. “No âmbito filosófico surgiu a chamada Filosofia da mente, que está alimentando um intenso debate, especialmente no mundo anglo-saxônico. Autores como Chomsky, Putnam, Davidson, Fodor, Nagel, Dennett e Chalmers propõem teorias muito distintas, motivo de contínuas críticas, reelaborações, confrontos e discussões” (*op. cit.*, p. 322). Estes estudos envolvem constantes debates articulados nos campos do saber da filosofia, neurociência e a ciência cognitiva. O autor aponta ainda que os teóricos normalmente seguem uma de quatro perspectivas: *new mysterianism*, reducionismo, funcionalismo e fenomenologia.

Filosofia da Música: Alguns representantes são Susanne Langer e Theodore Adorno. Eles foram músicos, compositores e pianistas; Como representante da Teoria Crítica, Adorno escreveu ensaios sobre música, literatura e filosofia. Seus fundamentos e reflexões teóricas são bases para sua Teoria Estética, a qual, muitas vezes, é fundamental em clássicos da Arte e da Filosofia. Seus autores mais citados são: os músicos Beethoven, Mozart, Bach, Wagner e

¹³⁵ Em seu artigo sobre a Filosofia da Mente disponível em <<http://revistas.um.es/daimon/article/viewFile/119491/112551>>. Acessado em 12.set.2017.

Schoenberg; entre os literatos: Brecht, Beckett, Baudelaire, Goethe, Valery; entre os teóricos: Benjamin, Kant, Hegel e Nietzsche. Adorno estudou filosofia, sociologia, psicologia e música na Universidade de Frankfurt. Suzanne Langer, filósofa da Arte, foi seguidora de Ernest Cassier e, para essa autora, a obra de Arte é a criação das formas simbólicas do sentimento humano. Criou seu sistema filosófico a partir da Música e preconizou, assim como Cassier, que o homem “é essencialmente um animal que usa símbolos”. A base da filosofia de Langer reside na tese de que o pensamento simbólico é profundamente enraizado na natureza humana; seus interesses se voltaram para a Filosofia da mente e Estética.

Hermenêutica filosófica: Apresentada na Revisão de Literatura Integrativa por Hans-Georg Gadamer e Luigi Pareyson. Wolfgang Iser junto a Hans Robert Jauss elaboram a **Teoria da Recepção** para tecer reflexões sobre a crítica literária alemã. Do ponto de vista religioso, aponta Aranha (2009), se refere à interpretação da Bíblia. Na hermenêutica filosófica há uma reflexão interpretativa e compreensiva ligada principalmente à teoria do conhecimento de Hans-Georg Gadamer, e que apresenta e se desenvolve na sua obra Verdade e Método (*Wahrheit und Methode*). Como disciplina metodológica permite tratar de maneira eficaz os problemas de interpretação, textos e ações humanas.

Identidade dos Indiscerníveis: (*lat. Identitas indiscernibiliuni; in. Identity of indiscernibles; fr. Identité des indiscernables; ai. Identität der Ununterscheidbaren; ít. Identità degli indiscernibili*). Princípio metafísico que exclui a existência na natureza de duas coisas absolutamente iguais. Já conhecido pelos estoicos (cf. Cícero, Acad., III, 17, 18) e retomado no Renascimento ("Duas coisas no universo não podem ser absolutamente iguais"; NICOLAU DE CUSA, *De docta ignor.*, II, 11), foi defendido e ilustrado por Leibniz, que se vangloriou de ter descoberto este princípio e o princípio de razão suficiente, como sendo os dois princípios que "mudam o estado da metafísica, tornando-a real e demonstrativa" (IV Lett. a Clarke, Op., ed. Erdmann, pp. 755-56). Leibniz expressou-o dizendo simplesmente: "Não existem indivíduos indiscerníveis", ou "Pôr duas coisas indiscerníveis significa pôr a mesma coisa sob dois nomes" (Ibid., ed. Erdmann, pp. 755-56). E afirma: "Se dois indivíduos fossem perfeitamente semelhantes e iguais, enfim indistinguíveis por si mesmos, não haveria princípio de individualização e nem haveria, ousou dizer, distinção entre diferentes indivíduos" (Nouv. ess., II, 27, § 3). Para Leibniz esse é um argumento contra a existência dos átomos (dos átomos materiais, evidentemente), que seriam idênticos por definição. Aceito e defendido por Wolff (Cosm., §§ 246-48) e por toda a escola wolffiana, bem também — a seu modo — por Hegel

(Ene, § 117), esse princípio foi rejeitado por Kant: "Em duas gotas de água é possível abstrair totalmente de qualquer diferença interna (de qualidade e de quantidade), mas basta que elas sejam intuídas simultaneamente em lugares diferentes para considerá-las numericamente diferentes. Leibniz confundiu fenômenos com coisas em si mesmas, portanto confundiu com *intelligibilia*, ou seja, objetos do intelecto puro (conquanto as designasse com o nome de fenômenos porque as considerava representações confusas) e assim o seu princípio dos indiscerníveis tornava-se inatacável" (Crít. Razão Pura, Analítica dos Princípios, Apêndice). Em outros termos, o princípio da Identidade dos indiscerníveis valeria para objetos do intelecto puro, não para fenômenos, que já são bastante individualizados por sua posição no tempo e no espaço. Na filosofia contemporânea há poucos vestígios desse princípio. Alguns lógicos o admitem, mas interpretam-no a seu modo. Quine, p. ex., o expõe com o nome de "máxima da identificação dos indiscerníveis" desta forma: "Objetos indiscerníveis um do outro dentro dos termos de dado discurso devem ser considerados idênticos para esse discurso" (*From a Logical Point of View*, IV, 2). Outros o consideram indemonstrável e admitem que é logicamente possível que duas coisas tenham em comum todas as suas propriedades (BLACK, *Problems of Analysis*, 1954, I, 5). Disponível no Dicionário ABBAGNANO (2007).

Iluminismo: Trata-se de um movimento global surgido no século XVIII, que busca enfatizar a razão, a fim de preconizar uma reforma da sociedade em prol do progresso do homem. É representado, nesta revisão de literatura, por Immanuel Kant e Jean-Jacques Rousseau. Os expoentes do Iluminismo, conceito que abrange e sintetiza diversas tradições filosóficas, sociais, culturais, religiosas, políticas, assim como diversas correntes intelectuais, foram: Immanuel Kant, Bento de Espinosa, John Locke, o físico inglês Isaac Newton, David Hume, Adam Smith, Voltaire, Denis Diderot, Benjamin Franklin, Montesquieu, Benjamin Constant, entre muitos que se dedicaram às mais diferentes correntes do pensamento humano.

Indústria Cultural¹³⁶: A expressão **indústria cultural** foi utilizada pela primeira vez no livro "Dialética do esclarecimento", escrito por Adorno e em colaboração com Horkheimer, publicado em Amsterdã, em 1947. Este termo foi utilizado, conforme explicou Adorno na década de 1960, para substituir o termo **cultura de massas**. Adorno diz que na chamada indústria cultural tudo se torna comércio, ou negócios, sendo que seus fins obedecem a uma sistemática e programada exploração da cultura. Para o autor, na indústria cultural, todos são

¹³⁶ Artigo disponível em: <<http://filosofia.uol.com.br/filosofia/ideologia-sabedoria/20/artigo151970-1.asp>>. Acesso em 23.jul.2014.

vistos como empregados ou consumidores que são guiados pelas regras ditadas pelo mundo industrial moderno; o que "impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e decidir conscientemente" (JAPIASSU e MARCONDES, 2006, p.13).

Julgamento de gosto: O julgamento, conforme o Dicionário básico de filosofia, vem de “Juízo” (lat. *judicium*: julgamento, discernimento) 1. Ato de julgar ou decidir sobre algo. Ex.: fazer Capacidade de pensar ou discernir. "Como podemos relacionar todos os atos do entendimento a juízos, ser representado como uma faculdade de julgar" (Kant). Por exemplo: Equilíbrio, racionalidade: ele tem juízo.

Gosto: Cristiane Silveira (2010), aponta que: “De acordo com Cohen (2000, p. 60), o gosto tem sido compreendido como (1) a capacidade de sentir prazer em certos objetos artísticos e naturais, (2) a capacidade de identificar os elementos constitutivos em tais objetos e (3) a capacidade de discernir certas propriedades especiais. O gosto no sentido (1) é tema de discussão filosófica desde o início do século XVIII, culminando na obra de David Hume e Immanuel Kant. Essa concepção de gosto é extensiva da ideia de que a ‘beleza’ ou a ‘excelência artística’ não é ela própria uma propriedade objetiva das coisas. Gosto no sentido (2), que é um análogo da noção de gosto como a habilidade de discriminar com a língua e as papilas gustativas, tem sido também tópico de discussão desde o século XVIII, articulado talvez mais claramente por Hume. Uma conexão entre o sentido (1) e o sentido (2) foi também pretendida pelos autores do século XVIII. O gosto no sentido (3), no entanto, é uma concepção originada em meados do século XX, notadamente na obra de Frank Sibley [seu importante artigo ‘Aesthetic Concepts’ foi publicado na *Philosophical Review* em 1959]. O ponto central é a ideia de que a beleza, a elegância, a graça e outras propriedades – coletivamente chamadas de ‘propriedades estéticas’ – exigem uma capacidade especial para seu reconhecimento, embora estas sejam propriedades verdadeiramente objetivas fixadas nos objetos julgados. Apesar de discordar em alguns aspectos, Danto (2007, p. 7) confessa grande admiração pelo referido artigo de Sibley”¹³⁷.

Linguística: é o estudo da linguagem em diferentes escolas e linhas de pensamento.

¹³⁷ Citação de nota disponível em: SILVEIRA, Cristiane. “**The artworld**”: a natureza teórica da arte na reflexão filosófica de Arthur C. Danto. 2010, 201fls. Dissertação de Mestrado do Curso de Mestrado em Filosofia do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná – UFPR. 2010b. (p. 63).

Pode-se estudá-la sob diferentes e variados aspectos, tais como: a fonética (estudo dos diferentes sons empregados em linguagem); fonologia (estudo dos padrões dos sons básicos de uma língua); morfologia (estudo da estrutura interna das palavras); filologia (estudo dos textos e das linguagens antigas); semântica; lexicologia; terminologia; estilística entre outros. Os principais autores linguistas que surgiram nos textos desta revisão de literatura foram George Lakoff e Mark Johnson. Ferdinand de Saussure também é considerado o fundador da Semiologia, um dos campos de estudo da Linguística. Além de Lakoff e Saussure podem ser citados Noam Chomsky, Leonard Talmy, Ronald Langacker, entre outros.

Mass-mídea¹³⁸: Pode-se dizer que o termo se refere aos meios de comunicação de massa (televisão, rádio, internet, imprensa, etc.), é formado pela palavra latina *media* (meios), plural de *medium* (meio), e pela palavra inglesa *mass* (massa). Também se pode definir como meio de comunicação social, conforme propôs a Igreja Católica durante o Concílio Vaticano II, ou de meios de difusão massiva, conforme aponta o Dicionário infopédia da Língua Portuguesa.

Mímesis e katharsis:

Inquietações sobre a relação espectador e obra artística são objeto de reflexão desde a antiguidade clássica. Isto se observa na “Poética”, obra incompleta de Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.), que não ignora a noção de prazer ou de purificação por meio da *katharsis*¹³⁹ provocada nos espectadores nas arenas do teatro grego. Tais reflexões chegam aos tempos atuais por meio da tragédia e poesia épica (ou a epopeia). O conceito de poética¹⁴⁰, à luz do pensamento aristotélico, é empregado no sentido de criação ou produção de uma obra. Para Aristóteles, a poética trata ainda da construção da narrativa necessária à beleza apresentada em suas diversas formas de manifestação: poesia épica, trágica, cômica, ditirâmbica. A imitação¹⁴¹ ou *mímesis* e a purificação ou *katharsis*, aparecem como conceitos basilares no *corpus* aristotélico. A *mímesis*, conceito primeiramente empregado por Platão tem o sentido de

¹³⁸ Disponível em <[https://www.infopedia.pt/\\$mass-media](https://www.infopedia.pt/$mass-media)>. Acesso em 30.dez.2017.

¹³⁹ Ou catarse (do grego κάθαρσις, *kátharsis*, «purificação», derivado de καθαίρω «purificar») é uma palavra utilizada em diversos contextos, como a tragédia, a medicina ou a psicanálise, que significa "purificação", "evacuação" ou "purgação"; a catarse diz respeito a um estado emocional. No dicionário de filosofia de Hilton Japiassú (2001) diz que: “Catarse (gr. katharsis: purificação, purgação) 1. Na origem, esse termo designa os *ritos de purificação aos quais deviam submeter-se os candidatos à iniciação, em certas religiões. Por extensão, toda purificação de caráter religioso. Ex.: a confissão na religião católica. 2. Aristóteles emprega esse termo a propósito da tragédia no teatro, por analogia às cerimônias iniciáticas de purificação, para designar a purgação das paixões operada através da arte (especialmente através da tragédia), fornecendo-lhes um objeto fictício de descarga”.

¹⁴⁰ Conforme apresentado na “Poética” (ARISTÓTELES, trad. Edson Bini, 2014, p. 39).

¹⁴¹ A μίμησις (*mímesis*), conceito originalmente platônico, que identificava a imitação como um distanciamento da verdade, lugar de ilusão, confusão, engano, impostura.

representação da Natureza, do mundo sensível e material que é percebido onde se encontram os seres e as coisas: pessoas, heróis, animais, objetos, ou seja, tudo o que existe. Como apontei antes, todas coisas e seres que existem são imitação do Mundo das Ideias¹⁴², o mundo da perfeição. Se há uma cadeira no mundo real, Platão acena que esta é uma imitação imperfeita da cadeira que existe no mundo ideal que seria “a cadeira perfeita”. Para Aristóteles, o conceito de *mimesis* é o mesmo.

Porém, há uma diferença na *mimesis* empreendida pelo poeta na filosofia de Aristóteles e de seu mestre Platão. O fundador da Academia de Atenas, em seu livro “A República” define o artista (o poeta) como um imitador que faz de sua obra uma cópia da cópia, ou seja, uma imitação defeituosa das coisas da Natureza. Aristóteles, por outro lado, resgata o artista da marginalidade à qual Platão o havia relegado. Para Aristóteles, o historiador não é igual poeta: “A diferença está no fato de o primeiro relatar o que aconteceu realmente, enquanto o segundo, o que poderia ter acontecido” (ARISTÓTELES - 384 a.C. - 322 a.C., trad. Edson Bini, 2014, p. 55). Imitar, pontua o filósofo, é natural ao ser humano; uma criança imita o adulto para aprender a se tornar adulto. O poeta (o artista), ao representar a matéria, as coisas existentes na Natureza, apresenta ao mundo uma interpretação **universal**:

O **universal** é o que cabe a um certo tipo de pessoas dizer ou fazer em determinadas circunstâncias segundo o provável ou o necessário; esse é o objetivo da poesia, ainda que atribuindo nomes aos indivíduos (*op. cit.*, p. 55).

A “Poética” aristotélica influenciará a construção do pensamento artístico na cultura ocidental, pois, ao tecer reflexões sobre o processo de criação, no caso a tragédia, por exemplo, Aristóteles, além de Platão, inaugura reflexões sobre o fazer, criar e pensar arte: essas reflexões influenciam as obras de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 – 1762), intituladas por “Meditações Filosóficas Sobre as Questões da Obra Poética” (1735), também conhecidas como *Aesthetica* (1750-1758).

O *corpus* filosófico aristotélico pode ser considerado uma investigação estética que

¹⁴² De acordo com a Teoria dos Dois Mundos de Platão, há o Mundo Sensível (ou material) e o Mundo das Ideias (ou mundo das formas abstratas). Cerne na filosofia platônica, esta teoria aponta que o Mundo das Ideias, é o lugar onde tudo é imutável, perfeito, que existe desde o princípio dos tempos, enquanto que o Mundo Sensível está em constante transformação e mudança. O Mundo da perfeição (das Ideias) é diferente do mundo dos sentidos, pois não podemos dimensioná-lo em toda sua plenitude, devido ao fato de que vivemos em um mundo imperfeito, de sentidos, que pode nos levar ao engano; é no mundo das **ideias** ou **formas** que se encontra o mundo inteligível, fora do tempo e do espaço. Tudo o que existe no Mundo sensível é pertinente à Natureza que é uma cópia imperfeita, imitação (*mimesis*) do Mundo das Ideias. Para o filósofo, a única maneira de se chegar ao Mundo das Ideias é por meio do debate, do conhecimento, da constante discussão filosófica sobre o Mundo Sensível. Este pensamento está exposto em vários dos Diálogos de Platão sendo um deles o **Timeu** (em grego clássico: Τίμαιος; transl.: Timaios; em latim: Timaeus), que se trata de um dos diálogos, escrito por volta de 360 a.C.; Timeu é um personagem que também é título do diálogo e que desenvolve na forma de um longo monólogo, as concepções sobre o Mundo Sensível e das Ideias.

reflete sobre a natureza representativa da obra de arte e, também, sobre como esta afeta o espectador por meio da *katharsis*¹⁴³, purgação dos sentimentos, pela apreciação, fruição e da experiência sensível perante a obra.

Além da importância dada aos conceitos de *mimesis*, o filósofo grego reflete sobre a *katharsis* como elemento fundamental para a estruturação e definição de Tragédia apresentada na Poética.

Tragédia, assim, é a **imitação** de uma ação séria, completa, que possui certa extensão, numa linguagem tornada agradável mediante cada uma de suas formas em suas partes, empregando-se não a narração, mas a interpretação teatral, na qual [os atores], **fazendo experimentar a compaixão e o medo, visam à purgação desses sentimentos** (ARISTÓTELES, 2014, p. 49,)¹⁴⁴.

Com isto, Aristóteles aponta os efeitos da tragédia provocados no espectador, não ignorando a importância da recepção, da experiência da fruição da obra em suas reflexões sobre arte. A *katharsis* na Poética é uma mistura de alívio e prazer que traduz um sentido próprio de **purificação** das emoções. Aristóteles (p. 49), sugere que a *katharsis* se refere à purificação dos sentimentos das pessoas por meio de uma descarga emocional provocada por um drama que, ao ser apreciado pelo espectador, pode fazê-lo experienciar o amor e ódio, a compaixão e o medo que, pela representação empreendida pelos atores, visa a remissão, absolvição, purificação e expurgação desses sentimentos.

O espectador do teatro grego postava-se nas arquibancadas (*theatron*) para apreciar as obras dos principais nomes da dramaturgia. Entre eles se destacavam autores de tragédias famosas: Ésquilo (525-456 a.C), Sófocles (496/494-406 a.C) e Eurípedes (480-406 a.C). As tragédias trazidas à cena suscitavam no espectador sensações, emoções e estados que o leva a se identificar com o herói, ou o personagem principal da trama.

A desgraça a que os heróis ou personagens era acometida **provocava** no espectador, além do horror, medo, terror, piedade e/ou compaixão (experiências estéticas), um sentimento de interatividade diante da obra que se desenrolava a sua frente, e, ao final de tudo, o fazia experienciar pena e repugnância diante do destino do herói (a purgação catártica). Longe de provocar uma reação **passiva** nos espectadores, as tragédias gregas apresentavam em suas

¹⁴³ Catarse (do grego κάθαρσις, *kátharsis*, "purificação", derivado de καθαίρω, "purificar") é uma palavra utilizada em diversos contextos, como a tragédia, a medicina ou a psicanálise. "Essa purificação ou alívio é experimentada pelos indivíduos presentes na plateia. A interação entre atores e plateia é flagrante e contundente, tendo a tragédia grega um profundo significado concomitantemente religioso, psicológico, moral e social. O membro da plateia absolutamente não *assiste* à peça trágica, mas sim participa sensorial e emocionalmente dela, ou melhor, *vive* a tragédia veiculada pelos personagens" (Nota e tradução feita por Edson Bini, 2014, p. 49).

¹⁴⁴ Grifo do pesquisador.

tramas dramáticas, acontecimentos que suscitavam compaixão, piedade, temor, estesias¹⁴⁵ que provocavam a *katharsis* (purificação) dessas paixões pela identificação com o herói. Tendo isto em vista, ressalto a importância deste filósofo grego ao refletir sobre o problema da recepção e apreciação da obra pelo espectador. Nisto enfatizo que este tema é objeto de reflexão, debate e estudo que se desdobra da antiguidade clássica até meados do século XX, definindo maneiras de refletir sobre arte em suas múltiplas poéticas (texto: Ítalo Rodrigues Faria).

Metanarrativas: O que Lyotard (2002) chama de “metanarrativas” são as grandes teses, ou projetos que influenciaram a humanidade em sua formação social, cultural, filosófica, política, artística. Dentre algumas citamos: projeto do Iluminismo (que acredita que a ciência resolveria todos os problemas da humanidade levando-a a um patamar superior, porém gerou duas guerras mundiais, entre outros problemas ambientais), o projeto Marxista (que colocou no poder grandes ditadores da história, levando milhões de pessoas, inclusive, à morte), a teoria da psicanalítica de Freud, entre outros.

Materialismo Histórico: O materialismo histórico é um preceito teórico o qual se funda nos estudos sobre as relações entre acumulação material (bens) e desenvolvimento da história da humanidade, concebido pelos filósofos alemães Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895). Os materialistas históricos pensam a sociedade como fruto da relação entre o trabalho (que possibilita a produção de bens e consumo) e os fatos materiais históricos (econômicos, sociais, técnicos-históricos) na história da humanidade. Para Marx e Engels a desigualdade entre as classes sociais se torna cada vez mais evidente e notória a partir da industrialização e o aumento dos centros urbanos. Tais eventos ocasionam mudanças na sociedade e são fatores determinantes na economia, influenciando também as relações entre burguesia (classes dominantes) e o proletariado (dominados). Em sua obra "O Capital", Marx analisa a sociedade tecendo reflexões e críticas sobre o sistema capitalista e a luta de classes que ocorre dessas relações. Na concepção marxista entende-se que a classe burguesa é formada por aqueles que detêm os meios de produção, enquanto que a classe operária é a que vende sua força de trabalho em troca de salário. Há de se lembrar que o conceito de Trabalho, na concepção marxista, vai além das relações cotidianas de troca e venda, da ideia de ocupação e tarefa realizada para aquisição de bens. A conceituação de Trabalho, sob o *corpus* filosófico de Marx, traz um caráter mais filosófico que econômico. Para Marx, a força do trabalho é a

¹⁴⁵ Como aponta Louppe (2012) o termo pode ser utilizado no sentido de capacidade de perceber as diferentes maneiras de apreensão do sentimento da beleza na arte em suas configurações estéticas.

atividade vital pela qual a humanidade garante a sobrevivência e que vai influenciar em todas as esferas de suas relações com o mundo. Desta feita, as bases de relações sociais são determinadas pelas relações de produção em suas organizações do trabalho, categoria central para a fundamentação do materialismo histórico.

Neurociência: A neurociência é o estudo científico do sistema nervoso e tradicionalmente é tratada como um ramo da biologia. Porém, os estudos da neurociência podem ser utilizados de maneira interdisciplinar em que contribui para também com outras áreas de conhecimento, como: educação, química, ciência da computação, engenharia, antropologia, linguística, matemática, medicina e disciplinas afins, filosofia, física, comunicação e psicologia. Nesta revisão de literatura é representada por António Rosa Damásio, médico neurologista, neurocientista português, cuja obra muito citada nas pesquisas é “O Erro de Descartes, Emoção, Razão e o Cérebro Humano”, assim como o livro “O Sentimento de Si” (2001). Damásio é ganhador de inúmeros prêmios, e sua obra se debruça sobre área de conhecimento denominada ciência cognitiva. Seus estudos se concentram no conhecimento das bases cerebrais, da linguagem e da memória. Em suas obras permeia a tese de que "toda e qualquer expressão racional está baseada em emoções".

Pós-Estruturalismo: Este termo se refere ao pensamento de filósofos e autores que se dedicaram à radicalização e à superação da perspectiva estruturalista nas mais diversas áreas do conhecimento. Sua emergência está relacionada, sobretudo, aos eventos contestatórios que marcaram a primeira metade do ano de 1968. Na filosofia, os principais representantes desse movimento filosófico são Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard. Também podem ser considerados pós-estruturalistas ou próximos às teses pós-estruturalistas Giorgio Agamben, Jean Baudrillard, Judith Butler, Félix Guattari, Julia Kristeva, Sarah Kofman, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy.

Pragmatismo: O pragmatismo americano, após o período áureo, nas primeiras décadas do século XX, foi gradativamente eclipsado pela Filosofia Analítica. Há que mencionar ainda o surgimento do neopragmatismo, representado por Richard Rorty (1931-2007), filósofo americano que trouxe novas perspectivas para essa tradição filosófica e que apresenta preceitos que divergem do pragmatismo original. Rorty minimiza a importância do conceito pragmatista de “experiência” em prol da primazia teórica do conceito de linguagem. Trata-se de uma:

Concepção filosófica, mantida em diferentes versões por, dentre outros, Charles Sanders Peirce, William James e John Dewey, defendendo o empirismo no campo da teoria do conhecimento e o utilitarismo no campo da moral. O pragmatismo valoriza a prática mais do que a teoria e considera que devemos dar mais importância às consequências e efeitos da ação do que a seus princípios e pressupostos. A teoria pragmática da verdade mantém que o critério de verdade deve ser encontrado nos efeitos e consequências de uma ideia, em sua eficácia, em seu sucesso. A validade de uma ideia está na concretização dos resultados que se propõe obter (JAPIASSU e MARCONDES, 2006, p.158).

Psicólogo (Psicologia): É quem fez o curso de Psicologia. Existem diversas divisões e funções na área. O Psicólogo tenta entender o comportamento das pessoas e até dos animais. Existem diferentes especialidades na psicologia: Psicologia Escolar/Educacional, Organizacional e do Trabalho, Psicologia de Trânsito, Psicologia Jurídica, Psicomotricidade, Psicologia do Esporte, Psicologia Clínica, Psicologia Hospitalar, Psicopedagogia, Psicologia Social, Neuropsicologia. Eis alguns autores conhecidos: Henri Wallon (1879 – 1962), foi um filósofo, médico, psicólogo e político francês; Jean Piaget (1896 - 1980), foi um biólogo, psicólogo e epistemólogo suíço; Lev Vygotsky (1896 – 1934), foi um psicólogo soviético, proponente da Psicologia cultural-histórica.

Psicanalista (Psicanálise): A psicanálise parte de um princípio diferente da medicina. Faz uma análise do sofrimento da pessoa a fim de auxiliá-la. O psicanalista ouve a pessoa a fim de entender o problema e orientá-la. Está sempre atrás do problema, formulando perguntas. Faz perguntas ao paciente até encontrar caminhos para a solução dos problemas. O psicanalista trabalha considerando a presença e ação do **Inconsciente**. Geralmente a formação do psicanalista é oferecida a médicos e psicólogos com graduação e registro em seus respectivos Conselhos Regionais (CRP e CRM). Alguns autores: Sigmund Freud, Melanie Klein, Wilfred Bion, Wilhelm Reich, André Green, Jacques Lacan, Carl Gustav Jung, Donald Winnicott.

Psiquiatra (Psiquiatria): É uma especialidade da Medicina. É o médico que cuida das alterações psíquicas do ponto de vista da medicina. Utiliza medicamentos para tratamento do paciente. Neste sentido, o psiquiatra conhece os meios para encaminhar o paciente à cura, ou seja, está à frente do problema, apresentando soluções de acordo com os diagnósticos levantados. Trata-se de uma especialização da medicina que busca delimitar os problemas do paciente a partir de uma perspectiva médica, orgânica. A Associação Brasileira de Psiquiatria reconhece as seguintes subespecialidades em psiquiatria: Psiquiatria da infância e adolescência ou Pedopsiquiatria, Psiquiatria forense, Psicogeriatria, Psiquiatria da terceira idade ou Gerontopsiquiatria, Psicoterapia, Interconsulta em Hospital Geral ou Psiquiatria de Ligação.

Augusto Jorge Cury (1958-) é um médico psiquiatra, professor e escritor brasileiro.

Rizoma: “Todo o rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de remeter umas às outras” (DELEUZE & GUATARRI, 1995:18 citado por ZANCAN, 2009, p. 79).

Semiótica e Semiologia: até 1969 eram tidas como sinônimos. Na década de 1970, a diferença entre os dois termos seria linha e a origem da pesquisa: se, de um lado, estivesse relacionada à tradição norte-americana de Charles Peirce, era semiótica. Se, de outro, ligada à escola europeia, sob a tutela linguística de Ferdinand de Saussure, era denominada Semiologia. A partir da segunda metade do século XX, o termo Semiótica foi adotado por significativos autores europeus, tais como Roland Barthes e Umberto Eco, para designar seus estudos sobre os sistemas de significação. Nesta Revisão de Literatura Integrativa aparece em alguns textos, representada por Patrice Pavis, Umberto Eco, Júlia Kristeva, Lucia Santaella entre outros.

Técnica *release*: Em minha dissertação de mestrado apontei que: “Os princípios do *release* (relaxamento) visam minimizar a tensão nas articulações e músculos na busca da fluidez do movimento, além de um uso eficiente da energia e da respiração. Os trabalhos corporais em dança contemporânea geralmente se iniciam deitados no chão, partindo progressivamente para movimento amplo no espaço. O objetivo principal é a conexão do dançarino com o solo, desenvolvendo a capacidade de direcionar a energia pelas diferentes articulações e membros do corpo, aumentando a capacidade e o alcance do movimento por meio de uma maior conscientização corporal. Laura Rios¹⁴⁶ diz que a técnica Release na dança se desenvolveu no contexto da década de 1960 e 70, com advento das danças pós-modernas. Tem como principais criadores e divulgadores Mary Fulkerson O'Donnell¹⁴⁷, Joan Skinner e Marsha Paludan. O termo *release* foi primeiro utilizado por Martha Graham, em sua técnica de dança, que utilizava

¹⁴⁶ RIOS, Laura. ¿Qué es Release? México: Danza Ballet, 2007. Disponível em: <<http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=1087>> Acesso em 20 de Jul. de 2010.

¹⁴⁷ Mary Fulkerson O'Donnell (1946), que também foi uma das pioneiras do movimento da dança contemporânea na Europa e desenvolveu uma intensa atividade educativa e artística, é autora de: O'DONNELL, Mary Fulkerson. *Release from body to spirit: Seven Zones of Comprehension from the Practice of Dance*. CDrom. Version 1.0 – 2003. *Design and Production: DanceArt Webdesign*. 441 págs.

a “contração e o relaxamento” (*Contract/Release*) como fundamento básico da dança moderna: buscava mover a energia em direção ao centro de gravidade e deixar seguir o impulso para se deslocar com maior facilidade pelo espaço. Alguns preceitos da técnica Alexander, assim como ideias inseridas na técnica por Mabel Elsworth Todd (1880 – 1956) e Dra. Lulu Edith Sweigard (1895 - 1974), foram acopladas aos princípios do alinhamento corporal e combinados com o uso de imagens da anatomia aplicadas ao movimento. A principal questão levantada pela técnica *Release* é: como “Eu posso encontrar” fisicalidade na tradução da ação na busca do movimento? O que sucede quando eu penso no início da ação? ” (FARIA, 2011, p. 76).

Teoria Corpomídia: Christine Greiner (2011) argumenta que: "Segundo a visão tradicional, estudar comunicação equivale a estudar os meios de comunicação: o jornal, o rádio, a TV. Então, tradicionalmente, o corpo também é visto como um veículo, como mais um meio de comunicação. Mas esse tipo de formulação, de corpo-veículo, corpo-instrumento, ainda traz um resíduo muito forte do pensamento cartesiano, do corpo que abriga um fantasma: o sujeito cartesiano que o habita é o velho ‘fantasma na máquina’. Esse sujeito tem um corpo e o utiliza para comunicar algo. A teoria ‘corpomídia’ se contrapõe a essa visão, dizendo que o corpo comunica porque o corpo é um sujeito. Não se trata, portanto, de um sujeito que tem um corpo. O autor americano Mark Johnson diz que até a ideia de ‘corpomente’ ainda carrega a velha dualidade. Ele nos propõe pensarmos em um organismo ecológico: o corpo é inseparável do seu ambiente. Eu e a professora Helena Katz formulamos o ‘corpomídia’, querendo dizer fundamentalmente a mesma coisa. Trata-se de um corpo que não pertence a um sujeito fantasmagórico, mas que também não é só corpo. É corpo-mente, corpo-cérebro e corpo-ambiente também. Não está suspenso, apartado de nada. Está em permanente processo de evolução com o ambiente natural e cultural em que se encontra. O objetivo da teoria é trabalhar com todos esses trânsitos, fluxos simultâneos, compreendendo o corpo como ativador de mediações”¹⁴⁸.

Teoria Crítica: A Teoria Crítica refere-se a uma abordagem teórica que se contrapõe à teoria tradicional, ou matriz cartesiana, e que procura unir teoria e prática ao incorporar ao pensamento filosófico tradicional uma tensão entre o passado e o presente. Esta tem seu início definido a partir de um ensaio-manifesto, publicado por Max Horkheimer em 1937, intitulado “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”. Ricardo Terra e Luiz Repa (2011) preconizam que “O

¹⁴⁸ Descrição disponível em < http://wikidanca.net/wiki/index.php/Teoria_Corpomídia>. Acessado em 31.jul.2017.

conceito de Teoria Crítica só surge, portanto, no momento em que componentes teóricos centrais do marxismo pareciam invalidados” (p. 245). Horkheimer se referia à obra de Marx como a matriz da Teoria Crítica, porém entendia que esta compreendia uma diversidade de diagnósticos do capitalismo moderno distintos daqueles preconizados por Karl Marx. Estudiosos da Escola de Frankfurt foram:

Membros originais:

Max Horkheimer

Theodor W. Adorno

Herbert Marcuse

Friedrich Pollock

Erich Fromm

Walter Benjamin

Otto Kirchheimer

Leo Löwenthal

Segunda geração:

Jürgen Habermas

Franz Neumann

Oskar Negt

Alfred Schmidt

Albrecht Wellmer

Axel Honneth.

Esses são, em suas mais diferentes abordagens teóricas, os principais interlocutores da Teoria Crítica. É preciso frisar que mesmo esses autores terem em comum os horizontes do pensamento marxista, eles sentiram a necessidade de dialogar com outros autores de abordagens distintas de pensamento tais como: Kant, Hegel, Weber, Nietzsche, Freud entre outros. Ainda que caracterizados como membros de uma escola de pensamento, isso não significa que são homogêneos nem únicos na construção de suas teorias, pelo contrário, muitos são contraditórios, discordantes e até polêmicos¹⁴⁹ (TERRA, Ricardo e REPA, Luiz, 2011).

Valor estético: Estudos filosóficos descrevem o conceito de valor como nem totalmente subjetivo, nem totalmente objetivo, mas como a interação entre o **sujeito e o objeto**, sendo que o **juízo de valor** é aquele em que se estabelece uma avaliação qualitativa sobre algo, *i.e.*, sobre a moralidade de um ato, ou a qualidade estética de um objeto, ou ainda sobre a validade de um conhecimento ou teoria. Juízo que estabelece se algo (o objeto estético) deve ser objeto de elogio, recomendação ou censura. A noção filosófica de valor está relacionada por um lado àquilo que é positivo, bom, útil; e por outro lado à prescrição, ou seja, aquilo que deve ser realizado. A relação de possíveis realidades e um ideal pode nos permitir apreciar, julgar e conhecer uma realidade, um objeto, um ato, uma ideia e uma palavra (JAPIASSÚ e MARCONDES, 2006, p.191).

¹⁴⁹ Artigo sobre a Teoria Crítica da Sociedade também disponível em <<http://www.unimep.br/teoriacritica/index.php?fid=116&ct=2636>>. Acesso em 09.dez.2016.

Apêndice 1 - Links dos bancos de dados dos quadros 1 a 4 da Etapa 1**Quadro 1 - Teses e dissertações**

Instituições Ensino Superior	Site das IES	Links dos bancos de dados
Universidade Federal de Minas Gerais (Escola de Belas Artes) – UFMG	http://www.eba.ufmg.br/	http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace
Universidade de Brasília – UNB	http://www.unb.br/unidades_academicas/ida	http://repositorio.unb.br/handle/10482/31
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP	http://www.ia.unesp.br/	http://repositorio.unesp.br/
Universidade de São Paulo - USP - Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes ECA-USP	http://www.usp.br/ http://www3.eca.usp.br/	http://www.teses.usp.br/
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ	http://www.uerj.br/	http://www.bdt.d.uerj.br/tde_busca/index.php
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – Escola de Belas Artes	https://ufrj.br http://www.eba.ufrj.br/	http://pantheon.ufrj.br/
Universidade Estadual de Campinas-Biblioteca Digital da UNICAMP	http://www.unicamp.br/unica mp/	http://www.bibliotecadigital.unicamp.br http://www.reposip.unicamp.br
Universidade Federal da Bahia - UFBA	https://www.ufba.br/	http://www.bdt.d.ufba.br/ https://repositorio.ufba.br/ri/
Universidade Federal do Ceará – UFC	http://www.prppg.ufc.br/	http://www.teses.ufc.br/ http://www.teses.ufc.br/tde_busca/index.php
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS	http://www.ufrgs.br/ufrgs/initial	http://sabi.ufrgs.br/F?RN=277144745
Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP	http://www.pucsp.br/	http://biblio.pucsp.br/
Universidade Federal de Uberlândia – UFU	http://www.iArte.ufu.br/danca	http://www.bdt.d.ufu.br/tde_busca/index_novidades.php
Universidade Federal de Pelotas - UFPel	http://wp.ufpel.edu.br/danca/	http://wp.ufpel.edu.br/danca/
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - NATAL (RN) - UFRN	https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/curso/porta.l.jsf?lc=pt_BR&id=7264330	https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/biblioteca/buscaPublicaAcervo.jsf?aba=p-biblioteca

Continua...		
UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina	http://ufsc.br/	http://repositorio.ufsc.br/
Faculdade de Artes do Paraná – FAP	http://www.fap.pr.gov.br/	http://200.201.25.2/sophia_web/index.html
Universidade Federal de Santa Maria - UFSM	http://site.ufsm.br/	http://cascavel.cpd.ufsm.br/tede/
Universidade Federal de Viçosa – UFV	http://www.ufv.br/	http://www.locus.ufv.br/
UFPA - Universidade Federal do Pará - BELEM (PA)	http://www.ica.ufpa.br/index.php?option=com_content&view=article&id=450	http://bibcentral.ufpa.br/pergamum/biblioteca/index.php?resolution2=800
Universidade Federal de Alagoas – MACEIO - UFAL	http://www.ufal.edu.br	http://www.repositorio.ufal.br/
Universidade Federal de Pernambuco – RECIFE-UFPE	https://www.ufpe.br/ufpenova/ http://estudante.ufpe.br/graduacao/#Recife	http://www.repositorio.ufpe.br/
Universidade Federal de Sergipe - LARANJEIRAS (SE)- UFS	http://www.ufs.br/	https://ri.ufs.br/
Universidade do Estado do Amazonas - MANAUS (AM) - UEA	http://www2.uea.edu.br	http://www2.uea.edu.br/modulo/biblio/
UCS - Universidade de Caxias do Sul	http://www.ucs.br/portais/curso423/ (Dança)	https://repositorio.ucs.br/
UNISO - Universidade de Sorocaba	http://www.uniso.br/graduacao/danca/	https://pergaweb.uniso.br/pergamum/biblioteca/index.php
ULBRA - Universidade Luterana do Brasil	http://www.ulbra.br/canoas/graduacao/presencial/danca/licenciatura/	http://www.ulbra.br/canoas/pesquisa

Quadro 2 - Artigos publicados em revistas e periódicos on-line.

Instituições Ensino Superior	Site das IES/Portal eletrônico
UFBA – Univ. Federal da Bahia	http://www.portalseer.ufba.br
REPERTÓRIO: Teatro & Dança – PPG - UFBA	http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro

Continua...	
Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) digital é uma iniciativa do Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.	http://www.portalseer.ufba.br/index.php/mapad2
DANÇA: Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança - UFBA	http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca
USP – Universidade de São Paulo	http://www.revistas.usp.br/wp/
Revista Aspas - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP-SP	http://www.revistas.usp.br/aspas
Sala Preta - é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) vinculado a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - PPGAC DA USP	http://www.revistas.usp.br/salapreta/index
Revista Criação & Crítica Qualis B1 - Departamento de Letras Modernas - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo - USP	http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica
Revista Diversitas - criado pelo Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.	http://www.revistas.usp.br/diversitas
Paidéia (Ribeirão Preto) - vinculada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo.	http://www.revistas.usp.br/paideia
PesquisAtoR é um periódico especializado sobre o trabalho de criação e formação do ator, voltado para a publicação de trabalhos científicos de pós-graduandos, docentes e artistas-pedagogos com reconhecida atuação no campo das Artes Cênicas.	http://www.revistas.usp.br/pesquisator
Novos Olhares - Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos. Publicação semestral on-line do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.	http://www.revistas.usp.br/novosolhares
ARS (São Paulo) - do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP reúne trabalhos relevantes no debate da Arte, produzidos no meio universitário ou fora dele.	http://www.revistas.usp.br/ars/index

Continua...	
Pandaemonium Germanicum, FFLCH/USP e pelo Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã. A revista, editada duas vezes ao ano, está classificada como A1	http://www.revistas.usp.br/pg
Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação - pelo MIDIATO - Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA-USP)	http://www.revistas.usp.br/anagrama
Linha d' Água, criada desde 1980, é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Qualis 2014 - B1 (Letras/Linguística)	http://www.revistas.usp.br/linhadagua/index
RuMoRes – Revista On-line de Comunicação, Linguagem e Mídias é um periódico científico semestral da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) publicado por MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas e voltado para a divulgação de artigos científicos, resenhas críticas e entrevistas que contribuam para o debate sobre comunicação, cultura, mídias e linguagem. Classificada como B1.	http://www.revistas.usp.br/Rumores
Comunicação & Educação - Revista tem publicação periódica, com duas edições anuais, voltada para as inter-relações Comunicação/Cultura/Educação - Revista do Departamento de Comunicações e Artes da ECA-USP	http://www.revistas.usp.br/comueduc
Significação - Revista de Cultura Audiovisual é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Qualis: B1 (Ciências Sociais Aplicadas I)	http://www.revistas.usp.br/significacao
MATRIZES é um periódico destinado à publicação da produção científica cujo objeto de estudo é a comunicação. PPGCOM-ECA-USP	http://www.revistas.usp.br/matrizes/index
Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo é um centro multidisciplinar de educação, pesquisa e documentação sobre a cultura do país. USP	http://www.revistas.usp.br/rieb/index
Cadernos de Campo – revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP	http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo

Continua...	
Revista USP tem por finalidade publicar artigos sobre Ciências e Humanidades, divulgando, de modo geral, a Cultura. Não se enquadra em seus objetivos a publicação de artigos científicos especializados.	http://www.revistas.usp.br/revusp
Revista Via Atlântica, publicação semestral do Programa de Pós-Graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo	http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/index
Discurso, órgão oficial do Departamento de Filosofia da USP, surgiu em 1970. Quando atravessava a mais difícil fase de sua história, atingido duramente pela violência da ditadura, este Departamento extraiu da ameaça de seu desaparecimento a força e a coragem para criar um espaço de expressão.	http://www.revistas.usp.br/discurso
Non Plus - é uma publicação eletrônica semestral do programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, do Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP).	http://www.revistas.usp.br/nonplus/about
Revista Desassossego - revista do programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP)	http://www.revistas.usp.br/desassossego
Rapsódia – Revista da Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP	http://www.revistas.usp.br/rapsodia/index
Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade - Organizada pelo Grupo de Filosofia Crítica e Modernidade (FiCeM), um grupo de estudos constituído por professores e estudantes de diferentes universidades brasileiras, a revista Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade é uma publicação semestral que, iniciada em 1996 – USP – Qualis B1	http://www.revistas.usp.br/filosofiaalema
<i>Scientiae Studia</i> - Dar visibilidade à produção acadêmica nas áreas de filosofia e história da ciência sem descuidar das contribuições de áreas afins, como a sociologia da ciência e da tecnologia, a história da técnica e a filosofia da tecnologia - FFLCH - USP	http://www.revistas.usp.br/ss

Continua...	
Teresa - A revista Teresa: revista de literatura brasileira (Qualis A1), uma publicação semestral da Área de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP)	http://www.revistas.usp.br/teresa
UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul	http://www.seer.ufrgs.br/
Revista Brasileira de Estudos da Presença - tem como principal finalidade a divulgação de pesquisas artístico-científicas no campo das Artes Cênicas e nas áreas de interface que dão sustentação e mantém diálogo com as diferentes linguagens e os múltiplos contextos das Artes e das ciências do espetáculo vivo, em especial, a Educação, a Antropologia, a Filosofia e a História. UFRGS	http://www.seer.ufrgs.br/presenca
Porto Arte - REVISTA DE ARTES VISUAIS - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes da UFRGS	http://www.seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/index
Revista GEARTE - Revista do Grupo de Pesquisa em Educação e Arte (GEARTE), do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. UFRGS	http://www.seer.ufrgs.br/index.php/geArte/index
Informática na educação: teoria & prática é um periódico científico editado pelo programa de Pós-Graduação em Informática na Educação, do Centro Interdisciplinar de Novas Tecnologias na Educação-CINTED, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.	http://www.seer.ufrgs.br/index.php/InfEducTeoriaPratica/index
Polis e Psique - é uma revista on-line do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PPGPSI/UFRGS	http://www.seer.ufrgs.br/index.php/PolisePsique/index
Em Pauta - Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS	http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/index
Cadernos do IL – revista vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da UFRGS. Qualis B1, /Capes 2013-2014.	http://www.seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/index
Revista do LHIESTE – Laboratório de Ensino de História e Educação da UFRGS	http://www.seer.ufrgs.br/index.php/revistadolhiste/index
Educação & Realidade - Educação & Realidade é Qualis A1 com produção científica na área da educação. UFRGS	http://www.seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade

Continua...	
Intexto é uma publicação quadrimestral do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Qualis: B1 - Ciências Sociais Aplicadas, Interdisciplinar, e História B2 - Planejamento Urbano e Regional B3 - Antropologia/Arqueologia, e Administração, Ciências Contábeis e Turismo.	http://www.seer.ufrgs.br/index.php/intexto/index
Nau Literária é um periódico eletrônico semestral, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. CAPES-QUALIS 2013: Educação B3, Letras e Linguística B3, Interdisciplinar B3, História B3	http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria
Revista-Valise - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes – UFRGS - Qualis B5 – CAPES	http://www.seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/index
Cadernos do Aplicação - A Revista Cadernos do Aplicação tem por finalidade a publicação de pesquisa e relatos de experiência com foco em Educação Básica e Educação de Jovens e Adultos.	http://www.seer.ufrgs.br/index.php/CadernosdoAplicacao
Revista Iuminuras - Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais - NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH e ILEA/UFRGS – Qualis – Antropologia/ Arqueologia - B1 Letras/Linguística - B2 Interdisciplinar - B2 História - B2 Sociologia - B4 Serviço Social - B4 Planejamento Urbano e Regional/ Demografia - B4	http://www.seer.ufrgs.br/index.php/Iuminuras/index
Revista Cena em Movimento, periódico eletrônico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS	http://www.seer.ufrgs.br/index.php/cenamov/index
Em Questão é um periódico científico da área de Ciência da Informação publicado pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. - Classificação Qualis: B1 - Ciências Sociais Aplicadas, e interdisciplinar; B2 - História; B3 - Educação, e Psicologia; B4 - Administração, Ciências Contábeis e Turismo, e Sociologia.	http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/index

Continua...	
Revista Movimento é uma publicação científica da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Qualis-CAPES: A2 EDUCAÇÃO FÍSICA	http://www.seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/index
Cena - Conceito Qualis-CAPES: B2 ARTES/MÚSICA - B3 EDUCAÇÃO. Revista do PPG Artes Cênicas da UFRGS	http://www.seer.ufrgs.br/index.php/cena/index
UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro	http://www.seer.unirio.br/
Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas – PPG Artes - UNIRIO	http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/index
O Percevejo On-line, aceita artigos originais em português ou espanhol- Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/UNIRIO	http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoon-line/index
Periódico Itinerarium - Escola de Turismologia - Centro de Ciências Humanas e Sociais (CCH) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)	http://www.seer.unirio.br/index.php/itinerarium/index
Morpheus é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO	http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/index
Cadernos do Colóquio é uma publicação de periodicidade anual, veiculando versões integrais selecionadas de trabalhos de pós-graduandos apresentados no Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO.	http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/index
Revista DEBATES, Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO.	http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/index
RAÍZES E RUMOS é uma publicação oficial da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PROExC-UNIRIO).	http://www.seer.unirio.br/index.php/raizeserumos/index
UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro	http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/index
POLÊMICA é uma revista eletrônica interdisciplinar, trimestral, publicada pelo Laboratório de Estudos Contemporâneos - LABORE/UERJ, dirigida para a comunidade científica. Qualis: B4 (Interdisciplinar)	http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/index

Continua...	
A revista Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares (TECAP). Qualis: B1 (Artes/Música)	http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/index
LOGOS: COMUNICAÇÃO E UNIVERSIDADE - Revista Logos é a revista científica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ.	http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/index
UnB - Universidade de Brasília	http://periodicos.unb.br/index.php/index/index
Revista Belas Infiéis é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília (POSTRAD/UnB) cuja a avaliação no Qualis CAPES é B3. (UnB)	http://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/index
Pólemos - Revista de Estudantes de Filosofia da UnB.	http://periodicos.unb.br/index.php/polemos/index
Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação - (RESAFE) periódico semestral da Universidade de Brasília (UnB). Qualis B1 em Filosofia, B1 em Educação, B1 Interdisciplinar, B1 em Geografia e B1 em História.	http://periodicos.unb.br/index.php/resafe/index
Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea caracteriza-se como um periódico digital, idealizado por um grupo de professores do Departamento de Filosofia da UnB (Universidade de Brasília). QUALIS CAPES: B2	http://periodicos.unb.br/index.php/fmc/index
Interethnic@ acompanha a crescente e intensa atividade dos pesquisadores e estudiosos sobre relações interétnicas e raciais nas Ciências Sociais e áreas afins - UnB	http://periodicos.unb.br/index.php/interethnica/index
Linhas Críticas é, desde 2011, uma publicação quadrimestral da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília e de seu Programa de Pós-Graduação. UnB - "B1" pela classificação Qualis	http://periodicos.unb.br/index.php/linhascriticas/index
MÚSICA EM CONTEXTO destina-se à publicação de trabalhos inéditos de caráter científico na área de música, dirigidos ao desenvolvimento prático-teórico do saber musical. PPGMUS-UnB.	http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/index
Revista Cerrados: Revista do PPG-Universidade de Brasília - Departamento de Teoria Literária e Literaturas - Programa de Pós-Graduação - PosLit	http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/index

Continua...	
Sociedade e Estado vem sendo editada pelo Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília - UnB	http://periodicos.unb.br/index.php/estado/index
Revista Estética e Semiótica – RES um é periódico desenvolvido pelo Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica – NEHS do Programa de Pesquisa e Pós Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília – PPG-FAU/UnB	http://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/index
Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte - A publicação tem como objetivo principal estimular a reflexão teórica sobre a produção artística, na área de Artes Visuais e Artes Cênicas - UnB	http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/index
A Revista Participação, do Decanato de Extensão da Universidade de Brasília, convida a docentes, discentes e outros trabalhadores da área de Extensão Universitária da UnB	http://periodicos.unb.br/index.php/participacao/index
METAgraphias é uma publicação trimestral vinculada à Universidade de Brasília e seu escopo está relacionado a aspectos que tangenciam as visualidades.	http://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/index
Revista XIX tem por missão publicar artigos de pesquisadores, doutores e mestres, e de estudantes de mestrado e doutorado das áreas de Letras, Artes, Ciências Sociais, Comunicação, Direito, Economia, Educação, Filosofia, Psicologia, História, Museologia, Arquitetura e Tradução.	http://periodicos.unb.br/index.php/revistaXIX/index
Paidéia, Revista de Ensino de Filosofia da UnB, surgiu do anseio de discentes de graduação, pós-graduação e docentes da Universidade de Brasília	http://periodicos.unb.br/index.php/paideia/index
UFC - Universidade Federal do Ceará	http://www.periodicos.ufc.br/
Argumentos - Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará.	http://www.periodicos.ufc.br/index.php/argumentos/index
Letras é uma publicação conjunta dos Programas de Pós-Graduação em Letras, e em Linguística da UFC.	http://www.periodicos.ufc.br/index.php/revletras/index
Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará	http://www.periodicos.ufc.br/index.php/passagens/index
Revista de Ciências Sociais da UFC é vinculada ao Departamento de Ciências Sociais e Filosofia. UFC - Qualis B1	http://www.periodicos.ufc.br/index.php/revcienso/index

Continua...	
UNESP – Universidade Estadual Paulista	http://www.unesp.br/portal#!/prope/revistas-cientificas/revistas/
Acervo Digital da Unesp - comunidades, sub-comunidades e as coleções existentes dentro da UNESP	http://www.acervodigital.unesp.br/
The journal Trans/Form/Ação publishes articles in the field of philosophy. - The Pos-Graduate Program in Philosophy of the Paulista State University "Júlio de Mesquita". PPG-Filosofia-Unesp	http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=0101-3173&lng=en&nrm=iso
Alfa: Revista de Linguística, classificada como nível A1 no sistema Qualis/CAPES - financiada pela Pró-Reitoria de Pesquisa da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”	http://seer.fclar.unesp.br/alfa/index
Itinerários – Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada - avaliada como Qualis A2 (2013-2014) -, vinculada ao PPG em Estudos Literários.	http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/index
Revista de Letras tem por objetivo estabelecer um fórum de discussão acerca da literatura, dando ênfase à crítica e à teoria literária em suas diversas abrangências teóricas e metodológicas. UNESP - Aracaju	http://seer.fclar.unesp.br/letras/index
UNISUL - Universidade do Sul de Santa Catarina	http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/
POIÉISIS é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNISUL. B3 no Qualis CAPES	http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Poiesis
Crítica Cultural (Qualis B1), publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da UNISUL.	http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural
UFPB - Universidade Federal da Paraíba	http://periodicos.ufpb.br/index.php/index/index
MORINGA - Artes do Espetáculo - é uma publicação semestral do Departamento de Artes Cênicas, vinculado ao Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal da Paraíba (CCTA-UFPB).	http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/index
Temática - publicação mensal de Comunicação e áreas afins (interdisciplinar) - conceito Qualis B4 do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC/UFPB).	http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/index

Continua...	
Cadernos Imbondeiro é uma publicação do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL). (Qualis B5 - LETRAS / LINGUÍSTICA; Qualis C - FILOSOFIA/TEOLOGIA: subcomissão TEOLOGIA).	http://periodicos.ufpb.br/index.php/ci/index
Aufklärung: revista de filosofia - está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia-PPGF da Universidade Federal da Paraíba-UEPB.	http://periodicos.ufpb.br/index.php/arf/index
Universidade Presbiteriana Mackenzie	http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/index/index
Revista TRAMA Interdisciplinar é a revista científica quadrimestral do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, atualmente qualificada pela CAPES como um periódico B1.	http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/index
Revista Espaço Ética: Educação, Gestão e Consumo é uma publicação científica quadrimestral gratuita (Open Access), aberta e de fácil compreensão feita pela empresa de consultoria e ensino Espaço Ética Ltda. que articula conhecimento com as linhas de pesquisa em Cultura e Artes na Contemporaneidade do EACH-Mackenzie	http://revistaespacoetica.com.br/sobre/
UFF - Universidade Federal Fluminense	http://www.uff.br/?q=revistas
Poiésis / Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - UFF	http://www.uff.br/poiesis/index.php/index/index
Tempo - REVISTA DIGITAL DE HISTÓRIA DO DEPARTAMENTO E DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE	http://www.historia.uff.br/tempo/site/
Revista VITAS é uma publicação quadrimestral do grupo de estudos e pesquisas LACTA – Laboratório de estudos de Cidadania, Territorialidade e Ambiente (UFF/ICHF)	http://www.uff.br/revistavitas/index.php/home
AYVU - Revista de Psicologia - REVISTA DO DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF).	http://www.ayvu.uff.br/index.php/AYVU
Cadernos do ICHF destinam-se a publicar textos de trabalho, em vários estágios de elaboração, de professores e alunos do Instituto de Ciências	http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/cadernosdoichf/index

Humanas e Filosofia Instituto de Ciências Humanas e Filosofia - UFF	
UESB - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia	http://periodicos.uesb.br/
REDISCO – Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo, com periodicidade de publicação semestral, é uma revista do Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Qualis como B5 (Interdisciplinar) e C (Letras e linguística).	http://periodicos.uesb.br/index.php/r edisco
FAP - campus de Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná (Unespar)	http://www.fap.pr.gov.br/modules/contenudo/conteudo.php?conteudo=124
Revista Científica/FAP - é uma publicação semestral do Campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP) da UNESPAR.	http://www.fap.pr.gov.br/modules/contenudo/conteudo.php?conteudo=117
Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes é uma publicação de periodicidade semestral, de suporte digital, da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) Campus Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).	http://www.fap.pr.gov.br/modules/contenudo/conteudo.php?conteudo=122
UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas	http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/ http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/index/search/category/5211
Revista Pro-Posições, criada em 1990, é uma publicação quadrimestral de editoria da Faculdade de Educação da Unicamp.	http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic
ILINX - Revista LUME, do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP	http://www.cocen.unicamp.br/revista_digital/index.php/lume/index
Resgate - Revista Interdisciplinar de Cultura - UNIAMP	http://www.cmu.unicamp.br/resgate/index.php/resgate
A revista Pitágoras 500 é uma publicação semestral vinculada ao Departamento de Artes Cênicas, da Unicamp	http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500
Conexões é um periódico científico com periodicidade trimestral, editado pela Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo	http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conexoes
Cadernos Pagu, publicação semestral interdisciplinar -UNICAMP	http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu

Continua...	
ETD – Educação Temática Digital é uma publicação eletrônica multidisciplinar, que se dedica à publicação de artigos da comunidade científica nacional e internacional - UNICAMP	http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd
RUA é uma revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Nudecri/Unicamp	http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua
UFU - Universidade Federal de Uberlândia	http://www.seer.ufu.br/
Rascunhos é uma publicação eletrônica, de periodicidade semestral, do Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas (GEAC) que reúne artistas-pesquisadores do Curso de Teatro e dos Programas de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia e de outras IES.	http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/index
ouvirOUver é uma revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.	http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/index
UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte	https://periodicos.ufrn.br/index/index
ARJ - Art Research Journal - Revista de Pesquisa em Artes da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) em parceria com a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e apoio da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC).	https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/index
Vivência: Revista de Antropologia - vinculada ao Departamento de Antropologia e ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRN	https://periodicos.ufrn.br/vivencia/index
Revista CRONOS, do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/ UFRN	https://periodicos.ufrn.br/cronos/index
Revista Educação em Questão é um periódico quadrimestral do Centro de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)	https://periodicos.ufrn.br/educacaoemquestao/index
PRINCÍPIOS: REVISTA DE FILOSOFIA (UFRN) - Fundada em 1994, conteúdo, publicando as diferentes áreas de interesse filosófico. Atualmente, é avaliada pelo Qualis Capes no estrato B1 nas áreas Filosofia e Interdisciplinar.	https://periodicos.ufrn.br/principios/index

Continua...	
UFAL - Universidade Federal de Alagoas	http://www.seer.ufal.br/index.php/index/index
Debates em Educação é uma revista semestral do Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal de Alagoas	http://www.seer.ufal.br/index.php/debateseducacao/index
Revista Extensão em Debate - Pró-Reitor de Extensão da Ufal	http://www.seer.ufal.br/index.php/extensaoemdebate
UFS - Universidade Federal de Sergipe	http://www.seer.ufs.br/index.php/index/index
Revista TOMO é um periódico semestral publicado pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS)	http://www.seer.ufs.br/index.php/tomo/index
REVISTA TRAPICHE: EDUCAÇÃO E ARTES- Revista do Grupo de Pesquisas ARDICO - Artes, Diversidade, Contemporaneidade (CNPq/UFS), voltado para a difusão, reflexão e discussão de trabalhos nas áreas de Artes (práticas de criação contemporânea) e Arte-Educação (dimensões do ensino e aprendizagem na área de Artes)	http://www.seer.ufs.br/index.php/trapiche/index
Revista Interdisciplinar - estudos de língua e literatura - Avaliada pela Capes 2015 em B1 (Letras) e B2 (Educação e Filosofia) - UFS	http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/index
Palo Seco – Escritos de Filosofia e Literatura é um periódico anual, com avaliação de pares, mantido pelo Grupo de Pesquisa: GeFeLit/CNPQ/UFS	http://www.seer.ufs.br/index.php/apaloseco/index
PROMETEUS FILOSOFIA (2176-5960) obteve QUALIS B1 na avaliação de 2015. Vinculada ao grupo de pesquisa VIVA VOX e editada em colaboração com a CÁTEDRA UNESCO/ ARCHAI, está hospedada na Plataforma de Periódicos Científicos da UFS	http://www.seer.ufs.br/index.php/prometeus
Revista Eptic, classificada como QUALIS B1 vinculada aos programas de pós-graduação em Comunicação (PPGCOM), Economia (NUPEC), da Universidade Federal de Sergipe.	http://www.seer.ufs.br/index.php/eptic/index
Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura-É uma publicação do Grupo de Pesquisa História Popular do Nordeste do Departamento de História e dos Programas de Pós-Graduação em História e Letras da Universidade Federal de Sergipe.	http://www.seer.ufs.br/index.php/pondadelanca/index

Continua...	
Revista de Estudos de Cultura da UFS é um periódico do Núcleo de Estudos de Cultura da UFS, Polo autónomo internacional do CLEPUL: HISTÓRIA, CULTURA E EDUCAÇÃO	http://www.seer.ufs.br/index.php/rev/ec/index
Cadernos do Tempo Presente - GET Grupo de Estudos do Tempo Presente - UFS	http://www.seer.ufs.br/index.php/tempo/index
UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro	https://revistas.ufrj.br/
AISTHE - Revista da linha de estética do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro Continuação	https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/index
Revista ECO-Pós está aberta a contribuições de pesquisadores da área da Comunicação e afins - UFRJ	https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/index
Revista Ítaca (Qualis B4) é uma publicação impressa (1519-9002) e eletrônica (1679-6799) que pretende divulgar a produção acadêmica de alunos de Pós-graduação em Filosofia.	https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/index
PUC-SP - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo	http://revistas.pucsp.br/index.php/index/index
Fronteira Z. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUCSP	http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/index
Ponto-e-Vírgula. Revista de Ciências Sociais. É uma revista eletrônica semestral do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP.	http://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/index
Tessituras & Criação: Processos de criação em Arte, comunicação e ciência - do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUCSP	http://revistas.pucsp.br/index.php/tessituras/index
Kairós Gerontologia. Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Saúde - ligados ao Núcleo de Estudo e Pesquisa do Envelhecimento (Nepe) e ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Gerontologia, da PUC-SP	http://revistas.pucsp.br/index.php/kairos/index
Cordis – Revista Eletrônica de História Social da Cidade, vinculada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em História e ao Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)	http://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/index
Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. PUC SP	http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/index

Continua...	
Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política - é uma publicação eletrônica do NEAMP – Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP	http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/index
Cognitio: Revista de Filosofia - Editada pelo Centro de Estudos de Pragmatismo do Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)	http://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/index

Quadro 3 - Plataformas de busca de textos acadêmicos.

Plataforma	Base de dados
SciELO Scientific Electronic Library On-line	http://www.scielo.org/php/index.php
Google acadêmico	https://scholar.google.com.br/
IBICT – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia	http://bdtd.ibict.br/vufind
CAPES - Banco de Teses da CAPES	http://bancodeteses.capes.gov.br/

Quadro 4 - Publicações em Anais de Congressos Nacionais.

Anais de Congressos	Base de dados
ANDA - Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança	http://www.portalanda.org.br
ABRACE Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas	http://www.portalabrace.org/memoria

Anexo 1 - Quadro de Instituições com curso superior de dança - (IES)¹⁵⁰

Instituição/ (IES)	Nome do Curso	Grau	Modalidade	CC	CPC	ENADE
(3) UFS	(99446) DANÇA	Licenciatura	Presencial	3	-	-
(8) UFV	(55094) DANÇA	Licenciatura	Presencial	5	-	-
(8) UFV	(355094) DANÇA	Bacharelado	Presencial	4	-	-
(13) UCS	(1293037) DANÇA	Tecnológico	Presencial	-	-	-
(17) UFU	(1149294) DANÇA	Bacharelado	Presencial	4	-	-
(54) UNICAMP	(2708) DANÇA	Licenciatura	Presencial	-	-	-
(54) UNICAMP	(47451) DANÇA	Bacharelado	Presencial	-	-	-
(54) UNICAMP	(302708) DANÇA	Bacharelado	Presencial	-	-	-
(150) UNISO	(1110713) DANÇA	Licenciatura	Presencial	4	-	-
(163) UNESA	(1279472) DANÇA	Licenciatura	Presencial	-	-	-
(370) FPA	(7913) DANÇA	Licenciatura	Presencial	4	-	-
(449) ULBRA	(99745) DANÇA	Tecnológico	Presencial	-	-	-
Adesão ao PROIES¹⁵¹: Lei 12.688/2012						
(449) ULBRA Adesão ao PROIES: Lei 12.688/2012	(108446) DANÇA	Licenciatura	Presencial	4	-	-
(456) UNISANT'ANNA	(1276571) DANÇA	Licenciatura	Presencial	-	-	-
(466) UAM	(21349) DANÇA	Licenciatura	Presencial	5	-	-
(466) UAM	(321349) DANÇA	Bacharelado	Presencial	5	-	-

¹⁵⁰ Disponível em <<https://emec.mec.gov.br/>>. Acesso em 07.set.2016.

¹⁵¹ A Lei nº 12.688/2012 autoriza a moratória e o parcelamento dos créditos tributários federais, concede benefício fiscal de redução de multas e institui programa de concessão de bolsas de ensino, cujos valores poderão ser utilizados pelas IES para pagamento de até 90% das dívidas tributárias federais. Também ao Fortalecimento das Instituições de Ensino Superior (Proies), além de outras atribuições. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/proies-apresentacao/legislacao>>. Acesso em 07.set.2016.

Continua...						
(569) UFPA	(114914) DANÇA	Licenciatura	Presencial	5	-	-
(570) UFRN	(116774) DANÇA	Licenciatura	Presencial	4	-	-
(575) UFMG	(1113162) DANÇA	Licenciatura	Presencial	4	-	-
(577) UFAL	(113373) DANÇA	Licenciatura	Presencial	-	-	-
(578) UFBA	(13308) DANÇA	Licenciatura	Presencial	-	-	-
(578) UFBA	(23891) DANÇA	Bacharelado	Presencial	-	-	-
(578) UFBA	(1106186) DANÇA	Licenciatura	Presencial	4	-	-
(579) UFPB	(1191007) DANÇA	Licenciatura	Presencial	-	-	-
(580) UFPE	(117392) DANÇA	Licenciatura	Presencial	4	-	-
(581) UFRGS	(116398) DANÇA	Licenciatura	Presencial	5	-	-
(582) UFSM	(1192336) DANÇA	Bacharelado	Presencial	-	-	-
(582) UFSM	(1192463) DANÇA	Licenciatura	Presencial	-	-	-
(583) UFC	(150091) DANÇA	Licenciatura	Presencial	4	-	-
(583) UFC	(150092) DANÇA	Bacharelado	Presencial	-	-	-
(584) UFG	(1151198) DANÇA	Licenciatura	Presencial	4	-	-
(586) UFRJ	(14372) DANÇA	Bacharelado	Presencial	-	-	-
(634) UFPEL	(122286) DANÇA	Licenciatura	Presencial	3	-	-
(688) UESB	(1188201) DANÇA	Licenciatura	Presencial	-	-	-
(1153) UCAM	(1285522) DANÇA	Licenciatura	Presencial	-	-	-
(1616) FAV	(46114) DANÇA	Licenciatura	Presencial	4	-	-
(1616) FAV	(346114) DANÇA	Bacharelado	Presencial	4	-	-
(1811) IFG	(1262438) DANÇA	Licenciatura	Presencial	-	-	-

Continua...						
(1972) TIJUCUSSU	(59765) DANÇA	Licenciatura	Presencial	2	-	-
(2279) METROCAMP	(1304872) DANÇA	Bacharelado	Presencial	4	-	-
(3172) UEA	(60770) DANÇA	Licenciatura	Presencial	-	-	-
(3172) UEA	(360770) DANÇA	Bacharelado	Presencial	-	-	-
(3336) UERGS	(86708) DANÇA	Licenciatura	Presencial	-	-	-
(14408) IFB	(1115005) DANÇA	Licenciatura	Presencial	5	-	-
(14408) IFB	(1185256) DANÇA	Licenciatura	Presencial	4	-	-
(18492) UNESPAR	(11800) DANÇA	Bacharelado	Presencial	-	-	-
(586) UFRJ	(1106731) TEORIA DA DANÇA	Bacharelado	Presencial	4	-	-

Anexo 2 - Como Buscar as Informações?

Conforme SILVA e MENEZES (2005, 56-59), a busca de informações na *Internet* pode ser feita de duas maneiras:

Como Buscar as Informações?

A busca de informações na Internet pode ser feita de duas maneiras:

por assuntos/categorias: a busca é feita por tópicos que estão indexados por *categorias* e *subcategorias* de assuntos;

por assuntos específicos: a busca é feita utilizando as ferramentas de busca. Nesta forma de busca você deve informar a palavra-chave ou a frase que caracteriza o que quer pesquisar. Essa forma de pesquisa pode ser feita de dois modos: **pesquisa simples:** pode ser feita na própria página inicial das ferramentas e oferece a opção de uso de comandos mais gerais;

pesquisa avançada: ou mais refinada, só pode ser feita na página das ferramentas de busca, abrindo uma janela especial, na qual é possível usar comandos mais específicos para aproximar ao máximo o resultado da pesquisa daquilo que se quer encontrar.

Como Fazer Uso de Comandos e Operadores Booleanos¹⁵² na Recuperação das Informações na Internet?

Na busca de informações você pode simplesmente digitar uma palavra (por exemplo, qualidade) na janela indicada e clicar para buscar. Possivelmente uma lista será mostrada sobre o assunto com centenas de documentos. Contudo, nem sempre esse tipo de busca pode ser considerada satisfatória, isto porque você não terá provavelmente tempo para analisar o grande volume de documentos resultantes de uma pesquisa tão ampla e vaga.

As ferramentas de busca oferecem comandos e recursos para você resolver este problema, isto é, possibilitar que suas buscas tenham resultados mais depurados e precisos. No sistema de ajuda de cada ferramenta você identificará quais são os comandos que poderão ser usados.

Geralmente os comandos utilizados na busca de informações são:

uso de sinais: o sinal de inclusão + (mais), o sinal de exclusão – (menos), aspas " " e o asterisco *;

uso de operadores booleanos: AND (e), OR (ou) e AND NOT (não) e também o uso dos parênteses ().

O emprego dos comandos em buscas simples possibilita:

O uso de aspas " "

As aspas são utilizadas para que a ferramenta de busca considere as palavras como sendo uma frase. Por exemplo, ao colocar duas palavras entre as aspas, “engenharia de produção”, a busca ficará limitada a documentos que contenham exatamente essa frase.

O uso do sinal de mais +

O sinal de inclusão + deve ser utilizado antes de uma palavra ou frase para informar ao programa de busca que ele deve selecionar os documentos que tenham obrigatoriamente todas as palavras precedidas do sinal +, em qualquer ordem que seja.

Por exemplo:

+engenharia +"inteligência artificial" **o uso**

do sinal de menos –

O sinal de exclusão deve ser utilizado antes de uma palavra ou frase para informar ao programa de busca que ele não deve incluir os documentos que contenha aquela palavra(s) ou frase(s). Por exemplo:

+engenharia –"engenharia de produção" **o uso do**

asterisco *

O asterisco é utilizado para solicitar ao programa de busca que busque todos os documentos que contenham a parte inicial da palavra (até o asterisco) com qualquer terminação. Por exemplo: produ*

¹⁵² OLIVEIRA, Mônica. **Operadores Booleanos**. Disponível em: <<http://www.dbd.puc-rio.br/wordpress/?p=116#sthash.ymPXPWAZ.dpuf>>. Acesso em 28.dez.2017.

para recuperar produção, produtivo, produto, produtos, produtividade

O uso de sinais pode ser combinado, e estes devem ser utilizados de forma lógica; a primeira palavra ou frase deve ser sempre a de inclusão. Veja este exemplo:

+"inteligência artificial" –"redes neurais artificiais"

No caso acima, a ferramenta trará como resultado da pesquisa uma lista de documentos que tenha a expressão “inteligência artificial”, mas não contenha a expressão “redes neurais artificiais”.

A relação lógica entre os termos a serem pesquisados é estabelecida pelos operadores lógicos também conhecidos como **operadores booleanos**. Tais operadores são derivados da teoria de conjuntos e são de uso universal para aplicação na recuperação da informação. Os operadores booleanos são usados nas buscas para possibilitar a ampliação ou a restrição (refinamento) dos resultados. Os operadores válidos numa expressão booleana de pesquisa são os seguintes:

	Operador Significado Resultado obtido	
or	União	Busca todos os registros onde exista qualquer um dos termos indicados
and	Intersecção	Busca todos os registros onde ocorram simultaneamente os termos indicados
and not	Exclusão	Busca todos os registros onde ocorra o primeiro termo exceto o segundo

O uso de operadores pode ser observado nos exemplos abaixo:

AND: o uso do operador AND traz como resultado da pesquisa páginas que possuam obrigatoriamente todas as palavras ligadas por esse operador. Por exemplo, na solicitação: “engenharia genética” AND ética.

O resultado da pesquisa será uma lista com todos os documentos com a expressão “engenharia genética” que também tenham a palavra ética.

NOT: o uso dos operadores AND NOT traz como resultado da pesquisa páginas que possuam a palavra que precede o operador AND e excluam as palavras que sucedem o operador NOT. Por exemplo, na seguinte solicitação: “engenharia genética” AND NOT ética.

O resultado da pesquisa incluirá todos os documentos que possuam a expressão “engenharia genética”, mas que não contenham a palavra ética.

OR: o uso do operador OR traz como resultado da pesquisa documentos que possuam tanto uma palavra como a(s) outra(s) ligada(s) por esse conectivo. Por exemplo, na solicitação: “engenharia genética” OR ética.

O resultado da pesquisa incluirá todos os documentos que possuam a expressão engenharia genética e a palavra ética não necessariamente no mesmo documento.

PARÊNTESES (): os parênteses são utilizados para agrupar várias palavras ligadas pelos conectivos. Veja o exemplo: qualidade AND (empresas OR organizações)