

MANOELA FREITAS VALLE BAZACAS

**CONTEMPLAÇÃO E AFECÇÃO:**

**o sentido da experiência sensível e da produção de sentido em espectadores de dança**

PORTO ALEGRE

2018

MANOELA FREITAS VALLE BAZACAS

**CONTEMPLAÇÃO E AFECÇÃO:**

**o sentido da experiência sensível e da produção de sentido em espectadores de dança**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) realizado na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção de título de Licenciada em Dança.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha – UFRGS

PORTO ALEGRE

2018

Manoela Freitas Valle Bazacas

**CONTEMPLAÇÃO E AFECÇÃO:**

**o sentido da experiência sensível e da produção de sentido em espectadores de dança**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) realizado na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção de título de Licenciada em Dança;

CONCEITO FINAL:

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

BANCA EXAMINADORA

Profa. Rubiane Zancan – UFRGS

---

Orientador – Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha – UFRGS

---

*À Amelie*

## **AGRADECIMENTOS**

Com todo meu carinho, gostaria de agradecer, primeiramente, às mulheres da minha família Amelie Bazacas Saldanha, Andréa Freitas Valle, Gabriela Freitas Valle Renner e Vera Maria Renner;

Ao meu irmão Gabriel Freitas Valle;

A todas e todos que me acompanharam e me apoiaram, em especial Alessandra Formighieri, Ana Laura Horbach, Arthur Bonfanti, Éden Machado, Frederico Cortezi, Giulia Baptista Vieira, Leonardo Barros Ribeiro, Maria Luiza Cardinale, Maria Vitória Andreazza e Myriane Roxo;

Às professoras e professores do curso de licenciatura em Dança, em especial Luciana Paludo e Jair Felipe Umann;

Ao meu orientador Márcio Pizarro Noronha;

Aos que colaboram com seus relatos nesta pesquisa e a todas pessoas que fizeram parte deste trabalho direta ou indiretamente;

A todas experiências que me trouxeram até aqui.

Nossa principal preocupação deve ser com o processo da dança e não tanto com o conteúdo e, em última instância, os efeitos da dança como dança dependem da sensibilidade das pessoas em relação à mesma como um modo de comunicação não verbal. Uma ciência da dança deve ser uma ciência das condições do conteúdo, uma ciência do processo por meio do qual o conteúdo é formulado. Nesse processo, os espectadores e os críticos não são menos performers do que os dançarinos, assim como os leitores participam dos trabalhos que leem e cada leitura contribui para o trabalho

John Blacking

## **RESUMO**

A presente monografia trata sobre o sentido de experiência no espectador de dança como participante ativo na fruição da cena. Pretende-se investigar analítico-interpretativamente a ligação entre a recepção estética do espetáculo e a vida emocional ativa do espectador e como essa relação se traduz em uma noção de imagens mentais internas, que produzem uma memória afetiva, sensível e de sentimentos gerando produção de sentido e significações de ordem subjetiva e narrativa. O processo de produção da investigação dialoga com dois conceitos principais: o sentido da experiência sensível e o espectador ativo. Esses dois conceitos centrais do trabalho guiam a análise dos relatos de espectadores que contribuíram com relatos de suas experiências de contemplação e afecção em espetáculos de dança.

**PALAVRAS CHAVE:** dança, espectador, experiência sensível, recepção estética, produção de sentido, representação artística.

## **RESUMEN**

La presente monografía trata sobre el sentido de la experiencia del espectador de danza como participante activo en la fruición de la escena. El objetivo es investigar analítica-interpretativamente la relación entre la recepción estética del espectáculo y la vida emocional activa del espectador y cómo esta relación se traduce en una noción de imágenes mentales internas que producen una memorias afectivas, sensibles y de sentimientos y generan sentidos y significaciones de orden subjetivo y narrativo. El proceso de producción de la investigación dialoga con dos conceptos principales: el sentido de la experiencia sensible y el espectador activo. Estos dos conceptos centrales en el trabajo conducen el análisis de los relatos de espectadores que contribuyeron con sus experiencias de contemplación y afección de espectáculos de danza.

**DESCRIPCIÓN:** danza, espectador, experiencia sensible, recepción estética, producción de sentidos, representación artística.



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	9
<b>2. UNIVERSO CONCEITUAL</b>	14
2.1 O SENTIDO DA EXPERIÊNCIA	15
2.2 PRODUÇÃO DE SENTIDO NA EXPERIÊNCIA SENSÍVEL: O ESPECTADOR ATIVO	20
<b>3. A NARRATIVA DO PROCESSO DE COLETA: PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS</b>	23
3.1 O MODO DE COLETA DOS RELATOS	24
<b>4. VOZES: EXPERIÊNCIAS SENSÍVEIS CONTADAS POR ESPECTADORES ATIVOS</b>	28
4.1 VOZES: OS RELATOS DE UMA EXPERIÊNCIA SENSÍVEL E O LUGAR DO ESPECTADOR	33
4.1.1. Catacrese	33
4.1.2. Madame Hipérbole	36
4.1.3 Dona Metonímia	39
4.1.4 Dom Antítese	41
<b>5. INQUIETANTES REFLEXÕES: CONCLUSÃO?</b>	45
<b>REFERÊNCIAS</b>	49
<b>APÊNDICE</b>	50
<b>ANEXO A</b>	53
<b>ANEXO B</b>	55
<b>ANEXO C</b>	56
<b>ANEXO D</b>	59
<b>ANEXO E</b>	61
<b>ANEXO F</b>	62
<b>ANEXO G</b>	63
<b>ANEXO H</b>	64

## 1. INTRODUÇÃO

*Somos sombras*

*Chegando à terra  
estranha.*

*Entre pontes e fronteiras*

*só o incerto nos  
contempla.*

*(M. Cendón)*

A presente monografia trata sobre o sentido de experiência no espectador de dança como participante ativo na fruição da cena. Pretende-se investigar analítico-interpretativamente a ligação entre a recepção estética do espetáculo e a vida emocional ativa do espectador e como essa relação traduz-se em uma noção de imagens mentais internas que produzem uma memória emocional, afetiva, sensível e de sentimentos gerando produção de sentido e significações de ordem subjetiva e narrativa. O processo de produção da investigação dialoga com dois conceitos principais: o sentido da experiência sensível e o espectador ativo. Esses dois conceitos centrais do trabalho guiam a análise dos relatos de espectadores que contribuíram com relatos de suas experiências de contemplação e afecção em espetáculos de dança.

As cenas em espetáculos de dança têm potentes disparadores de gatilhos internos que podem atuar como geradores de representações artísticas através do imaginário de quem está assistindo. Essas representações são individuais e têm ligação direta com a vida emocional do espectador que é acessada através da memória. Esta, por sua vez, é estimulada mediante experiência sensível perceptiva. Essa representação, mesmo que individual, pode ser compartilhada por mais de um espectador, pois vivemos em um mundo comum que conecta os indivíduos. Esse processo pode contribuir para que ocorra uma transformação individual e também social através de disparadores de ideias, elaboração de novas perspectivas ou da própria catarse.

Quando refiro-me à presente monografia, quero trazer a ideia temporal da palavra: o momento de agora e a partir do qual escrevo. Antes de fazer o exercício de recuperar na memória o caminho desta pesquisa, preciso contar do agora. Para falar sobre o campo do sensível recordo-me da fala da personagem Amélie no filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2002): “les temps sont durs pour les rêveurs”<sup>1</sup>. O momento político e social que estamos vivendo no Brasil é crítico. Além de todo ataque que o presidente recém-eleito representa às chamadas "minorias" - mulheres, negras e negros, comunidades indígenas, quilombolas e LGBT+<sup>2</sup> -, os ataques também são contra a Universidade Pública, contra a Cultura, contra a Educação, contra a Dança. São ataques diretos a minha formação. Escrevo desde um lugar de quem vive às turras com o cotidiano, à beira de um ataque de nervos, sobrevivendo a um clima de tensão constante. Olhando para os meus amigos, olhando para mim mesma, olhando para minha filha. Vendo um país com a história desmoronando e caminhando em meio a cegos agressivos. É atravessada por este momento presente que dedico-me a olhar para o início dessa trajetória que resultou neste trabalho, lá em 2015, quando não tinha ideia que meu tema de pesquisa seria associado à experiência do sensível.

Lembro-me bem de quando aconteceu este fenômeno comigo. Era quarta-feira e eu, como sempre, estava atrasada para a aula. Além de atrasada, passei muitos semestres perdida, imersa nas atividades maternas, domésticas, profissionais, acadêmicas e sociais. Entro na sala Morgada Cunha, na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID), pronta para mais quatro períodos de crise na disciplina de “Composição Coreográfica II”. Deparei-me com um ambiente calmo e desperto para algo que está para acontecer. Meia luz na sala. Olho mais atentamente e percebo que a iluminação era feita por abajures daqueles que parecem-se com as peças decorativas de lojas de antiguidades. Uma doce melodia de violão é o som que se ouve. Sento-me perto de alguém, fora da faixa de linóleo, e pergunto: “o que está

---

<sup>1</sup> Tradução livre: os tempos são difíceis para os sonhadores.

<sup>2</sup> A sigla LGBT se destina a promover a diversidade das culturas baseadas em identidade sexual e de gênero. Ele pode ser usado para se referir a qualquer um que não é heterossexual ou não é cisgênero, ao invés de exclusivamente se referir às pessoas que são lésbicas, gays, bissexuais ou transgêneros. Para reconhecer essa inclusão, uma variante popular, adiciona a letra Q para aqueles que se identificam como queer ou que questionam a sua identidade sexual; LGBTQ foi registrado em 1996. Aqueles que desejam incluir pessoas intersexuais em grupos LGBT sugerem a sigla prolongada LGBTI. Algumas pessoas combinam as duas siglas e usam LGBTIQ ou LGBTQI. Outros, ainda, adicionam a letra A para os assexuais ou simpatizantes: LGBTQIA. Finalmente, um sinal de + é por vezes adicionado ao final para representar qualquer outra pessoa que não seja coberta pelas outras sete iniciais: LGBTQIA+. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/LGBT>. Acesso em 16 de novembro de 2018.

acontecendo?”. A pessoa prontamente responde: “hoje vai ter apresentação de *Agridoce*, do Thiago Rieth”.

Eu não estava preparada para o que ia acontecer, afinal, nunca estamos preparados para estes saltos internos. Eles apenas acontecem. Não sei ao certo definir se foi pela quebra da correria do dia-a-dia, a trilha suave e arrebatadora, os poemas carregados de “agridoçura”, a performance dos bailarinos... ou talvez tudo isso junto, esse conjunto de elementos técnicos que gerou um impacto tão grande e tão revelador em mim que me pus a refletir sobre esse fenômeno que agora é meu tema de pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso.

Anos depois, tive a oportunidade de produzir esse espetáculo que foi tão querido para mim como espectadora e adentrei no universo *Agridoce*. Compreendi sua estrutura e seu processo de construção. Aprendi o nome dos momentos mais fortes, chamados de “Histerias”. Aprendi que ali estavam histórias de “Marias”, tão femininas em sua essência. Explicaram-me que o texto do espetáculo vinha de novos arranjos de versos, inspirados em dois livros diferentes: “Lonjuras” e “Sal e Trigo” da escritora gaúcha Marga Cendón, cuja escrita desenvolveu-se toda em sua casa, em meio à contemplação do pampa gaúcho.

Assisti a muitos ensaios que aconteciam na sala de minha casa e também às três sessões de estreia na Casa Cultural Tony Petzhold em 2017. Todas foram experiências arrebatadoras. Gosto de falar que cada vez que o “Agridoce” é assistido, surge um novo espetáculo para contemplação. Novas percepções, novas descobertas, novas identificações. Da primeira vez que vi, estava passando por um processo de reaproximação comigo mesma, após anos de afastamento com o meu subjetivo, consequência de anos de uma relação abusiva. Fiquei lá, sentada, olhando todas as coisas que estavam acontecendo palco e, ao mesmo tempo, contemplando nenhuma. Estava sentindo tudo e ao mesmo tempo uma só coisa: a certeza de que eu ficaria bem lambendo minhas feridas.

Chorei. Claro que chorei. Chorei pelo sentimento de “eu não estou sozinha”. Chorei pelo tapa que foi aquele instante de contemplação, como um fio desconhecido que não parou mais de ser puxado e que apontou fatos anteriores aos que me levaram ao momento de vida que me encontrava. Também chorei de alívio porque tudo isso já havia passado. E ali fiquei atônita, sem reação. Por dentro um redemoinho de sensações, sentimentos e memórias.

Não foi a primeira vez que senti-me impactada através de uma manifestação artística, mas foi a primeira vez que recorro de sentir com tanta força o impacto ao assistir um espetáculo de dança. Já estava familiarizada com momentos parecidos no ato de ouvir músicas, assistir a filmes e ler poesia desde a adolescência, e usava dessas linguagens propositalmente como gatilhos para estimular o choro, o humor, os ânimos. O estranho foi sentir o mesmo arrebatamento ao experienciar um espetáculo de dança. O fato me levou a questionar: o que será que aconteceu na minha formação informal em dança? Danço desde pequena e manifestação através da dança só foi acontecer em idade adulta.

Fácil de compreender que quando criança, nas escolinhas de Ballet das creches, somos pouco estimuladas a assistir à dança do outro, e ficamos atrás dos palcos, metidas em camarins, esperando nosso grande momento de pisar no palco e sentir a luz quentinha na pele e mostrar orgulhosas o que foi ensinado durante as aulas. Entretanto, o que de fato incomodou-me era a seguinte questão: como fui bailarina profissional de Dança do Ventre por treze anos e professora por outros seis se nunca tinha sentido algo tão transformador com essa linguagem que havia dedicado quase toda minha vida até o momento? No momento que me deparei com essa questão perturbadora já estava rompendo os laços com a Dança do Ventre, sem compreender muito bem o porquê da minha falta de entusiasmo com o gênero de dança que havia dedicado toda minha carreira.

Remexendo meus apetrechos da graduação em busca de material para me ajudar nesse desafio de escrever a monografia, encontrei um trabalho que foi muito importante para mim e o qual já começo a abordar questões relacionadas à recepção estética dos espetáculos de dança e manifesto, precocemente, um certo aborrecimento com o fazer artístico e coreográfico na visão de espectadora de Dança do Ventre. Neste trabalho elaborado para esta mesma disciplina de “Composição em Dança II” que havia tido a oportunidade de ver o espetáculo *Agridoce* pela primeira vez, defendia que era essencial para a arte acontecer em toda sua completude a presença do espectador, pois é ele que completa o sentido da obra. Quando estamos tomados no papel de espectador significamos a obra de dança baseados em nossa história e nas bagagens emocionais que carregamos. Cada espectador terá sua própria recepção a partir do que viveu, a infância que teve, suas experiências familiares, suas relações afetivas ao longo da vida, os livros que leu, os filmes que assistiu, as músicas que ouviu, os sonhos que teve e absolutamente tudo que experienciou até o momento presente da fruição. Que surpresa a minha quando percebi que foi esse trabalho tão ingênuo que plantou a semente do que agora tornou-se minha monografia de conclusão para

o recebimento de grau de licenciada em Dança. Para exemplificar o processo de construção deste texto, cito o livro *Homens em tempos sombrios* (2008), da filósofa alemã Hannah Arendt (1906 - 1975):

Os “pilares das verdades mais bem conhecidas” (para manter sua metáfora), que naquela época tremiam, hoje estão despedaçados; não mais precisamos da crítica nem de homens sábios que as façam tremer. Precisamos apenas olhar em torno para ver que nos encontramos em meio a um verdadeiro monte de entulhos daqueles pilares. (ARENDR, 2008, p.12)

Hoje, olhando para os “entulhos” daquele momento, consigo resgatar em palavras a sensação do desmoronamento de tais “pilares”. É essencial para a arte acontecer em toda sua completude a presença do espectador. Não existe uma obra de dança sem espectador, pois é ele que vai completar o sentido da obra. Quando estamos tomados no papel de espectador vamos significar a obra de dança baseados cada um na sua história e nas bagagens que carregamos. Cada espectador terá sua própria recepção a partir do que viveu, a infância que teve, suas experiências familiares, suas relações afetivas ao longo da vida, os livros que leu, os filmes que assistiu, as músicas que ouviu, os sonhos que teve e absolutamente tudo que experienciou até o momento da fruição.

Este Trabalho de Conclusão de Curso, em formato de monografia, é uma pesquisa de ordem conceitual da aplicação de um modelo teórico conceitual a partir de uma leitura filosófica de uma experiência estética, ressaltando a potência do sensível para o inteligível e para a emancipação do sujeito, fazendo deste um espectador ativo. Está estruturada em cinco capítulos, cada qual com sua epígrafe. No segundo capítulo após a introdução, será apresentado o universo conceitual que norteia essa pesquisa, em que os conceitos *sentido da experiência* e *espectador ativo* serão abordados. No terceiro capítulo será feita a narrativa do processo de coleta, explicando quais foram os caminhos metodológicos escolhidos para este trabalho. No quarto capítulo serão feitas as análises de quatro relatos traçando um comparativo com o segundo capítulo, ilustrando os conceitos abordados com o material coletado. Por último, será apresentado o capítulo final com as considerações finais, bem como os arquivos de apêndice e os anexos.

## 2. UNIVERSO CONCEITUAL

*Ser vento*

*chuva*

*temporal*

*Ser sal*

*sem sentir*

*Ser amor*

*sem escorrer mel*

*Ser o fel da flor.*

(M. Cendón)

Neste capítulo serão abordados os dois conceitos chaves para alicerçar esse início de reflexão sobre o tema desta pesquisa. Para que possamos especular as representações artísticas em dança que nascem da experiência sensível e as possíveis identificações que a dança promove, antes é necessário partir do ponto inicial proposto de investigação entre a recepção estética do espetáculo e a vida emocional ativa do espectador. Para isso, parece-me de suma importância sustentar o conceito de *sentido da experiência*, como consequência da recepção estética da fruição da cena em dança, bem como o conceito de *espectador*, que é esse receptor-agente da experiência estética. É importante frisar que o objetivo da pesquisa é ir além da revisão desses e de outros conceitos. Para chegar aos resultados esperados, explicarei no capítulo seguinte como foi o modo de coleta dos relatos que serão analisados posteriormente.

## 2.1 O SENTIDO DA EXPERIÊNCIA

Um dos conceitos mais relevantes para esse trabalho é o sentido da experiência estética, o qual é a matriz da discussão dessa pesquisa. Pretende-se dedicar uma maior atenção para explanar o ponto de vista que será abordado. A experiência sensível está diretamente ligada à sensação dos sentidos — visão, audição, paladar, tato e olfato —. Conforme Danis Bois e Didier Austry (2008), as sensações são constatadas pela percepção que se atrela aos sentidos — percepção visual, percepção sonora, percepção cinestésica, percepção olfativa — e que despertam na memória o que já foi previamente criado como padrão qualitativo da emoção gerando uma reação externa. É assim que experienciamos o mundo e tudo que vivemos, desde a comida que degustamos até a paisagem que observamos, ou seja, é assim que experienciamos todos os aspectos da vida. Para não abrir esse espectro muito amplo de relações, não será tratada a experiência sensível como um todo, visto que o sensível está em tudo, e este capítulo irá averiguar a experiência que nos interessa aqui: a experiência artística.

No texto usado como referência teórica para explicar o conceito de experiência sensível — “Para além de toda forma de ciência, a experiência sensível” (2015) — o autor, Eduardo Gomes da Silva, preocupado com a coerência teórica nos estudos da área da experiência estética, traz uma reflexão teórica e conceitual sobre o sentido da experiência. Para isso, traça um debate entre duas proposições epistemológicas sobre os fenômenos sensíveis conversando com os autores John Dewey (1859 - 1952) e Emmanuel Kant (1724 - 1804). Ao longo do trabalho, o autor estabelece uma relação comparativa entre as abordagens pragmáticas e idealistas, representadas, respectivamente, por cada um desses dois filósofos. Na primeira, a abordagem pragmática, a experiência é percebida como algo que ocorre na relação direta da experimentação do mundo e seus efeitos. Já na segunda, a abordagem idealista, experiência é considerada como um conceito ligado ao intelecto, no entendimento da razão.

Uma breve pesquisa no Dicionário Online de Português<sup>3</sup> nos apresenta pelo menos quatro significados da palavra “experiência”:

“(substantivo feminino)

Conhecimento, ou aprendizado, obtido através da prática ou da vivência: experiência de vida; experiência de trabalho,

<sup>3</sup> Disponível em <https://www.dicio.com.br/experiencia/>. Acesso em 16 de novembro de 2018.



Prova ou tentativa; teste feito de modo experimental: neste trabalho, seu contrato é de experiência.

Modo de aprendizado obtido sistematicamente, sendo aprimorado com o passar do tempo: professor de grande experiência.

[Filosofia] todo conhecimento adquirido através da utilização dos sentidos.”.

No site de pesquisa de palavras Wikcionário<sup>4</sup>, encontrei a etimologia da mesma palavra:

Do latim *experientia*. - A palavra *experientia* é formada por três partículas, que são: "ex" (fora), "peri" (perímetro, limite) e "entia" (ação de conhecer, aprender ou conhecer). Literalmente pode ser traduzida como o ato de se aprender ou conhecer além das fronteiras, dos limites.

Considerando a importância da significação da palavra *experiência* e a ligação com o pensamento racionalmente organizado, para entender os motivos contextuais do filósofo alemão Emmanuel Kant, o autor Eduardo Duarte Gomes da Silva pesquisou o histórico da palavra “experiência” na língua alemã (*Erfahrung*) e constatou que ela sofreu profundas alterações no sentido original com a evolução do conceito ao longo da Era Moderna. O conceito que antes “compreendia tanto a ideia de exploração quanto as de pesquisa e de verificação” (SILVA, 2015, p.68) foi perdendo essa representação mais ativa e acabou tornando-se mais receptiva e passiva fisicamente, concentrando mais a noção da experiência no domínio da percepção sensível — experiência dos sentidos visão, olfato, paladar, audição e tato — e do vivido. Assim houve uma dissociação entre “a experiência da realidade vivida de maneira sensível e a experiência como atividade intelectual da realização científica.” (SILVA, 2015, p.68). Esse contexto é importante para entendermos porque Kant desconsidera em parte a emoção, se assim posso dizer, como fator principal do processo no seu conceito de experiência. Para ele só há consumação da experiência através da razão.

O pensamento aprende e ordena aquilo que experimenta permitindo a realização concreta da experiência, pois ela só pode se realizar pela faculdade do entendimento - o que para Kant é uma faculdade universal da razão. Logo, não é possível conhecer

<sup>4</sup> Disponível em <https://pt.wiktionary.org/wiki/experi%C3%Aancia>. Acesso em 16 de setembro de 2018.

qualquer coisa que já não esteja de alguma forma elaborada no entendimento.(SILVA, 2015, p.69)

Na abordagem idealista de Kant, é através das percepções sensoriais e do julgamento do intelecto que ocorre a experiência. A prática e dimensão sensível são importantes, porém a experiência difere-se de uma acumulação de percepções.

Nesse sentido, a noção de experiência para o idealismo não é nem subjetiva, nem objetiva, mas trata-se da experiência de uma forma absoluta, composta por suas dimensões sensíveis e objetivas, mas realizando-se unicamente no entendimento da razão (SILVA, 2015, p. 69)

Kant sugere um experimento mental, chamado “o selvagem da Nova Holanda” (KANT, 1999, p. 118), que consiste em uma história hipotética de uma pessoa que é levada à Europa, vinda de um lugar onde não existem casas e é apresentada a uma. Kant questiona essa experiência afirmando que essa pessoa só pode verificar uma experiência de “*casa*”, tendo formulado esse conceito anteriormente. De toda forma, ele entende que o conhecimento inicia-se a partir de uma experiência. Nesse caso hipotético, essa pessoa poderia aprender o conceito de “*casa*” a partir do contato com o objeto para só depois ter a experiência tal como ela é.

Em contraponto ao conceito idealista de experiência de Kant, Eduardo Silva nos apresenta a abordagem pragmática do filósofo e pedagogo norte-americano John Dewey, na qual a emoção tem um papel importante para dar sentido a uma experiência. Na língua inglesa, bem como no português, a palavra “*experience*” deriva do Latim “*experientia*”, aproximando-se do sentido e etimologia já referido neste capítulo. Para Dewey, o pensamento também participa da experiência, com a diferença que para o autor ela já teria ocorrido antes. Levando em consideração o exercício mental proposto por Kant, a experiência, tal como ela é, já teria ocorrido ao encontrar o objeto *casa* — mesmo em uma experiência íntima sem ter o conceito de “*casa*” elaborado — , bem como em todo o caminho feito até chegar na “*casa*”, pois para Dewey o percurso da experiência é circular e constante entre o organismo — indivíduo — que se posta atuante para receber estímulos do seu ambiente, transcorrendo, assim, a

emoção. Neste percurso circular, nos colocando em um movimento ativo para ser afetado pelos estímulos do ambiente, ativando a percepção sensível, o que impulsiona efeitos emocionais e desencadeia processos fisiológicos que, então, se transformam em cognição e dão origem às ideias. Essas, por sua vez, se organizam de forma a estabelecer padrões de comportamento em dada situação, interferindo diretamente na emoção do organismo como resposta ao ambiente, reativando o percurso circular. O autor traz a imagem do círculo, mas prefiro pensar esse processo como se fosse o desenho de uma espiral, visto que o encadeamento proposto sugere a aglutinação das experiências e que elas influenciam diretamente uma a outra, bem como as emoções geradas nesse fundamento. A espiral traz a ideia de movimento progressivo, como um círculo sem início nem fim que se desenrola progressivamente em linhas que podem encontrar-se ou afastar-se, mas que a todo momento tem uma ligação, um ponto em comum, olhando para frente ou para trás.

Contudo, o autor observa limites na reflexão da análise pragmática. Ele aponta para o esquecimento da participação da memória com toda sua complexidade nessa abordagem. Ele afirma que a memória cria “[...] repertório de valores subjetivos que automaticamente geram parâmetros para a qualificação emocional de uma dada experiência dos processos transacionais” (SILVA, 2015, p. 73). Sendo assim, podemos compreender que cada indivíduo reage a essa transação corpo-ambiente da sua forma, conforme a bagagem emocional guardada na sua memória, que pode ser acionada com ou sem a relação transacional com o ambiente externo. pois ela tem seus próprios agenciamentos psíquicos como, por exemplo, “ideias com o exercício da reflexão, ou durante um sonho, ou numa divagação que remeta, por associação de lembranças distantes, a emoção presente” (SILVA, 2015, p. 73). Também podemos compreender que a memória tem sua autonomia e é formada pelas experiências emotivas e que, a partir dela, temos sentimentos ou emoções definidas. O acontecimento da experiência por todo seu ciclo manifesta-se de forma emocional.

Na transação com o mundo, o corpo se põe em ação e imediatamente experimenta impactos emocionais como manifestações instantâneas, muitas vezes involuntárias, a partir daquilo que a memória aciona como reação, pois a memória não é apenas um dentro que se esconde, ela não é apenas o que desaparece nos lençóis virtuais da lembrança e transforma-se numa ideia. A memória toca a superfície da ação sempre que precisa acionar um repertório de referências de reações imediatas em interação com o mundo. (SILVA, 2015, p. 74)

Em outras palavras, a experiência, a emoção e a memória se unem como uma ponte do mundo dos acontecimentos práticos com o mundo dos pensamentos e produzem um mundo imaginário “rico em referências, em estruturas míticas, ideias, crenças e desejos.” (SILVA, 2015, p. 74).

A presente monografia pretende aproximar essa teoria com o momento de contemplação e afecção de espectadores em dança, através da narrativa da percepção colhidos em forma de relatos. Neste ponto proponho um experimento mental, tal qual como Kant o fez, para ilustrar a reflexão feita até aqui e embasar o raciocínio que será seguida na análise dos relatos. Sugiro agora uma situação hipotética — com um espectador fictício — a qual se refere, sem tardar, ao meu objeto.

Fulana é uma mulher que adora fruir arte. Hoje decidiu ir ao teatro assistir um espetáculo de dança. Chegando na bilheteria, compra seu ingresso, dá uma olhada no programa, olha o relógio: faltam dez minutos para a abertura do teatro ao público. Vai até o café, toma calmamente um expresso e se direciona para a fila. As portas abrem, fulana toma o seu lugar na quarta fileira bem centralizada e aguarda o início do espetáculo. Fulana é a espectadora — indivíduo — e está na plateia do teatro para assistir a um espetáculo de dança — ambiente. As luzes da plateia se apagam, os sinais tocam — sinal que dá início ao espetáculo — estímulo (do ambiente). Ao decorrer do espetáculo Fulana frui a cena, que traz como elementos artísticos a coreografia e performances dos dançarinos, a iluminação, a sonoplastia, a cenografia, o figurino, a energia do espetáculo — percepção sensível. Fulana assiste e se emociona. Em muitos momentos ela se identifica com ideias que a cena a remete, em algumas cenas ri, noutras chora e até mesmo relembra momentos já vividos — efeitos emocionais/memória/imaginário. Fulana sai do teatro totalmente absorvida pelo que experienciou durante a performance e, com muitas inquietações e reflexões, atribui significações às cenas — cognição/representação artística.

Com esse experimento mental pretendo ilustrar, com uma situação hipotética, o que será abordado em momento oportuno na presente pesquisa. Entretanto, antes é necessário falar desse indivíduo espectador. Que espectador é esse? O que entende-se por espectador que frui uma cena de dança? Qual é o papel desse espectador, aqui, neste trabalho? Como se dá a produção de sentido no espectador?

## 2.2 PRODUÇÃO DE SENTIDO NA EXPERIÊNCIA SENSÍVEL: O ESPECTADOR ATIVO

Ampliando estes conceitos de produção de sentido e experiência sensível, chegamos a um terceiro conceito: o espectador ativo. A experiência acontece nesse percurso interno de atividade do indivíduo que se posta no mundo para perceber estímulos do ambiente e, através de um processo emocional, ativa a memória e racionaliza sentimentos. Com a consciência relacionando-se a outros fatos, a subjetividade é construída a partir da objetividade. Desta forma, toda emoção é um signo mental, uma construção que pode ser pensada de maneira lógica. Esse processo é acumulativo e, sendo assim, as experiências emocionais — individuais ou coletivas — já vividas colaboram para novas experiências sensíveis.

Dito isso, outro conceito primordial para abordar antes da apresentação a narrativa dos processos de coleta dos relatos, é a definição *espectador* que será analisado posteriormente. Serão apresentados esses espectadores que colaboraram com seus relatos para a pesquisa como *espectadores ativos* a partir da definição fundamentada no livro *O espectador emancipado* (2012) do crítico argelino Jacques Rancière.

Antes de mais nada, saliento que Rancière reconhece como ação teatral qualquer expressão de arte que “ponham corpos em ação diante de um público reunido” (RANCIERE, 2012, p. 8) citando inclusive a dança como tal. Ele afirma que não há teatro sem espectador, situação que ele nomeia como “paradoxo do espectador”. Paradoxo porque ao mesmo tempo em que a arte precisa do público para dar sentido à obra, “É preciso um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem voyeurs passivos.” (RANCIÈRE, 2012, p.9). Para Rancière, o teatro precisa de espectador assistentes que se sintam instigados a se tornarem participantes ativos e não observadores inertes, negando a passividade deste espectador ideal. Além disso, afirma que o estado da percepção inicial não é passivo e que a situação normal do ser humano é a atividade, o que coloca o espectador em posição ativa. Esse pensamento combina-se com a ideia de movimento ativo da abordagem pragmática de Dewey, na qual ele afirma que o indivíduo se coloca de forma ativa para receber e ser afetado pelos estímulos do ambiente, gerando assim a experiência sensível.

Toda forma de experiência acontece na transação contínua e circular entre o organismo e seu ambiente. A emoção acontece nesse percurso, como um fator primordial de aglutinação ao conjunto de experiências dessa transação, formulando seu aspecto teleológica. De forma objetiva o organismo vivo experimenta o mundo num movimento ativo de integração com seu ambiente, essa posição ativa o coloca em disposição para ser afetado pelos diversos estímulos do ambiente” (SILVA, 2015, p. 71)

O espaço teatral neste trabalho é pensado como qualquer ambiente onde a performance artística ocorre, seja no teatro, na rua, ou na sala de aula de uma universidade. Esse é um local por si só comunitário, vários corpos vivos ocupam esse ambiente que é compartilhado e no qual uma parte dos corpos está presente para expressar ideias através de signos e a outra parte para dar significado individual ou coletivo. Reconhecer a si e aos seus pares a partir de espetáculos de dança tem um potente disparo de questionamentos internos e geram importantes reflexões que podem transformar o indivíduo, e, conseqüentemente, também transformar a sociedade em que este indivíduo está inserido. É a tomada de consciência da sua vida social que impulsiona o desejo de transformação e instiga debates sobre os seus interesses.

Ranciére defende que o poder ativo é o reflexo do que é apresentado em cena, através da performance dos bailarinos que estão lá para transmitir alguma mensagem através da energia gerada pela fruição do momento. O que é produzido em cena tem o potencial para tornar o espectador em “participante ativo” através da energia emocional que a performance comunica. Essa energia transcende imagens da aparência para dar lugar a um “enigma cujo sentido ele precise buscar” (RANCIÉRE, 2012, p. 10), gerando uma identificação com a cena.

Para o autor, a emancipação do espectador começa quando assumimos que olhar também é verbo — portanto, também ação. Sobre o espectador, Ranciére diz:

Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a á sua maneira, furtando-se, por exemplo, da energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura

imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, ou viveu ou inventou. (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

Assim sendo, quando estamos no papel de espectador, estamos agindo sobre a cena, traçando relações conforme nosso próprio repertório de memória — construído a partir de experiências passadas — e associando essa imagem que é proposta com nossa própria compreensão de forma autônoma da intenção da energia da cena. Como se fossem disparadores de gatilhos emocionais, num estalo instantâneo percebe-se algo que já estava presente no interior — que pode ser o que o artista quis comunicar, ou não — e que se faz consciente a partir de uma cena de dança, compondo sua própria interpretação da representação artística. Conforme exemplificou a autora Verônica Veloso no artigo *Quando olhar é fazer: do espectador convidado ao espectador ausente* (2017):

Assim como um medicamento, uma planta ou um alimento tem diversas substâncias em sua composição e apenas uma ou algumas delas podem agir sobre o organismo, o espectador seria esse princípio ativo do acontecimento cênico, pois é dada a ele a capacidade de exercer determinado feito, definição de rumo ou até mesmo reunir em seu corpo uma quantidade específica de ações que, juntas, se configuram como a experiência artística em si (VELOSO, Verônica, 2017, p.106)

Tal afirmação corrobora para o pensamento das experiências passadas que se aglomeram e se somam a novas experiências, traçando uma espécie de reação em cadeia onde a memória atua como um fator principal. Significando a atividade do espectador, não como “interatividade”, como pode-se confundir, mas no sentido de ser “um sujeito capaz de tecer relações com seus próprios referenciais, sejam eles quais forem, e de elaborar traduções, ou seja, de construir suas próprias narrativas” (VELOSO, 2017, p.106-7)

### 3. A NARRATIVA DO PROCESSO DE COLETA: PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

*Há uma esperança,*

*um afago,*

*uma margem alagada*

*de encantamento.*

*E o vento*

*a desalinhar meus cabelos*

*enquanto espero*

*pelos pássaros*

*vindos de longe*

*que as vezes me visitam.*

*(M. Cendón)*

Este é o momento que conto os meus passos que levaram à construção de quais rotas que escolhi traçar neste trabalho e como foram as escolhas dos caminhos a serem seguidos. Para estabelecer uma trajetória de um trabalho científico é fundamental estarmos cientes de que visamos a produção de um conhecimento sistemático. Uma pesquisa precisa da criação de um conjunto de ações para movimentar a questão até chegarmos a possíveis respostas.

No caso desta pesquisa, a questão principal é entender o sentido da experiência sensível e da produção de sentido em espectadores ativos. Para ter êxito, compus uma proposta metodológica que desenvolve a análise de relatos de espectadores como forma para ilustrar os conceitos discutidos até aqui.



Os procedimentos adotados para a concretização deste estudo partiram de uma revisão bibliográfica de conceitos acerca do campo do sensível, da recepção artística e da necessidade de uma coleta de material empírico. Esses relatos serão analisados posteriormente para que sejam realizadas as interpretações conforme a reflexão conceitual proposta no segundo capítulo.

### 3. 1 O MODO DE COLETA DOS RELATOS

O modo de coleta desses relatos não se encaixam na pesquisa quantitativa, pois trata-se de um tema subjetivo que foge do objetivo e do concreto. Por isso, tracei a escolha de relatos de espectadores para configurar uma pesquisa qualitativa, assim como explica a pesquisadora Mirian Goldenberg em seu livro *A Arte de Pesquisar* (2001):

“Os dados qualitativos consistem em descrições detalhadas de situações com o objetivo de compreender os indivíduos em seus próprios termos. Estes dados não são padronizáveis como os dados quantitativos, obrigando o pesquisador a ter flexibilidade e criatividade no momento de coletá-los e analisá-los.” (GOLDENBERG, 2001, p.43)

Inicialmente, as coletas seriam realizadas a partir de conversas com estes espectadores após a fruição de espetáculos selecionados no segundo semestre do ano de 2018 assistidos em conjunto. Esses diálogos não seriam construídos a partir de entrevistas ou questionários, sendo a única ferramenta a conversação espontânea. O indivíduo deveria falar a partir da memória de sua fruição contemplativa desses espetáculos pré-selecionados e os diálogos não iriam mexer com outros vínculos além do que o espetáculo propõe. Constatou-se que a escolha das pessoas teria que ser feita de acordo com a proximidade com a pesquisadora, pois o tema a ser abordado nessas conversas seriam bem íntimos e a pessoa deveria estar bem à vontade e estar segura para relatar suas emoções de uma forma que não fosse invasiva. O objetivo das conversas era que os diálogos fossem abertos para que as pessoas falassem sobre as percepções das suas experiências sensíveis e da produção de sentidos a partir dos quatro espetáculos pré-selecionados, tentando estabelecer ligações entre as suas emoções e as cenas. Uma falha

que foi detectada nesta abordagem inicial foi que o espectador já dirigiria o seu olhar para que tivesse uma conexão com alguma cena do espetáculo, influenciando-se por esse fator durante a fruição. Além deste motivo, este procedimento não foi levado adiante para a escrita deste trabalho pela falta de disponibilidade dos participantes para estarem juntos nas mesmas sessões dos espetáculos e nos mesmos momentos de conversa.

O segundo caminho traçado para a realização de coleta dos relatos foi oferecer um café-da-manhã em minha casa para que as pessoas fossem individualmente conversar comigo acerca de suas experiências sensíveis de quaisquer espetáculos de dança que já tivessem assistido anteriormente e, a partir da conversa, fizessem o exercício de memória para narrar as percepções das suas experiências sensíveis e da produção de sentidos dessas experiências, contextualizando os espetáculos e estabelecendo ligações de suas emoções com cenas que lhes haviam marcado. Em um dos relatos coletados foi adotado este procedimento, mas percebeu-se que o indivíduo esquivou-se da questão “você recorda de alguma vez que a dança te emocionou a ponto de te trazer lembranças ou reflexões?”. Foi identificado que o pesquisado criava respostas a fim de alcançar “responder bem” a pergunta.. Deste modo, este procedimento de coleta não estava gerando o resultado esperado, pois eram esperados relatos consistentes, mas espontâneos acerca da sua experiência de espectador. Conforme nos ensina Goldenberg no seu estudo:

“Um dos principais problemas das entrevistas e questionários é detectar o grau de veracidade dos depoimentos. Trabalhando com estes instrumentos de pesquisa é bom lembrar que lidamos com o que o indivíduo deseja revelar, o que deseja ocultar e a imagem que quer projetar de si mesmo e de outros.” (GOLDENBERG, p. 85)

Sendo assim, para estabelecer aproximação com esse espectador de forma que ele pudesse se sentir à vontade e com desejo de relatar suas percepções, pensamos em uma nova estratégia. Pouco a pouco, naturalmente em conversas cotidianas com as pessoas que se sentiam confortáveis para conversar sobre o tema e tinham essa vontade de relatar as suas experiências, cada vez que o assunto surgia, foi pedido para que a conversa pudesse ser feita em áudios. Este procedimento adotado foi o mais próximo do que nos ensina Goldenberg quando afirma que “[...] segundo Becker, os cientistas sociais podem e

devem improvisar situações com seus problemas de pesquisa, sentido-se livres para inventar os métodos capazes de responder às suas questões.” (GOLDENBERG, 2001, p.57). Esta terceira rota, que furtivamente saltou aos olhos, foi a adotada para continuar trilhando o caminho desta pesquisa, descartando o primeiro relato coletado com o método do segundo caminho.

O modo de coleta dos relatos desta pesquisa foi a partir de conversas que não aconteceram logo após o espetáculo como estava previsto inicialmente, mas a partir do momento em que o espectador lembrou da experiência sensível a qual foi submetido ao assistir alguma cena. Sanou-se a possível falha do espectador ser influenciado ao saber do experimento no momento do espetáculo e evitando, também, o ponto fraco deste método de coleta que era invadir o espectador ou obrigá-lo procurar fugas no seu depoimento ao sentir-se obrigado a relatar questões íntimas.

Esses diálogos não foram construídos a partir de entrevistas ou questionários, sendo a única ferramenta a conversação. Não ocupei, durante a coleta de relatos, um papel direto de pesquisadora, o que ajudou de forma positiva para que esses relatos fossem quase como uma confissão pessoal. Os narradores dos relatos falaram a partir da memória da sua fruição contemplativa de quaisquer espetáculos que já haviam visto e os diálogos não desviaram para outros vínculos além do que o espetáculo gerou em cada um, levando em conta o que ensina Goldberg:

Como qualquer relação pessoal, a arte de uma entrevista bem-sucedida depende fortemente da criação de uma atmosfera amistosa e de confiança. As características pessoais do pesquisador e pesquisado são decisivas. É muito importante não se criar antagonismo ou suspeita nas primeiras abordagens. (GOLDENBERG, 2001, p. 90)

A escolha dos participantes foi feita de forma aleatória e foram escolhidas as pessoas que voluntariam-se para o experimento. Assim, foi mantida a proposta de serem pessoas que tivessem alguma proximidade com a pesquisadora e quisessem colaborar para a pesquisa. Os diálogos foram abertos para que as pessoas falassem sobre as suas percepções de suas experiências sensíveis e da produção de sentidos a partir dessas experiências sensíveis através um exercício de memória fazendo ligações de suas emoções com as cenas. Reconhece-se que essa metodologia tem caráter experimental e não tem um caráter quantitativo. Porém, levando em consideração que para a pesquisa qualitativa é muito

importante é a singularidade dos relatos, julga-se que o objetivo foi alcançado a partir da escolha desse procedimento.

Existem padrões de formatação para a transcrição que se adequam perfil do trabalho. O primeiro padrão é chamado de “transcrição literal”, aquela que captura estilo da fala e estados afetivos da pessoa durante a sua enunciação. Ela é fundamental para entender o ritmo da fala e as emoções da pessoa. A segunda é a “transcrição adaptada”, que é a opção de retirar termos repetitivos que são características da fala do indivíduo e que, por entendimento do pesquisador, não são relevantes para o conteúdo da fala. Outra seria aquela que coloca a fala em formato formal e na qual são feitas correções de termos e das concordâncias verbais. Em outras palavra, seria adequar a transcrição à língua culta. Optou-se por uma transcrição intermediária. É uma opção que fica entre a primeira e a segunda e em que são retirados os termos repetitivos, mas que mantém gírias e “*palavrões*” que ajudam a entender as emoções da fala e que são muito importantes para a análise dos relatos.

Após a introdução dessa pesquisa que adentra ao universo conceitual discutindo o sentido de experiência e o espectador, a narrativa dos processos de coleta será apresentada. Segue-se angariando mais vozes para ilustrar esse fragmento teórico que foi escrito até este momento. Essas vozes chegam até aqui através de relatos reunidos em forma de depoimentos durante conversas informais com indivíduos que se sentiram chamados a narrar suas percepções. Vozes de pessoas que conversaram a respeito de suas experiências sensíveis artísticas. Da produção de sentido através desses afetos. Vozes de espectadores ativos.

#### 4. VOZES: EXPERIÊNCIAS SENSÍVEIS CONTADAS POR ESPECTADORES ATIVOS

*Sou feita*

*De sonhos*

*Que são feitos*

*De asas*

*Que são feitas*

*De ventos*

*Que são feito*

*Pássaros*

*Que me*

*Deixam voar.*

*(M. Cendón)*

Sob a forma de um texto de diálogos, com base na transcrição das conversas, será iniciada a apresentação dos relatos. Os relatos foram coletados na dinâmica dos acontecimentos, e acredita-se que nisso reside o potencial do teor das narrativas desses espectadores. Os diálogos foram coletados no momento vivo do surgimento das idéias, estimuladas pela memória. A escolha da transcrição foi manter as características da espontaneidade das falas, não retirando gírias e palavrões, somente fazendo uma supressão em termos repetitivos que poderiam tornar a leitura cansativa.

— O grande lance é que é o espectador que vai dando o sentido, e aí é que entra a bagagem de cada um. Cada pessoa tem uma bagagem e cada pessoa vai recepcionar de uma forma.

— Que nem aquele solo da Martha Graham, acho que é “Lamentation”... ela fez sem intenção figurativa, era um solo abstrato. E daí uma mulher foi falar com ela depois de assistir e disse que lembrou do filho que faleceu... não sei se a história é com o filho, mas eu lembro que é alguma coisa que tem essa mulher que fala com ela e que se lembrou de alguma coisa e que se emocionou muito com o solo. E daí a Martha Graham viu aquilo e entendeu que a interpretação tava na cabeça da mulher, não tava no solo que ela tinha feito e que o solo podia ser qualquer coisa que tivesse um significado e que a força da interpretação ia estar nas pessoas que assistissem, sabe?

— Pra mim, a coreografia da Bruna Gomes teve um impacto muito grande porque eu passei a adolescência toda sem aceitar meu próprio corpo, tomando remédio e fazendo o caralho a quatro, sabe? Hoje eu paro e penso “meu deus eu tinha uma distorção de imagem”.

— Eu tinha também...

— Claramente eu tinha distorção de imagem, eu pesava 57 Kg, sabe?

— Bah eu passei pela mesma coisa, eu pesava 57 kg e me olhava e pensava “nossa preciso emagrecer mais uns 10kg” Gente, eu era seca.

— Sim, eu era tri magra, sabe? Mas daí, qual era meu teto? Eu tinha coxa, eu tinha bunda, entendeu? Mas aí, tipo... aí tem todo o lance pra mim bateu muito forte essa questão do corpo, de tu lidar com teu próprio corpo e tal e foi muito impactante assim... De repensar os padrões estéticos. Que nem pra essa mulher que pensou no filho que perdeu... Quando a coreógrafa fez o solo, ela não tava pensando nisso. E é muito legal porque outra pessoa deve ter visto isso e tido outra experiência, recebeu aquela mensagem de outra forma, e impactou de outro jeito..

— E o que eu acho muito importante é que se não tivesse visto esse solo da Graham, talvez essa mulher nunca tivesse tido uma...nunca voltasse a pensar nisso de outra forma, sabe? Pensar na perda desse filho de outra forma. Por que a arte te dá essa outra perspectiva, e como depende do espectador, qualquer forma de arte tem isso dentro, sabe? Quem me falou isso foi a Rubiane (professora), em uma aula, se não me engano. Quando a Martha Graham fez esse solo ela tava meio desanimada e tal, e quando ela viu essa mulher que falou isso pra ela, ela percebeu que a arte tem isso! A arte não é... a gente não faz arte para mudar uma coisa específica, a gente faz

arte porque é o que a gente sabe fazer. E a arte por si transforma as pessoas, não precisa a gente querer... sim! É muito importante a gente querer transformar também e a gente pode fazer uma coisa que transforme o mundo! Mas a arte por si só já transforma o mundo porque a partir da interpretação é que as pessoas transformam a si mesmas. Por isso que a arte abstrata tem tanta força, porque ela abre a possibilidade para várias interpretações dependendo de quem vê.

— Mas eu acho que essa é a diferença da música para a dança, sabe? A música já te passa uma mensagem meio que pronta, sabe?

— Mas a lembrança que tu vai acessar é da tua memória, tu acha que a música é mais dirigida?

— É mais dirigida...

— Mas se tu pensar nos Ballets narrativos que contam histórias através da mimesis e tal, também é dirigido.

— Mas eu acho que a dança é uma coisa assim, mais subjetiva ainda... Porque não tem a palavra.

— É... a dança é mais abstrata nesse sentido, porque quando tu tem a letra...é que nem no poema! Tu tem um poema e tem palavras, tu tá lidando com símbolos, com ideias. Mas ao mesmo tempo tu pode interpretar essas idéias de forma diferente. Às vezes tu lê um poema de amor mas tu nem percebe que é um poema de amor, tu acha que é sobre outra coisa.

— É que nem música... às vezes falam de amor e relações, e tu nem imagina que falam sobre aquilo ali.

— Ou o contrário! Ah, essa música fala sobre a relação que o compositor tinha com o pai, ou com a mãe e daí tu associa com a pessoa que tu gosta, sabe? Porque é a tua sensação, né? A relação que tu faz...

— É, é a tua bagagem emocional. Aí é que tá, como a arte desperta esse gatilho entendeu? Isso é o que eu acho mais fantástico na dança. Tu meio que joga aquilo ali e a pessoa vai recepcionar aquilo de alguma forma. E vai mudar de uma pessoa para outra.

Em uma dessas madrugadas de (re)união com amigos queridos, quando saímos para desfrutar um evento cultural de rua com música e dança, diálogos como esse são corriqueiros e nada incomum. Essas vozes ecoam no pensamento de uma forma que me faz pensar que esse é um tema que está na boca dos amantes da arte e que é importante transportar esse debate para um trabalho acadêmico. Neste capítulo vou me dedicar a falar das narrativas da percepção de espectadores ativos que relataram sobre suas emoções e produção de sentidos em espetáculos de dança em que haviam participado como espectadores, assim como esse diálogo ocorreu, de forma espontânea e informal. Muitos assuntos paralelos a dança surgem num debate como este, como o antropólogo britânico John Blacking (1928 - 1990) sugere no trecho:

Devido aos múltiplos significados atribuídos ao ato de dançar em *performance*, e às múltiplas concepções de dança em diferentes sociedades muito do que é dito tem mais a ver com moral, política, religião, ou saúde física e mental, do que com dança. O problema é descobrir quais as características da dança que atraem a atenção das pessoas em sua busca por sentido e que são, portanto, mais especiais para dançar e como, em cada caso, a dança é formulada e compreendida (BLACKING, 1983, p.83-84)

O desafio maior é aproximar-se dessas características genuínas da dança, para que a dança possa falar sobre ela mesma a partir da sua própria linguagem. Esse é o horizonte que se pretende alcançar com este trabalho. Podemos perceber que uma das características da dança que atraem a atenção das pessoas é seu poder de transformação através da experiência sensível.

“Nós não deveríamos fazer a pergunta “o que é dança?”, mas sim “quem dança?”, “quem aprecia dança e como, e porque?” (BLACKING, 1983, p.78). Como e porquê assistimos a espetáculos de dança é uma questão central. O que me move a sair de casa para ir a um espetáculo de dança? O que te move a isso? Podemos afirmar que é pelos motivos da transformação, do que me faz sentir, do que me faz pensar? Pode-se dizer que se assiste à dança para sentir, para refletir e gerar novos pensamentos, assim como processar sentimentos que foram esquecidos ou adormecidos, gerando transformação interna. Vê-se dança para ser afetado por uma mensagem, sem ser necessário o uso de uma linguagem verbal.

Como já foi dito, ser espectador é ser ativo na experiência da fruição em dança. É traçar relações a partir de experiências passadas e associar suas vivências com o que se dá no momento de fruição. Todo



ser humano é capaz de traçar suas significações e se sentir afetado de alguma forma através da cena de dança. Essas significações podem estar relacionadas com a sua vida, seus interesses particulares e íntimos, ou de acordo com o (os) grupo(s) social(ais) que o indivíduo está inserido. Se a experiência sensível dá-se a partir da experiência do corpo com o ambiente, podemos dizer que a experiência sensível em dança se dá no momento em que o indivíduo depara-se com uma cena de dança, experimentando impactos emocionais como manifestações instantâneas. O espectador ativo mistura-se com o que é proposto através do espetáculo e naturalmente atribui significações através dos estímulos recebidos. Esse percurso inicia na sensação que vem dos sentidos cinco sentidos (visão, audição, paladar, tato e/ou olfato) , sendo os mais comuns — falando em experiência sensível artística em dança — a visão e a audição, levando em consideração que a música opera de forma muito ativa na maioria dos trabalhos em dança. Os outros sentidos são menos explorados de uma forma geral, salvo algumas obras mais incomuns que abordam o paladar, o tato ou o olfato como estímulos. Esse percurso passa pela percepção, que tende ser mais organizada e vai sendo afinada entre a diferença dos sentidos: percepção visual, percepção sonora, percepção cinestésica e percepção auditiva. Nesse instante a memória é acionada e com ela todo um repertório de emoções já experimentadas anteriormente vem à tona como reação. Após esse processo que ocorre no instante da fruição, são acionadas as imagens mentais e é feita a cognição para dentro do mundo das idéias, pensamentos e sentimentos mais definidos.

Com este trabalho, nós poderemos observar que os relatos são carregados de empatia por parte dos espectadores, que internalizaram cenas de espetáculos nos quais ocorreu uma identificação entre a história individual de cada um e/ou de grupo social que o indivíduo está inserido e as cenas. Nem sempre essa representação cênica vai estar ligada a fatos da vida pessoal do indivíduo: às vezes, se o espectador é uma mulher, uma pessoa negra ou pertencente da comunidade LGBTQ+, por exemplo, possivelmente terá mais afinidade eletiva com cenas que retratam questões desses grupos sociais.

Nesse sentido, a coleta de dados através de relatos é de suma importância para que se possa ilustrar o processo do sentido da experiência sensível, buscando confirmação empírica desses conceitos. Esses relatos foram feitos de livre e espontânea vontade por pessoas próximas à pesquisadora no momento em que se sentiram confortáveis para a conversa, sendo transcrições de falas de momentos imediatos ao surgimento da memória de alguma experiência sensível.

#### 4.1 VOZES: OS RELATOS DE UMA EXPERIÊNCIA SENSÍVEL E O LUGAR DO ESPECTADOR

Os relatos possuem uma importante relevância para contextualizar o embasamento teórico do sentido da experiência sensível e da produção deste em espectadores ativos. As análises dos relatos apresentaram os seguintes pressupostos: Como se dá a relação do acesso a memórias sensíveis a partir de cenas de espetáculos de dança? Como o sentido se constrói a partir da experiência sensível? Quais são as associações que remetem a um sentimento já experienciado?

Para melhor interpretar os relatos, salienta-se que foram fragmentados em tópicos relacionando os pontos identificados nessas falas com as questões levantadas previamente a partir da revisão bibliográfica de conceitos acerca do campo do sensível e da recepção artística abordadas nos capítulos anteriores. Cabe lembrar que no presente trabalho a experiência sensível é considerada do ponto de vista do espectador como contemplador ativo na relação da recepção estética da cena de dança. Por esta razão, pretende-se averiguar como essa experiência interna emocional do espectador, no momento contemplativo, o afeta e produz sentido.

##### 4.1.1. Catacrese

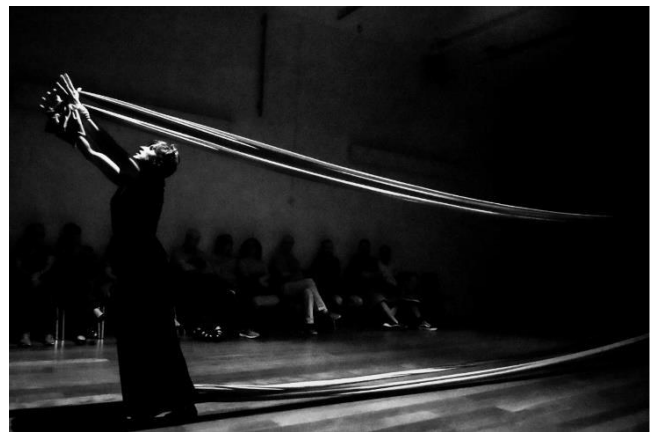


FOTO: Cláudio Etges

**CATACRESE**<sup>5</sup> se identifica dentro da comunidade LGBT e tem uma personagem DRAG, a quem ele se refere com carinho. A construção dessa personagem foi muito importante para que descobrisse coisas que nem ele sabia existir. O processo se deu por meio de um curso na cidade de Porto Alegre e ele considera que foi ali que ele começou se questionar-se sobre vários aspectos de sua existência. O participante conta que recentemente assistiu ao espetáculo “*Das tripas sentimento*”, de June Machado (**Anexo A**), e uma cena em específica foi que tocou mais profundamente. No elenco deste espetáculo está a artista DRAG Cassandra Calabouço como bailarina, e, segundo o participante, foi na cena do solo dela que **CATACRESE** relata ter chorado. Ele descreve que a cena mostra a artista DRAG Cassandra com os punhos e pés presos por um grande tecido onde pessoas tem o controle dessas amarras, e que ela tenta atravessar o espaço, mas acaba sendo puxada por essas pessoas, enquanto a música “Travessia” de autoria de Milton Nascimento e interpretada pela cantora Elis Regina, serve de trilha. **CATACRESE** afirmou que nesse momento sentiu-se representado

“tu tem todo um arranjo de coisas que não vão te deixar chegar onde tu quer chegar, sabe? E daí, é de repente, é naquele momento que tu tá assistindo a cena e que tu vê. Tu não percebe na vida, tu sempre acha que a culpa é tua. Mas daí quando tu vê essa cena da DRAG naquele momento ela tentando continuar seguindo e as pessoas tão puxando ela pra trás e daí tu percebe isso, tu não racionaliza isso, tipo, tu percebe num estalo. E vem a emoção e daí tudo faz sentido.”  
(**CATACRESE**, 2018)

Conforme o relato de **CATACRESE**, foi verificado que para ele está bem claro que as reflexões vieram como um “estalo” e que, a partir do momento de afecção da cena, ele passa a ter uma construção do sentido da experiência. Ainda, aduz que tais reflexões não seriam tão facilmente acessadas na sua vida cotidiana. Desta forma, reconhece a riqueza que a fruição da cena tem ao provocar uma nova perspectiva.

---

<sup>5</sup>“Catacrese é uma figura de palavra, considerada por muitos como um tipo de Metáfora. Seu uso é muito comum. Caracteriza-se por utilização de um termo fora de seu sentido real. Ela é empregada naturalmente, por não existir um nome adequado ou específico para identificar aquilo que se quer expressar.” Fonte fonte: <https://www.figuradalinguagem.com/catacrese/> Acesso em 16 de setembro de 2018. Este espectador foi batizado com o codinome de "Catacrese" no sentido de pensar-se no uso da palavra "viado" para referir-se a letra "G" da sigla LGBT+. Essa identificação se deu pelo espectador se identificar com a sigla e conversa com o tema do seu relato.

Para **CATACRESE** a emoção veio depois, para tudo fazer sentido. A partir do momento de fruição, ele teve seus sentidos aguçados, ativando suas percepções: visual, cinestésica e auditiva, tais percepções geram uma reflexão mental para depois se transformar em emoção. Assim, após todo esse processo atribuiu um sentido a esse fragmento da obra apresentada.

Segundo Kant, essa experiência aconteceu em função da razão, ou seja, a partir dessa reflexão mental é que se originou toda a experiência do conceito que foi retratado na visão de **CATACRESE**. Já para Dewey, essa experiência ocorre antes de toda a reflexão racional. Assim, o “estalo” que **CATACRESE** se refere trata-se apenas do estopim do processo anterior, iniciado com o estímulo do ambiente a partir da percepção das sensações e que, só depois, os efeitos emocionais se desencadeiam gerando as idéias. O fato é que não se trata onde se inicia a emoção, mas sim que ela é sentida do mesmo jeito.

**CATACRESE** refere, ainda, que a identificação se deu porque, além de integrar um grupo socialmente reprimido, no caso LGBT+, ele também tem personagem drag. A cena é uma cena aberta de significações e, sendo assim, essa percepção de **CATACRESE** vai ao encontro da ideia de que o espectador é quem dá o sentido da obra a partir de sua bagagem individual de experiências anteriores. Essa questão que atravessa todos os outros relatos que se verificarão a seguir.

#### 4.1.2. Madame Hipérbole

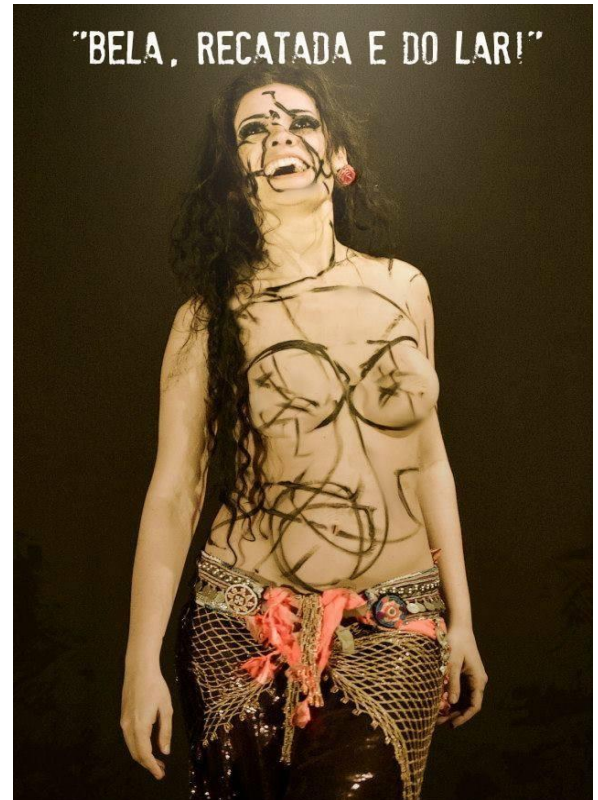


Foto: Lee Corckett

**MADAME HIPÉRBOLE**<sup>6</sup> é advogada. Faz aulas de dança desde a adolescência e assistiu o máximo de espetáculos que consegue. Estudou Dança do Ventre, Dança Flamenca e atualmente faz aulas de Pole Dance. Além disso, **MADAME HIPÉRBOLE** identifica-se como ativista feminista e conta que repensou padrões estéticos a partir de uma coreografia “*Distorção*”, de Bruna Gomes (**Anexo B**), que assistiu no Teatro Renascença, em Porto Alegre. Durante a apresentação a performer faz marcações em seu corpo como as que são feitas antes da realização de cirurgias plásticas, e, ao longo da coreografia, a personagem vai ficando cada vez mais perturbada até desmoronar no chão.

<sup>6</sup> “Ao contrário de eufemismo, a hipérbole é uma figura de linguagem que dá um exagero intencional ao contexto. Por exemplo, em vez de dizermos “eu estou com muita sede”, as vezes dizemos “estou morrendo de sede”. Na verdade, não estamos morrendo literalmente, mas ocorre um exagero para ilustrar a grandeza da sede.” Fonte: <https://www.figuradelinguagem.com/hiperbole/> Acesso em 16 de novembro de 2018. Essa espectadora foi batizada com este codinome devido a forma que se coloca na sua fala e trejeitos, também existe uma relação com a forma que a coreografia do relato acontece, de forma exagerada.

“Isso pra mim foi um negócio muito impactante, a questão do tipo: até que ponto a minha vaidade ela é uma vaidade saudável, e até que ponto o meu padrão estético já não é bem um padrão que eu acho bonito, que me atrai, é aquilo que a sociedade me diz o que é bonito.” (MADAME HIPÉRBOLE, 2018)

Tal interpretação de **MADAME HIPÉRBOLE** corrobora com o exposto pelo teórico argelino Jacques Rancière em seu livro “*O espectador emancipado*” (2012):

O que o homem contempla no espetáculo é a atividade que lhe foi subtraída, é a sua própria essência, que se tornou estranha, voltada contra ele, organizadora de um mundo coletivo cuja realidade é a realidade desse desapossamento, (RANCIÈRE, 2012, p. 12)

O que **MADAME HIPÉRBOLE** coloca em seu relato vai ao encontro da idéia discutida no Capítulo 2.2 quando são considerados os lugares de performer e espectador. O primeiro expressa suas idéias através de signos, já o segundo significa para si através da experiência sensível, gerando a produção de sentido. Essa produção de sentido pode ter a potência de o espectador reconhecer-se e questionar-se de modo intrínseco, gerando novas reflexões a partir da cena. Com esse relato pode-se observar que a espectadora **MADAME HIPÉRBOLE** relata uma transformação, através da tomada de consciência, da sua visão de padrão estético e até de aceitação do seu próprio corpo a partir desta cena. Como pode-se observar neste trecho de seu relato:

— Mas tu acha que ter se identificado com essa coreografia te afeta na tua vida pessoal?  
 — Sim, me afeta. Me afeta porque me fez repensar padrão estético a partir dessa coreografia. Me fez repensar. É isso. (MADAME HIPÉRBOLE, 2018)

Dessa mesma forma **MADAME HIPÉRBOLE** continua relatando que assistiu recentemente uma pole dancer, a qual ela não recorda o nome, que a fez sentir empoderada:

— Ela tem uma expressão facial genial e ela te faz perceber que aquilo ali, realmente... Nossa! tu é forte, tu consegue. Tu consegue tipo ultrapassar seus limites, saca? Me senti empoderada, me senti mais segura pra lidar com meus medos. (MADAME HIPÉRBOLE, 2018)

Essas foram algumas das produções de sentido geradas pela **MADAME HIPÉRBOLE**, ambas ligadas a questões de Estudos de Gênero<sup>7</sup>. **MADAME HIPÉRBOLE** tem uma ligação pessoal com o feminismo e as questões que surgiram conversam com o repertório de memórias geradas em experiências anteriores de leituras e debates sobre o tema. Isso corrobora para outra questão da ação do indivíduo na experiência sensível como espectador, nas palavras de Ranciére:

Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam. (RANCIÉRE, p.21)

A identificação ocorreu como resultado dos efeitos emocionais gerados através das percepções sensíveis e efeitos emocionais, e, como consequência, transformou-se em reflexões e uma visão da representação artística que se liga diretamente com esse sujeito emancipado que é ativo na sua experiência e faz relações do já experienciado com as novas experiências conforme os estímulos do ambiente. O que nos leva a um outro ponto de vista que é a experiência sensível eletiva, sem ter vivido uma situação parecida com a representada, porém, apenas por pertencimento de um grupo social.

---

<sup>7</sup> Estudos de gênero são um campo de pesquisa acadêmica interdisciplinar que procura compreender as relações de gênero - feminino, transgeneridade e masculino - na cultura e sociedade humanas. A área de estudos surge nos EUA como desenvolvimento dos estudos feministas e pós-estruturalistas nos anos 1960, influenciados por Judith Butler e Michel Foucault, e a partir dos anos 1980 passa a agregar questões além do estudo da mulher, como masculinidade e identidade LGBT. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Estudos\\_de\\_g%C3%AAnero](https://pt.wikipedia.org/wiki/Estudos_de_g%C3%AAnero) Acesso em 16 de novembro de 2018;

### 4.1.3 Dona Metonímia



Foto: Raquel Basso

**DONA METONÍMIA** é uma estudante de dança e traz em seu relato uma cena que retrata a violência contra a mulher, mesmo não tendo vivido essa experiência de perto, ela diz que chorou. Esse é um exemplo de um acesso a uma memória mais afetiva, ou seja física - como lacrimejar. Indagada por que ela atribui tamanha sensibilização com a cena, **DONA METONÍMIA** afirma ser pela temática.

A cena é do espetáculo “*Acuados*”, de Eva Shul/Ãnima Cia de Dança, e foi apresentada no evento Carne Digital (**Anexo C**), que ocorreu na Universidade Federal do Rio Grande do Sul este ano. Ela descreve a cena como um casal que aparentemente se tratam com carinho e a violentação vai surgindo de forma mais sutil no início até chegar ao seu ápice com a retratação de uma forte violência explícita do homem contra a mulher.

— A violência começa mais sutil, tinha muito aquela coisa de ir assim (mostra um movimento como quem faz carinho), daí dá uma puxada, daí fazia um carinho....e aí



depois aquilo vai se agravando e não tem mais carinho. É só tipo (som de soco), só movimento forte, tipo assim (continua demonstrando movimentos de violência)

— Mais movimentos de manipular o corpo dela?

— É, aham... mostrando força física total ali: “o homem é mais forte, não tem o que fazer, não adianta tu querer fugir” te joga no chão, entendeu? Aí acaba com ela deitada no chão assim, ele em cima dela tipo assim (mão no pescoço). (DONA METONÍMIA, 2018)

Por essa percepção cinestésica ao ver esses dois corpos se movimentando da forma descrita, a produção de sentido que **DONA METONÍMIA** atribui à cena é de um relacionamento abusivo, com violência contra a mulher, que resulta em sua morte. No entanto, ela afirma que pessoalmente não passou por uma situação parecida como essa. Nem ela, nem nenhuma mulher próxima a ela. Sobre isso ela diz:

— Eu sei que acontece em todo o momento, entendeu? É toda hora e podia ser eu, podia ser a minha mãe, podia ser qualquer mulher, sabe? E mesmo que não seja uma mulher próxima eu sofro tanto quanto, por ser mulher. (DONA METONÍMIA, 2018)

Diante dessa afirmação podemos fazer a relação com o que diz Rancière sobre a perspectiva de Brecht a respeito de conquistar o espectador pela empatia: “Segundo o paradigma brechtiano, a mediação teatral os torna conscientes da situação social que lhe dá ensejo e desejo de agir para transformá-la” (RANCIÈRE, 2012, p.13). A produção de sentido ao que **DONA METONÍMIA** atribuiu ao momento pode ser a mesmo, ou muito semelhante, ao que outras pessoas — inclusive homens — podem dar a cena. Porém, pode-se dizer que a experiência sensível de uma mulher que assiste a uma cena de feminicídio<sup>8</sup>, provavelmente será diferente da experiência de um homem assistindo a mesma cena, pelo motivo do papel que ocupa na sociedade. Faz parte do reconhecer-se a partir do grupo social que está inserido e ter empatia por esse grupo como um todo.

---

<sup>8</sup> “Feminicídio é o assassinato de uma mulher pela condição de ser mulher. Suas motivações mais usuais são o ódio, o desprezo ou o sentimento de perda do controle e da propriedade sobre as mulheres, comuns em sociedades marcadas pela associação de papéis discriminatórios ao feminino, como é o caso brasileiro.” Fonte: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/violencias/feminicidio/> Acesso em 16 de novembro de 2018.

As reflexões e memórias acionadas pela fruição de espetáculos de dança, podem gerar diversas experiências sensíveis. De forma contrastante, será apresentada a última análise, de caráter de uma experiência sensível mais imagética, uma imagem na memória ativada a partir da percepção auditiva.

#### 4.1.4 Dom Antítese



Foto: Gui Malgarizzi

**DOM ANTÍTESE**<sup>9</sup>, em seu relato, narra sua experiência no espetáculo “*Casa do Medo*”, da Macarenando Dance Concept (**Anexo D**). O espetáculo é uma imersão de horror em uma casa real que precisa ser explorada com o objetivo de sair dali, cumprindo algum objetivo. Performances acontecem ao longo do percurso que é feito nessa casa. Em uma parte desse caminho, uma corrente pesada é arrastada no andar de cima e o som é ouvido pelos participantes. Essa experiência despertou em **DOM ANTÍTESE** a memória de quando era pequeno na casa de sua avó onde ele relata ter ouvido barulhos

---

<sup>9</sup> "Antítese é a figura de estilo que usa palavras ou expressões com sentidos opostos, que contrastam entre si. Ocorre quando há a aproximação destes termos contrários. Esta aproximação dá ênfase à frase e assegura maior expressividade à mensagem a ser transmitida." Fonte <https://www.figuradelinguagem.com/antitese/>, Acesso em 16 de novembro de 2018. Pelo fato dessa figura de linguagem carregar a característica de dar maior destaque a uma ideia a partir da diferença que Dom Antítese foi batizado dessa forma. A alcunha foi pensada a partir da experiência relatada em que o medo ganha maior ênfase por decorrência de uma experiência passada.

de corrente. Ele narra uma memória mais imagética, que acessam lembranças mais cognitivas, também gerando uma produção de sentido. Um simples som de corrente sendo arrastada levou **DOM ANTÍTESE** para lembranças da infância na casa de sua avó.

— Quando meus pais foram pra Brasília ou São Paulo, não me lembro agora, que eu fui dormir na casa da minha vó, meu irmão disse “vamos dormir no quarto com os gurus?” e eu falei, “Não! Vamos dormir na sala onde tem tv”. Pra que? (risos). Rolou uma tela de sucessos com filme de terror, eu devia ter uns 10 anos. Então os barulhos da casa da minha vó, tipo madeira se expandindo, aquelas coisas de casa velha, sabe? “Nheee” (barulho de madeira rangendo) Então, tinha isso, mais a história da Mynie (prima) que já tinha contado que tinha ouvido corrente na casa. Na hora que ela me contou eu fiquei cagado! Só que quando eu fui dormir na casa da minha vó, eu ouvi também a porra da corrente. E não era uma corrente muito simples daquelas, tipo, fininha, ou média, era do tipo daquelas grandes, pesada pra caralho (DOM ANTÍTESE, 2018)

Essa análise pode ser feita traçando a relação da experiência sensível com o acesso de memórias emotivas, resgatando um sentimento já experienciado. Nesse caso, o sentimento resgatado foi o medo que se agravou neste ponto da experiência em decorrência da lembrança de uma experiência já vivida. A memória foi acionada pela percepção auditiva, pois a ação de levar a corrente não era visível, somente ouvia-se o som dessa corrente sendo arrastada no andar de cima, gerando o som o qual levou **DOM ANTÍTESE** a essa lembrança. Para o autor Eduardo Duarte Gomes da Silva,

“As experiências emocionais (...) criam marcas, formas de resistência que se moldam em hábitos. São sulcos ou erosões internas que vão sendo construídos de forma a criar repertório de valores subjetivos que automaticamente geram parâmetros para a qualificação emocional de uma dada experiência dos processos transacionais. (SILVA, 2015, p. .73)

Esse processo transacional se dá a todo momento de forma circular — e em espiral — quando o indivíduo se coloca ativamente para receber os estímulos do ambiente. Desta forma as experiências

acontecem e ficam armazenadas como dispositivos a serem liberados a qualquer momento da ação. Sendo acionada e, a partir dessa experiência anterior, temos um modelo de comportamento, ou até mesmo de emoção/sentimento — os chamados “*gatilhos*” — que são disparadores emocionais. Para **DOM ANTÍTESE**, foi esse o momento de maior tensão porque lembrou o ocorrido na sua infância, acessando o mesmo sentimento que sentiu ao ouvir a corrente sendo arrastada na casa da sua avó aos dez anos de idade.

Nas palavras de Ranciére, “Todo espectador é já ator de sua história” (RANCIÉRE, 2014, p.21). A partir de experiências passadas ou por afinidade eletiva, esses espectadores constroem uma noção de imagens mentais internas que produzem uma memória sensível emocional/emotiva, que pode ser mais afetual (física, como o choro) e também memórias mais imagéticas (lembranças cognitivas). Ambas geram uma produção de sentido.

Entende-se que o processo de recepção acontece de modo dinâmico. Na vivência da apreciação em dança, depara-se, por exemplo, com movimentos criados no espaço, acompanhados por um elemento sonoro, os quais acionam, principalmente, a percepção visual, auditiva, temporal, espacial, fazendo com que o espectador organize e interprete as suas impressões sensoriais para atribuir significado, por meio da associação de imagens e conhecimento prévio.” (ZANCAN, 2009, p. 45)

A percepção dos sentidos é o ponto de partida desse processo que atravessa o despertar da memória que está disponível para reavivar padrões de reações/emoções. Desta forma a produção de sentido ocorre por associação do que já foi vivido, visto, lido, sonhado etc. Deste modo, a produção de sentido vai acontecer com ou sem afecção, já que a experiência sensível ocorre através da percepção dos sentidos e esta ocorre a todo momento com a atividade do indivíduo ao ambiente. Pode-se dizer que esta busca por uma interpretação de uma representação artística está inerente no espectador ocidental, como a autora Rubiane Zancan sugere neste trecho de sua tese:

Acredita-se que o público da dança, assim como o das outras formas de arte, geralmente, busca um sentido para o que aprecia. Pode-se dizer que existe uma necessidade, pelo menos na cultura ocidental, de descobrir narrativas e histórias incluídas em espetáculos,

onde, talvez, não existam. Isso pressupõe que haja diferenças entre os significados propostos pelo espetáculo (por seus anunciadores) e os significados efetivamente percebidos pelo espectador. (ZANCAN, 2009, p. 45/46)

Chama-se atenção que os relatos foram analisados a partir do que os espectadores narraram, e as produções de sentido tratadas aqui foram feitas pelos mesmos. É importante também frisar que esse é um recorte pessoal, visto que os narradores de suas experiências sensíveis são próximos à pesquisadora, que, tal qual, analisa esses relatos amparada pelos conceitos debatidos no capítulo propício para esta finalidade e que traça suas próprias interpretações, baseada em suas percepções e experiências passadas.

## 5. INQUIETANTES REFLEXÕES: CONCLUSÃO?

*Tudo á volta*

*era deserto e lonjura.*

*Não havia um começo*

*Não se avistava o fim*

*Só um gosto bom*

*de eternidade.*

*(M. Cendóm)*

A dança pode ser um transformador social a partir do que movimenta em quem assiste. O que na dança pode agir como um transformador? Como? Essas foram algumas questões que borbulham em minha mente a partir do relato que trago na introdução deste trabalho e que seguem ecoando desde a mente da espectadora afetada após a apresentação do espetáculo “Agridoce”, da estudante que compõe um trabalho final de disciplina com questionamentos sobre o fazer artístico de um gênero de dança específico e da graduanda que escreve este Trabalho de Conclusão de Curso. Muitas experiências se passaram cruzando esses pontos, borrando seus limites, e continuarão daqui pra frente. Considero esse um ponto importante para uma pausa de reflexão e de “encher” a bagagem.

A ideia central da investigação foi pensar as experiências sensíveis como gatilhos de memórias que despertam a emoções e geram novas idéias e reflexões e que fazem parte da bagagem de cada um de nós. Como já visto, as experiências são interpretadas por cada indivíduo por tudo que este já experienciou, desde assistir a cenas de dança até o simples ato de comer um chocolate. Escrever este trabalho foi um somatório de experiências que também me fizeram acessar memórias, gerar emoções e construir ideias, assim como é descrito o conceito fio condutor para analisar os relatos desta pesquisa. Essas memórias acessadas com o exercício de narrar minhas percepções a cerca da minha experiência sensível com o espetáculo “Agridoce” e me fez revisitar o livro “Lonjuras”, da escritora Marga Cendón.

As epígrafes de cada capítulo trazem poemas desse livro, como uma forma de respiro e costuras interpretativas para que o leitor trace suas próprias representações.

Para entender melhor a narrativa da percepção dos espectadores de dança, primeiramente foi feita uma revisão bibliográfica para descrever os conceitos de experiência sensível — traçando relação com a experiência sensível artística — e do conceito do espectador ativo, em Jacques Rancière. A partir disso foram coletados relatos para que pudessem ser analisados de forma interpretativa. Essas análises tiveram como objetivo ilustrar o universo conceitual abordado. Para que esse trabalho fosse possível, ouvi pessoas que se dispuseram a dar seus depoimentos de forma espontânea. Nos relatos já transcritos, identifiquei os pontos emocionais e de produção de sentido e relacionei com o conceito da experiência sensível e do espectador ativo.

Escrever esse trabalho foi um exercício desafiador em vários aspectos. Ter um momento de afecção a partir de uma cena de dança é algo que a primeira vista pode parecer simples, mas, como foi visto ao longo deste trabalho, é um universo complexo a ser explorado para dizer que saio dessa escrita com conclusões inquestionáveis. Acredito que esta é uma pesquisa que está em fase inicial e que ao longo da sua elaboração passou por processos conturbados. Entender de forma objetiva o tema deste trabalho foi uma adversidade que só pode ser superada com ajuda do meu orientador, que sempre esteve à disposição para escutar meus questionamentos e para me ajudar a organizar as idéias que até o início da escrita estavam confusas. Concordo com o autor Jean Lancri quando ele defende em um trecho do livro *“O meio como ponto zero”* (2002) que:

É necessária aí uma estratégia capaz de, por exemplo, organizar, a título de projeto, conceitos puramente táticos. Em outras palavras, conceitos suscetíveis de antecipar (se é possível dizer) o objeto da pesquisa. Conceitos que preveem, tanto quanto possível, a trajetória do futuro trajeto. Conceitos detectadores da diferença que certamente vai introduzir-se entre o projeto e o trajeto. Conceitos verdadeiramente heurísticos, pois que deverão preparar a descoberta dessa diferença. Conceitos, todavia, dos quais será preciso distanciar-se quando venha o momento decisivo do despojamento e da rejeição do projeto. Conceitos que será conveniente, portanto, ao termo da pesquisa, substituir por outros mais descritivos ou explicativos. (LANCRI, 2002, p.13)

Muitos conceitos foram estudados até a escolha dos que seriam abordados na pesquisa, que foram modificando-se ao longo desse processo. Considero que este recorte conceitual foi importante para a execução deste projeto. Outro aspecto desafiador foi acertar o modo de coleta dos relatos. Num primeiro momento, pensou-se em selecionar pessoas que falassem de trabalhos que foram importantes emocionalmente para elas, mas essa lógica foi invertida quando percebi que essas pessoas estavam elegendo memórias para atingir o objetivo proposto quando, na verdade, o meu objetivo era selecionar os relatos mais espontâneos das suas experiências que contivessem essa característica emocional. Assim, apenas um relato ficou de fora.

Todavia, as questões não foram respondidas na sua totalidade e atuam agora como inquietantes reflexões. Foi vislumbrado um caminho para pensar como se dá a relação do acesso às memórias a partir das cenas de dança, e considero importante uma aproximação maior com o campo da Psicologia para continuar trilhando este tema de pesquisa. Sobre o questionamento acerca do sentido que se constrói a partir da experiência sensível, acredito que tenho muito ainda há explorar nos escritos de Ranciére. Além do mais, existe um outro universo conceitual que, por escolha, ficou por fora deste trabalho. Acredito que será de grande contribuição para a continuidade da pesquisa alguns desses conceitos nos estudos sobre a Teoria do Imaginário para complementar o aspecto da produção de sentido no espectador de dança.

Me despeço com a certeza de que ao resgatar minhas próprias lembranças para o primeiro relato deste trabalho, revisei memórias emocionais que sucederam nessa linha temporal que dividem aquele momento deste e percebi que muitas coisas mudaram de lá pra cá na minha vida pessoal e também no mundo em comum que dividimos. O país passou por um impeachment por motivação questionável e, a partir deste fato, muitas limitações foram feitas aos nossos direitos básicos a áreas como a cultura, educação e saúde foram sucessivamente precarizadas até chegarmos ao momento político crítico que estamos vivendo agora. O que escrevo está marcado por essa historicidade e por um ponto de vista pessoal e singular, a dimensão estética e existencial e a problemática da condição humana no mundo atuam, como experiência, diretamente nas nossas (re)ações. Falar do sensível sempre será uma forma de resistência.



Pouso  
não é abandono de voo.

É trégua  
antes da mudança  
dos rumos

M. Cendóm

## REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BLACKING, John. **Movimento e Significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social** in Antropologia da Dança I / Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.). Florianópolis : Insular, 2013.
- BOIS, Danis; AUSTRY, Didier. **A emergência do paradigma o sensível** in Revista @mbienteeducação. São Paulo. V.01, n.1, Jan./Jul. De 2008.
- GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**. Rio de Janeiro : Record, 2004.
- LANCRI, Jean. **O meio como ponto zero**. Porto Alegre : Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- RANCIÉRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo:WMF; Martins Fontes, 2012.
- RANCIÉRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo : EXO experimental org, 2005.
- SILVA, Eduardo Duarte Gomes da. **Para além de toda forma de ciência, a experiência sensível** in Revista Líbero. São Paulo. v.18, n.35, p.65-75, Jan./Jun. de 2015.
- VELOSO, Verônica, **Quando olhar é fazer: do espectador convidado ao espectador ausente** in Revista Sala Preta. São Paulo. v.17, n.1, p. 103-122 , Jul. De 2017
- ZANCAN, Rubiane. **Motivação Criadora e Recepção Estética no Espetáculo Re-Sintos da Muovere Companhia de Dança**. 2009. 119 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2009.

## APÊNDICE

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

Eu, Manoela Freitas Valle Bazacas, pesquisadora responsável do trabalho **“CONTEMPLAÇÃO E AFECCÃO: o sentido da experiência sensível e da produção de sentido em espectadores de dança”**, faço o convite para você participar como voluntária(o) nesse estudo.

O objetivo principal desta pesquisa é analisar relatos de espectadores de dança. Pretende-se investigar analítico-interpretativamente a ligação entre a recepção estética do espetáculo e a vida emocional ativa do espectador e como essa relação se traduz em uma noção de imagens mentais internas, que produzem uma memória emocional afetiva, emocional, sensível e de sentimentos gerando produção de sentido e significações de ordem subjetiva e narrativa. Para tanto, a metodologia adotada no trabalho é a coleta de relatos em conversas informais sobre sentimentos que surgem no decorrer de espetáculos de dança.

A finalidade deste trabalho é contribuir para a área de estudo da recepção estética em dança.

Esta pesquisa tem alguns riscos, que são referentes à interpretação da pesquisadora sobre os relatos. Mas, para diminuir a chance desses riscos acontecerem, será realizada apresentação parcial do trabalho antes da entrega do mesmo.

Para participar deste estudo você não terá nenhum custo, nem receberá qualquer vantagem financeira. Você será esclarecida sobre o estudo em qualquer aspecto que desejar. Poderá retirar seu consentimento ou interromper a participação a qualquer momento. Esclarecemos que sua participação é voluntária. Eu, Manoela Freitas Valle Bazacas, como pesquisadora responsável, me comprometo a esclarecer devida e adequadamente qualquer dúvida ou necessidade de esclarecimento que eventualmente o participante venha a ter no momento da coleta de dados ou posteriormente pelo telefone (51) 40666706 ou (51) 986525350. Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias, sendo que uma cópia será arquivada pelo pesquisador responsável, e a outra será fornecida a você.

Eu, \_\_\_\_\_, sujeito livre e esclarecido, portadora do documento de Identidade \_\_\_\_\_, responsável por \_\_\_\_\_, fui informada dos objetivos do estudo **“CONTEMPLAÇÃO E AFECCÃO: o sentido da experiência sensível e da produção de sentido em espectadores de dança”**, de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que

a qualquer momento poderei solicitar novas informações e modificar minha decisão de participar se assim o desejar. Declaro que concordo em participar desse estudo. Recebi uma cópia deste termo de consentimento livre e esclarecido e me foi dada à oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

[ ] Autorizo a divulgação de meu nome.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2018.

\_\_\_\_\_  
Assinatura da participante

\_\_\_\_\_  
Manoela Freitas Valle Bazacas  
Pesquisadora responsável

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha  
Orientador

Dados da pesquisadora responsável: Manoela Freitas Valle Bazacas – graduanda em licenciatura em dança pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: [manoelabazacas@gmail.com](mailto:manoelabazacas@gmail.com)

Dados do orientador: Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha (UFRGS) – Dr. Em Antropologia (USP); Dr. Em História (PUCRS); docente e pesquisador no curso de licenciatura em Dança (UFRGS), preside o NDE – NÚCLEO DOCENTE ESTRUTURANTE do curso de Dança e é membro do CEP – COMITÊ DE ÉTICA DA PESQUISA / UFRGS. E-MAIL: [pizarronoronha@gmail.com](mailto:pizarronoronha@gmail.com)

## **ANEXO A**

### **INFORMAÇÕES DAS CENAS/ESPETÁCULOS ANALISADOS**

#### **ESPETÁCULO “DAS TRIPAS SENTIMENTO” - Relato de CATACRESE**

“Das Tripas Sentimento (2018)” objetiva cultivar, através da linguagem da dança, a memória cultural da Música Moderna Brasileira, tendo como fonte a forte interpretação da imortal cantora Elis Regina. A proposta é resgatar o sentimento Elis através do universo poético que o seu canto nos sugere. Sua trajetória marcada por atitudes inflamadas de guinadas estéticas (e políticas) radicais e interpretações transcendentais nos leva a refletir sobre o percurso da linha evolutiva da sociedade em que vivemos. E, no momento atual em que se faz urgente ouvir uma das vozes femininas mais importantes desse país, direção e equipe se unem no desafio de realizar este projeto. Em 2000, homenageamos. Em 2018, reivindicamos a VOZ.

O espetáculo “Das Tripas Sentimento” teve sua estreia em 2000, na Casa Cultural Tony Petzhold. Com direção de June Machado e direção musical de Geraldo Flach, o projeto obteve sucesso absoluto de público e crítica: mais de 5.000 espectadores; seis Troféus Açorianos de Dança, Melhor Espetáculo, Melhor Bailarina, Melhor Figurino, Melhor Cenário, Melhor Trilha-Sonora e Melhor Produção; e apresentações emblemáticas, como a primeira atração do grande show de inauguração do Anfiteatro Pôr do Sol.

Em 2018, o projeto retorna nova montagem e equipe, ainda sob a direção de June Machado e tendo como palco a Casa Cultural Tony Petzhold.

#### **EQUIPE**

Elenco: Cassandra Calabouço, Dani Boff, Denis Gosch, Diego Mac, Lu Paludo, Rossana Scorza, Thais Petzhold

Dramaturgia: Gui Malgarizi

Direção artística e coreografia: June Machado

Direção de pesquisa: Eunice Muniz da Silva

Direção de Produção: Sandra Santos

Produção e Cenário: Arthur Bonfanti

Iluminação: Gui Malgarizi e Sandra Santos

Coordenação das Garrafas: Giulia Baptista Vieira

Assessoria de imprensa: Bruna Paulin - assessoria de flor em flor

Visagismo: Equipe Studio Leo Zamper - Leo Zamper, Becca Martins, Gui Kaufmann e Lucas Lemes

Fotografias: Gui Malgarizi e Claudio Etges

Gestão do projeto: Diego Mac

Realização: Macarenando Dance Concept e Casa Cultural Tony Petzhold

Duração: 80 minutos

Classificação etária: livre

**Fonte:** <https://www.facebook.com/events/235687507261540/>

## **ANEXO B**

### **INFORMAÇÕES DAS CENAS/ESPETÁCULOS ANALISADOS**

#### **COREOGRAFIA “DISTORÇÃO” - Relato MADAME HIPÉRBOLE**

Bruna Gomes é bailarina de Dança do Ventre desde 2000 e desde 2005 atua com a dança tribal, sendo uma das precursoras do estilo na cidade de Porto Alegre; além de bailarina é coreógrafa, diretora artística e idealizadora do Grupo Al-málgama; leciona aulas, workshops e apresenta shows de dança tribal Brasil afora; ativa em festivais competitivos onde sempre recebeu grande reconhecimento pelo trabalho.

**Fonte:** <http://almalgama.wix.com/almalgama>



## ANEXO C

### INFORMAÇÕES DAS CENAS/ESPETÁCULOS ANALISADOS

#### ESPETÁCULO “ACUADOS” (fragmento apresentado no evento Carne Digital) - Relato DONA METONÍMIA

##### SOBRE EVA SCHUL

Eva Schul atua nas áreas de interpretação, concepção e criação coreográfica, políticas culturais e pesquisa em dança há mais de cinquenta anos, tendo desenvolvido sua carreira entre Porto Alegre, Curitiba, Nova Iorque e Buenos Aires. Nos anos 1970 criou e dirigiu o Espaço e Grupo Mudança, alternando temporadas em Nova Iorque, Porto Alegre, e Curitiba. A partir de 1980 foi professora da Fundação Teatro Guaíra (FTG), em Curitiba, durante 10 anos. Recebeu o título de "Notório Saber" da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, o qual permitiu fazer parte da primeira turma de professores do Curso Superior de Dança da FTG/PUC. Na época, dirigiu o Grupo de Dança da FTG/PUC criando um repertório de mais de cem coreografias. Em 1991 retornou a Porto Alegre, criou a Ânima Cia. de Dança e continuou suas atividades como professora em cursos livres de dança contemporânea. A companhia consolida sua trajetória no Brasil e na América do Sul e encontra-se em plena atividade. Eva Schul foi agraciada com inúmeros prêmios e financiamentos de editais, entre eles o Prêmio Estímulo Funarte pelo conjunto da obra, Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna, Prêmio Fumproarte e Troféu Açorianos de Dança. Eva Schul foi agraciada com o Mérito Cultural Augusto de Campos e teve seu trabalho reconhecido também pelo Seminário Fronteiras do Pensamento e pelo Projeto Figuras da Dança, com um Documentário sobre sua obra realizado pela São Paulo Companhia de Dança.

##### REALIZAÇÃO

Projeto Carne Digital

##### APOIO

- Pró-Reitoria de Extensão / Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

- Departamento de Difusão Cultural / UFRGS
- Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / UFRGS
- Curso de Graduação em Dança – ESEFID / UFRGS
- Estúdio Eva Schul

Organização/Produção: Professoras Dra. Mônica Dantas e Dra. Suzi Weber

Assistentes de produção: Lili Meyer, Marco Chagas, Iara Diez, Verônica Prokopp

Coordenação Geral: Profa. Dra. Mônica Dantas

Fonte: [https://www.facebook.com/events/254999468464507/?active\\_tab=about](https://www.facebook.com/events/254999468464507/?active_tab=about)

## SOBRE “ACUADOS”

Com o financiamento do FUMPROARTE, Acuados é um espetáculo de dança contemporânea que busca ressaltar, denunciar e sensibilizar diferentes públicos para a questão da violência contra a mulher, especialmente no âmbito doméstico e os desdobramentos que esta violência gera na família e nas relações sociais dos envolvidos.

A Ânima companhia de dança, nos seus 25 anos e na comemoração dos 10 anos da Lei 11.340 e sua alteração no parágrafo 9, Artigo 129, conhecida como Lei Maria da Penha, posiciona-se para expor e questionar a respeito da violência doméstica, em homenagem a esta conquista social. Dia 7 de agosto de 2006 foi Decretada pelo Congresso Nacional e sancionada pelo ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, a lei entrou em vigor no dia 22 de setembro de 2006, e já no dia seguinte o primeiro agressor foi preso, no Rio de Janeiro, após tentar estrangular a ex - esposa.

Procura – se em Acuados, retratar o nível de submissão envolvido nas relações violentas, que leva a quebra da personalidade, e da autoestima dos indivíduos. Personagens se confundem na busca de sensações de inferioridade, e os reflexos destas sensações nos movimentos de uma dança, que propõe que o público acompanhe e sensibilize-se ao vislumbrar, poética e esteticamente, o que não passa de dor e injustiça.

## FICHA TÉCNICA

Direção geral e coreográfica: Eva Schul

Ensaíadora: Viviane Lencina

Intérpretes Criadores: Driko Oliveira, Bianca Dias Weber, Emily Chagas, Everton Nunes, Fernanda Santos, Jackson Conceição

Produção: Luka Ibarra e Ana Paula Reis/Lucida Desenvolvimento Cultural

Iluminação: Guto Greca

Trilha Sonora: Leonardo Dias

Figurinos: Luciane Soares

Cenografia: Rodrigo Shalako

Fotografia: Raquel Basso

**Fonte:** <https://www.facebook.com/events/169012413512536/>

## ANEXO D

### INFORMAÇÕES DAS CENAS/ESPETÁCULOS ANALISADOS

#### ESPETÁCULO “CASA DO MEDO” - Relato de DOM ANTÍTESE

VOCÊ TERIA CORAGEM DE PASSAR UMA NOITE NESSA CASA? Existe uma casa de dois andares em Porto Alegre que poucos conhecem, mas é uma das mais antigas da cidade e uma das mais assustadoras também. Desde 1916 pertence à família Petzhold e há muitos anos abriga uma tradicional escola de dança. Já as lendas assustadoras que rondam a casa são ainda mais antigas. Antes de ser comprada pela família Petzhold, há quem diga que a casa já serviu de residência para uma pintora belga, que mantinha seu filho trancado em um quarto do andar de cima pela vergonha do rosto desfigurado da criança. Em outra época, o local teria sido utilizado como casa de passagem de jesuítas, muitos vitimados pela terrível epidemia de cólera que devastou a cidade em 1855. Diversos corpos que foram encontrados em escavações recentes parecem confirmar a história. Para contribuir com a fama sombria do local, acredita-se que exorcismos tenham ocorrido no local. Na mais sinistra das histórias, uma empregada de estância foi enviada aos padres para que a livrasse do demônio, mas ela acabou desaparecendo após permanecer um mês no local.

É bastante comum ouvir relatos de músicas que tocam no quarto ao lado e param quando a pessoa se aproxima; de passos vindos do andar superior, mesmo com a casa vazia; de vultos, luzes piscando, objetos que somem. Atualmente, ninguém tem coragem de passar uma noite inteira lá, tamanho o medo que as pessoas sentem ao entrar no local à noite.

Com a popularização da casa e dessas histórias, muitas pessoas, de historiadores a cineastas, têm solicitado autorização para visita noturna à Casa Cultural Tony Petzhold. Pensando nessa quantidade de relatos envolvendo o medo e o sobrenatural, a Macarenando Dance Concept, grupo de dança que realiza ensaios e apresentações no local, abre as portas da casa para visitas noturnas e apresenta ao público uma experiência inédita de terror imersivo: a CASA DO MEDO.

São realizadas poucas sessões. Cada sessão tem um público restrito de 13 pessoas. Portanto, não vá sozinho. Os participantes fazem a travessia pela casa, passando por diversas salas e ambientes escuros,

palco das estranhas histórias que rondam o local. É uma experiência imersiva aterrorizante, com enigmas a serem desvendados e alguns sustos pelo caminho.

### UMA VERDADEIRA EXPERIÊNCIA DE HORROR IMERSIVO

Não pense em túnel do terror, trem-fantasma ou similares de parques de diversão. A CASA DO MEDO é totalmente diferente das atrações de terror existentes no Brasil. Trata-se de uma visita a uma casa real, com histórias reais, que são reveladas durante a visita. E esta não é uma visita qualquer. É conduzida por uma encenação hiper-realista, com uma narrativa fragmentada pelos vários aposentos do local. Inspirada nos melhores filmes de terror, a passagem pela casa assemelha-se a um verdadeiro thriller de cortar a respiração. É indicado para os amantes do terror e não é aconselhável ao público mais sensível.

Esteja ciente dos sofrimentos que você terá lá dentro.

### SUA CORAGEM SERÁ POSTA À PROVA

Além disso tudo, a CASA DO MEDO é também um jogo que envolve todos os sentidos, uma experiência de grupo e um teste de coragem. Como num game de survival horror, as pessoas passarão pela casa cumprindo objetivos de um jogo que se vai desenrolando durante a passagem, com tarefas a realizar, portas a desbloquear e missões a cumprir.

**Fonte:** [https://www.facebook.com/pg/casadomedopoa/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/casadomedopoa/about/?ref=page_internal)

## ANEXO E

### FOTOGRAFIAS DOS ESPETÁCULOS ANALISADOS

#### Imagens do espetáculo Das tripas sentimento - Relato de CATACRESE



Fotos: Cláudio Etges

**ANEXO F****FOTOGRAFIAS DOS ESPETÁCULOS ANALISADOS****Imagens da Coreografia “Distorção” - Relato MADAME HIPÉRBOLE**

Fotos: Lee Corkett

**ANEXO G****FOTOGRAFIAS DOS ESPETÁCULOS ANALISADOS****Imagens do espetáculo “Acuados” - Relato DONA METONÍMIA**

Fotos: Raquel Basso



## ANEXO H

### FOTOGRAFIAS DOS ESPETÁCULOS ANALISADOS

#### Imagens do Espetáculo “Casa do Medo” - Relato DOM ANTÍTESE



Fotos: Gui Malgarizzi