



# PESQUISA EM ARTES CÊNICAS EM TEMPOS DISTÓPICOS

Rupturas, distanciamentos e proximidades

Patrícia Fagundes  
Mônica Fagundes Dantas  
Andréa Moraes  
Organização

**PPGAC**

PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ARTES CÊNICAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

# PESQUISA EM ARTES CÊNICAS EM TEMPOS DISTÓPICOS

Rupturas, distanciamentos e proximidades

Patrícia Fagundes  
Mônica Fagundes Dantas  
Andréa Moraes  
**Organizadoras**

Dr. José Jackson Silva  
**Desenvolvedor da Capa**

Fáisca Design Jr  
**Finalização da Capa**

Textualiza Jr  
**Revisão de texto**

Porto Alegre – RS, Brasil 2020



## CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

---

P474 Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades [livro eletrônico] / [organizado por] Patrícia Fagundes, Mônica Fagundes Dantas, Andréa Moraes. -- Porto Alegre: UFRGS, 2020.

Tipo de Suporte: Ebook

Formato Ebook: PDF


ISBN: 978-65-5973-024-7

1. Artes Cênicas. 2. Pesquisa. I. Fagundes, Patrícia. II. Dantas, Mônica Fagundes. III. Moraes, Andréa.

CDU 792:001.891

---

Elaborado por: Ana Cristina Griebler – CRB10/933



# UMA NOÇÃO DE RECEPÇÃO APLICADA EM DANÇA

Marie e Helene se apresentam nuas,  
dançam no arame e deslocam de tal forma os membros  
que parece que os membros não são delas.  
A platéia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.  
Marie e Helene se repartem todas,  
se distribuem pelos homens cínicos,  
mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.

Jorge de Lima. "O Grande Circo Místico". *A túnica inconsútil*, 1938.

Rubiane Falkenberg Zancan<sup>1</sup>

Walter Lima Torres Neto<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Rubiane Falkenberg Zancan é professora adjunta do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS. Membro do Grupo de Estudos em Arte, Corpo e Educação da UFRGS.

<sup>2</sup> Walter Lima Torres Neto é professor titular de Estudos Teatrais no curso de graduação e pós-graduação em Letras na UFPR e integrante do PPGAC/DAD na UFRGS. Autor de *Ensaio de cultura teatral* (Paco Editorial, 2016), organizou *À Sombra do Vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba* (Kotter Editorial, 2018) e *Teatro em francês: quando meio não é mais a mensagem* (Editora da UFPR, 2018).


**N**a esteira da palestra inaugural de Hans Robert Jauss (2010), em 1967<sup>3</sup>, disseminou-se um conjunto de reflexões que acabaram levando ao surgimento de muitos olhares sobre a recepção de uma forma geral. Desse arsenal crítico-reflexivo alemão, surgiram metodologias e procedimentos para que nos debruçássemos sobre o entendimento da experiência estética do leitor. Por extensão, essas reflexões foram adotadas no tratamento do espectador das artes cênicas, entre outros consumidores de obras artísticas ou eventos culturais<sup>4</sup>. E, se empregamos o substantivo consumidor, é para que não percamos de vista o caráter igualmente econômico presente nessa operação de fruição de obras artísticas. Nelas, os valores circulam entre o venal e o simbólico no interior de um determinado sistema, o qual demanda uma cultura e um mercado das artes. Centralmente, à luz dos preceitos da Escola de Constança, este conjunto de olhares sobre a recepção alude às disposições do “percepto” que emanam de uma obra poética, como observam Deleuze e Guattari (1992). É assim que se renova, ao ser alçada ao primeiro plano, nesta operação escópica, a noção de estética, segundo o trabalho de assistência do espectador.

A Sociologia da Arte, em particular a sociologia empregada nos estudos das Artes Cênicas, depois de aplicada pela comunidade de pesquisadores, acabou por ser assimilada, de maneira explícita ou não, aos estudos da recepção. Do estudo das obras e seus temas, dos repertórios e seus gêneros, dos coletivos de grupos sociais segmentados por critérios diversos, o espectador se individualizou e foi instado a manifestar a sua singularidade em relação à obra consumida. No programa desta associação, a emergência mais efetiva do perfil de um espectador no processo da criação artística (*poièsis*), na valorização da sua percepção quando da apreciação da obra (*aisthèsis*) e ainda na fruição e nos efeitos do espetáculo nos limites da sua experiência estética (*katharsis*). O pressuposto da teoria da recepção era trazer para o centro do debate (ou da análise)

---

<sup>3</sup> Remetemos o leitor para as páginas introdutórias escritas por Luiz Costa Lima (LIMA, 2001), para a coletânea de textos sobre a estética da recepção, no campo dos estudos literários. Verdadeira recepção da Teoria da Recepção, originalmente, esta edição é de 1979. Ainda no campo da literatura, sugere-se a leitura dos diversos estudos de Regina Zilberman, dentre eles (1989, 2008, 2017).

<sup>4</sup> No campo dos estudos teatrais, há bibliografia específica sobre a recepção teatral, onde destacamos MOSTAÇO (2015), MASSA (2008) nas referências bibliográficas. E ainda: MASSA, Clóvis. Estética Teatral e Teoria da Recepção. Tese (Doutorado em Letras – PUC/RS). In: GUZINSKI, Maurício (Coord.). 1º Concurso Nacional de Monografias: Prêmio Gerd Bornheim: teatro no Brasil, teatro no Rio Grande do Sul – Vol. III. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007, pp. 21-116.; CAJAÍBA, Cláudio. *Teorias da recepção: a encenação dos dramas de língua alemã na Bahia*. São Paulo: Perspectiva, 2013. No plano da pedagogia, consultar as obras de Flávio Desgranges, com destaque para *Pedagogia do teatro: provocações e diálogo*. São Paulo: Hucitec, 2006. Já no plano de uma aplicação da recepção à história, consultar SIMÕES, Giuliana. *Veto ao modernismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2017. Sugere-se consultar, ainda, as publicações do GT Teorias do espetáculo e da recepção no portal de publicações da ABRACE (<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/index>).



sobre as obras representacionais, abstratas, figurativas ou não, a pessoa do leitor, e, por extensão, a do espectador da dança, do teatro ou do cinema, do visitante de uma exposição de Artes Plásticas, do ouvinte de um concerto, do espectador de obra interativa, etc. Para além de suas relações com as instituições promotoras das artes e com a noção de formação do gosto, como os estudos da Sociologia da Arte preconizavam, agora, segundo a teoria da recepção, o cidadão se emancipa, tornando-se espectador-protagonista, sujeito-leitor, “que faz a existência” da obra segundo seu próprio gozo, condicionado por seu “horizonte de expectativa”.

Foi esse deslocamento epistemológico que primeiro ocorreu no campo dos estudos literários, na segunda metade do século XX. Como é sabido, os estudos literários se concentraram inicialmente na figura do autor ou no grupo de autores (tentando decifrar seu modo de conceber sua narrativa, seu estilo, sua visão de mundo e seu tratamento em relação aos referentes no real). Em seguida, detiveram-se sobre a obra propriamente dita, examinando-a do verso ao anverso, desde sua estrutura até suas relações dialéticas entre forma e conteúdo, seus modos de narrar, gêneros e estilos aos quais se filiava. Em um terceiro momento, esses mesmos estudos se consagraram a investigar o leitor diante da literatura. Escrutinava-se agora o desempenho receptivo do leitor em relação à obra lida, a partir do seu universo de referências. Como o leitor lê a obra: segundo seu repertório cultural, individual ou coletivo? Como o leitor intervém nessa mesma obra, conferindo-lhe novos sentidos e existência, graças ao seu ato (prazeroso) privado ou público de ler? “Leitor implícito”, “leitor ideal”, “leitor virtual”, “leitor possível”, leitor também de carne e osso... A leitura não perde jamais a sua materialidade. E a história da literatura também é a história dos corpos que leem. Ela passa a problematizar aquele ente que se encontrava no final da cadeia comunicacional, dentro de um sistema de produção e consumação de obras, a tríade autor-obra-público.

A seu turno, os estudos sobre as artes cênicas, igualmente, detiveram-se no exame do texto, da peça, do libreto da ópera ou do roteiro (argumento) da coreografia, ou da encenação (texto espetacular), ou do balé (coreografia). Contemporaneamente, atribuiu-se à crítica genética a exegese do próprio processo criativo da obra cênica<sup>5</sup>. Por sua vez, ao espectador se delegou uma posição de distinção no tocante às três principais etapas do trabalho coreográfico ou teatral (concepção/criação; execução/realização; fruição/recepção). Uma composição coreográfica ou uma encenação teatral são fatos criativos e simbólicos da cultura. O seu enunciado se manifesta coletivamente no compartilha-

---


<sup>5</sup> Sobre a crítica genética sugere-se consultar os estudos promovidos e reunidos pela Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética, APCG. Destacamos como referência o estudo de Cecília Almeida Salles: *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.

mento de um imaginário. Assim, essa enunciação no tecido da cultura é capilarizada de forma diferente em relação à história da leitura e dos “modos de ser leitor”.

Como se percebe, a teoria da recepção tornada disciplina procura rever o estatuto do fruidor-espectador de obras artísticas. Hoje, o sujeito é consumidor-espectador tanto de produções de puro entretenimento, que não cessam de emergir da indústria cultural globalizada, quanto de experimentações artísticas nativas ou estrangeiras radicais, que o convocam até mesmo a intervir fisicamente na cena. Ou seja, os estudos da recepção preconizam que se considere o ato (a operação) de fruição dentro do sistema comunicacional (ou de percepção). Entra em pauta o estudo das dinâmicas das relações recíprocas entre obra e espectador, desde a interioridade deste (sua produção de subjetividade) até a exterioridade daquela. Como o espectador transforma a obra e vice-versa, por meio do olhar de um sobre o outro. Quem olha quem? Nesse sentido, estaríamos aludindo a uma radical inversão do posicionamento, supostamente “passivo”, unicamente de “receptor” de obras da produção artística traficadas por atores ou bailarinos. Partindo do pressuposto de que o espectador cria, “receptor” seria uma denominação certamente fora de moda em tempos de um teatro pós-dramático e de uma dança abstrata.

Anterior à mediação reflexiva, conceitual e/ou linguística, atua sobre o espectador a experiência primeira, que é eminentemente corporal e envolve o funcionamento exclusivamente da atividade e do conhecimento perceptivo-motor. Até pouco tempo, acreditava-se que determinadas áreas do cérebro eram consideradas exclusivamente motoras. Hoje, com a descoberta dos neurônios-espelho, em 1994, pelo neurofisiologista italiano Giacomo Rizzolatti, sabe-se que estas áreas têm papel fundamental na percepção e reconhecimento das ações, isto é, “o mesmo neurônio que percebe é capaz de fazer aquilo que percebe e vice-versa” (Leal-Toledo, 2010, p.187). O modo como o cérebro processa as experiências estéticas tem sido foco de estudos da neuroestética<sup>6</sup>. O *entre* vivido na relação da ação provocada pelo objeto artístico e a percepção do espectador, oferece uma perspectiva de entendimento sobre como o trabalho artístico impacta a neurofisiologia do público. Na recepção em dança, que tem como matéria prima o movimento, pesquisas recentes ratificaram o entendimento de que “o espectador sente os movimentos e as emoções dos corpos dançantes” (Foster, 2011, p.11). Em medidas diferentes, espectadores e artistas da dança movem-se no momento do encontro físico no espaço teatral. O espectador ativo, vivo, atento, nesse lugar que não é lógico e coerente, coloca-

<sup>6</sup> No Reino Unido, está sendo realizada uma pesquisa sobre a audiência por meio da neurociência. Trata-se de investigar como os espectadores de dança respondem e se identificam com a dança. O projeto tem um viés interdisciplinar, envolvendo colaboração entre quatro instituições: Universidade de Manchester, Universidade de Glasgow, Universidade York St. John e Imperial College London. O Projeto interdisciplinar “Watching Dance: Kinesthetic Empathy” é financiado pelo Arts and Humanities Research Council. Diversos resultados estão disponíveis em: <http://www.watchingdance.org>. Acesso em: 14 set. 2018.



-se a criar, interpretar, sentir, articulando intenções que buscam o sentido de apropriar-se daquela dança apreciada.

O ato da recepção em si, diante de uma obra coreográfica, não tem lugar, unicamente, no “aqui e agora”, no “corpo a corpo” com a obra no momento do encontro físico no teatro. O mesmo pode ser dito sobre um espetáculo circense, uma ópera, um show de MPB, uma performance. O ato da recepção vai além da duração da exibição, da mesma forma que pode começar antes do espectador chegar ao local da apresentação. O espectador está condicionado por um “antecedente da ação”, em que ele pode ter tido algum contato pregresso que advinha de programas, de críticas e de demais comentários, abalizados ou não, advindos da Internet, por exemplo. Alia-se à duração “no aqui e agora” a qualidade da arquitetura (para não falarmos da estrutura) desse ato de recepção, que não é o mesmo para todas as obras e linguagens artísticas. A recepção de um espetáculo de dança se opera de uma maneira, enquanto uma exibição cinematográfica se opera de outra. Da mesma forma que uma ida ao circo suscita ainda uma terceira chave, e assim por diante. O estudo do ato da recepção, portanto, deve levar em consideração as propriedades de cada manifestação artística, de cada linguagem estética (seus códigos e convenções), ou seja, as condições, os conteúdos e as formas de enunciação desta ou daquela obra.


Certo é que, o espectador, diante de um evento cênico, está sujeito às propriedades da obra, da mesma forma que ela está sujeita às suas expectativas. Relação paradoxal mas acima de tudo dialógica, em meio a um processo consciente e inconsciente que inaugura o ato receptivo. De imediato, pode-se notar os efeitos físicos de recepção que se inscrevem no corpo de cada integrante da audiência. Com que disposição corporal recebemos um espetáculo de dança? O espectador se mexe em sua poltrona, olha para os lados, bate o pé e acompanha o ritmo, avança e recua na direção da cena, cruza os braços, cruza as pernas, dá de ombros, vira de lado, pigarreia, tosse, boceja, pega na mão de seu/sua companheiro(a), tamborila os dedos nos braços da poltrona, faz considerações, reage interna ou externamente, se comove ou não, aceita ou rejeita determinadas passagens ao se confrontar com as propriedades desse evento espaço-temporal. O processo receptivo em dança pode, sem nos tirar da poltrona, fazer com que nos movimentemos com os bailarinos. Às vezes, podemos sentir o movimento incessante, ora como fluxo de energia produzido pela dança, ora como alteração do nosso estado corporal. Todavia, o processo de fruição, como dissemos, vai além desse encontro inaugural, que tem a duração do espetáculo. Ele não se reduz a esse momento, em uma reação imediata, singularizada e internalizada no ato de apreciação da obra. A recepção não é um processo mecânico, de causa e efeito contíguos. Trata-se de um processo que



se dá em velocidades distintas, dependendo de cada espectador. Um processo que se dá durante a execução e que sucede o “pós-exibição”. Às vezes, pode-se tratar de um processo receptivo em relação a uma obra ao longo de toda uma vida, considerando-se que o espectador leva consigo esse espetáculo que é continuamente lembrado, reelaborado, recontado. Não estamos insinuando que a compreensão de um roteiro coreográfico ou de uma intriga dramática não seja imediata. Queremos aludir aos processos mais profundos, estudados também pela psicologia da arte, acerca da cognição e da percepção, considerados estados inconscientes no tratamento de resíduos simbólicos, que muitas vezes não temos como dominar completamente. Esses são vestígios que se cristalizam em nosso espírito para se manifestar inesperadamente, retornando à consciência um pouco mais tarde. É a experiência desse gozo (prazer e/ou desprazer) que nos faz retornar, por exemplo, a determinadas leituras, voltar a ver certos filmes, visitar museus e rever determinadas coreografias. O estudo da recepção aplicada se interessa por descortinar o efeito mnemônico produzido pela obra em contato com o universo de referências do espectador. Assim, a percepção e a consciência sobre a fruição da obra cênica se revelam integralmente segundo a ação do tempo.

O espectador, após assistir a uma exibição de dança, consciente ou inconscientemente relaciona o que acabou de ver com o seu banco de memórias espetaculares e afetivas. Assim, tanto obra, quanto espectador estão presos a uma duração, uma extensão temporal. Esse tempo é o necessário para que, tanto o conteúdo, que emana da obra, quanto sua forma, seja convencional ou experimental, possam ser decantados no espírito e no corpo do espectador. No caso da dança, do ponto de vista da perenidade das suas obras, por serem imateriais é que querem garantir sua sobrevivência, inscrevendo-se na memória da audiência que as assistiu. Da mesma forma, cabe ao espectador fazer o seu próprio balanço e constatar o envelhecimento ou a perenidade de certas coreografias, em detrimento de outras.

As propriedades das dinâmicas escorregadias da matéria sensível na dança, nos levam a propor um procedimento experimental para uma pesquisa de recepção aplicada em dança (Zancan, 2018). Na tentativa de diagnosticar os sintomas do desempenho receptivo em um grupo de espectadores é que se organiza a perspectiva de recepção aplicada em dança. A escolha de “aplicado” se relaciona também àquela substância social “que foi posta em prática”, que foi também “experimentada” por este grupo de espectadores. A recepção aplicada é entendida como forma de acolher a experiência estética, sendo analisada em uma vertente pragmática. Como o espectador se relaciona com a dança? Como o espectador constrói narrativas a partir de sua experiência estética? Como o espectador se relaciona com os materiais produzidos pelos agentes criativos?




Uma obra coreográfica nos lega muito mais do que um bailado e sua temporada com número variável de exibições. Nos lega, também, um conjunto de documentos que constituem os vestígios de um processo criativo e outro que nos oferece o retrato da recepção da obra no seio da sociedade que a acolheu. O processo criativo, por sua vez, disponibiliza um aparato de textos especulativos e criativos que apresentam traços da gênese da coreografia, ao mesmo tempo que apontam os diferentes percursos do próprio processo criativo. Esses textos possuem finalidades distintas, mas são sempre atinentes às três etapas do trabalho coreográfico (criação, execução e recepção). São eles: caderno de marcações de partituras corporais, notações coreográficas, programa do espetáculo, material endereçado à imprensa, documentos de órgãos de censura, fotografias, vídeos, trilhas sonoras, roteiros musicais, croquis de cenários e figurinos, planos de luz, desenhos de movimentos e fluxos da coreografia, textos anotados, partituras, *bordereaux*, orçamentos, recibos de compras, anúncios, *clippings*, entre outros documentos-vestígios. Soma-se a esse substrato de expressão criativa e econômico-material toda a gama de comentários sobre o próprio evento. Trata-se de material disponibilizado pela crítica profissional de jornais, blogs, portais e sites mais ou menos especializados em crítica de dança. Quando da estreia de uma obra, observa-se que seu prestígio advém muitas vezes do quanto ela é capaz de mobilizar novos discursos de aprovação ou reprovação. É possível perceber o surgimento de uma intensa cadeia de discursos publicitários, resenhas, críticas, artigos reflexivos, opinativos, de teor polêmico ou não, que trabalham na promoção da obra. Esse conjunto heteróclito de discursos age muitas vezes sobre o espectador, vindo a se cristalizar como aquele “antecedente da ação”, condicionando sua predisposição ao espetáculo.

Um exemplo deste “antecedente da ação” foi revelado por nossos estudos sobre os programas dos espetáculos teatrais brasileiros, franceses e estadunidenses. Nossa pesquisa demonstrou como se pode especular sobre as três etapas do trabalho coreográfico ou teatral (concepção, execução e fruição). O estudo do projeto editorial desses paratextos teatrais, conforme suas ênfases discursivas (didascálica, histórica, estética e genética), revela as complexas relações entre conteúdos e juízos pré-estabelecidos e os mecanismos perceptivos do espectador, que podem ser induzidos nos processos cognitivos do seu desempenho receptivo diante das obras cênicas (Torres Neto, 2015). Aos historiadores da cultura e das artes, esse substrato, que se constitui, como mencionamos, nesse “antecedente da ação” espetacular, pode se tornar nas fontes que, em um futuro breve, promoverão o estudo daquele acontecimento específico. O trabalho descritivo e analítico sobre essas fontes é que designamos igualmente de recepção aplicada.

Já no tocante ao estudo do espectador, a definição de um conjunto de espetácu-

lo possibilita delimitar um escopo artístico que orienta o estudo do material produzido pelos agentes criativos. Ele aponta as informações prévias que podem atuar no ato da recepção, nos processos perceptivos, sendo útil, desse modo, em uma interface de mediação dentro da lógica de uma recepção aplicada. Podemos dizer que na perspectiva da noção de recepção aplicada, o cenário produzido pelo conjunto de espetáculos, no qual o espectador transita e articula informações no processo receptivo, pode ser estudado segundo as suas propriedades enunciativas, como: 1) o tipo de dança (dança de salão, dança contemporânea, ballet, jazz, dança do ventre, danças aéreas, danças afro); 2) o tipo de projeto coreográfico (cinestésico, visual, de ideias); 3) o estilo do coreógrafo/diretor (características poéticas recorrentes do agente criativo); 4) o espaço cênico (teatro, rua, sala) e suas características (localização, acesso, valor do ingresso); 5) a orientação do espaço cênico (orientação vertical de palco e plateia, orientação horizontal entre dançarinos e espectadores); 6) a atuação do espectador (se participa do espetáculo na sua poltrona ou atua com os artistas); 7) a categoria do espetáculo (amador ou profissional); 8) o tipo de material de divulgação (imagens, notícias, críticas); 9) as mídias de divulgação do espetáculo (jornais, redes sociais, blogs); 10) o programa de espetáculo.

Para a realização deste estudo de recepção aplicada, a seleção de um grupo de espectadores possibilita uma pesquisa prévia sobre o perfil individual de cada um, recolhendo-se as informações relativas às identidades sociais e trajetórias biográficas. Nesse ponto, vale o seguinte paralelo: certamente, você, leitor, já deve ter percebido como agem os supermercados e outras organizações comerciais, na tentativa de saber que tipo de comprador você é. Dentro do campo dos estudos da comunicação, sobretudo na Publicidade e Propaganda, estuda-se o nosso comportamento social e o nosso perfil econômico de consumidor. Procura-se conhecer os nossos gostos, as nossas preferências, os nossos hábitos, decifrando os nossos desejos, perscrutando os nossos fetiches para melhor descobrir o que se pode nos oferecer para que não recusemos. Dentro do universo capitalista, a publicidade deve nos seduzir, agindo sobre nossas emoções, sentimentos e sobretudo carências afetivas e materiais. A publicidade tenta nos identificar com objetos de interesse que custarão um determinado valor venal. Essas organizações comerciais procuram despertar nossos desejos adormecidos, nos fidelizando como clientes potenciais de seus produtos, fazendo com que nos esqueçamos de quem somos, projetando-nos em modelos ideais de pessoas bem-sucedidas e poderosas, personagens de um roteiro publicitário ideal. Esse processo é para assumirmos nosso papel de compradores regulares, ainda que consumindo pouco a pouco, mas todo dia. Na “modernidade líquida” ou na “sociedade do espetáculo”, no mundo capitalista e globalizado, essa lógica de sedução, graças à tecnologia, foi transferida para dentro dos nossos equipamentos eletrônicos de comunicação, tratamento de conteúdo e esto-



cagem de imagens. Você fala, pensa, pesquisa um determinado assunto ou notícia no Google e logo surgem anúncios e propostas acerca daquilo que você inocentemente procurou nesse site de buscas. O propósito de conhecerem nossos perfis nas redes sociais foi adotado para o direcionamento de *fake-news*, que se espalharam e continuam a ser propagadas. O capitalismo procura nos seduzir, oferecendo objetos de consumo que até então ignorávamos. Deles, no fundo, não precisávamos, mas com a força do trabalho persuasivo das mídias e graças à persuasão de formadores de opinião, esses objetos acabam desempenhando um papel central em nossas vidas sociais. Essa centralidade é reforçada por um efeito dominó no plano coletivo, e, uma vez que esses objetos se instalam, se acomodam ao nosso modo de vida, nos parasitam. Trata-se de uma reação inconsciente, recíproca, que nos torna apegados a esses mesmos objetos, e, a partir desse instante, não imaginamos mais nos separar deles.

Assim como o sujeito está exposto aos fetiches do capitalismo, nosso conjunto de espectadores também os aprecia, sendo possível coletar indícios disso a partir dos seus comportamentos recorrentes enquanto audiência. Outro destaque dessa abordagem é o controle das condições éticas da própria pesquisa em relação aos seres humanos. Nesse sentido, valorizam-se as relações entre espectador e obra, desde o momento da apresentação até a análise dos processos perceptivos capturados após a exibição, os quais envolvem aspectos do âmbito criativo, sensível e cognitivo. Observamos em nossas pesquisas que o registro dos depoimentos gravados, após a apreciação de cada espetáculo selecionado, produz novas narrativas sobre a percepção de cada espectador, revelando “hábitos” do seu desempenho receptivo. Como resultado da pesquisa experimental realizada (Zancan, 2018), a noção de recepção aplicada foi orientada, também, pela elaboração de um dossiê de informações, formado pela contextualização da escolha dos espetáculos, pela análise dos programas das coreografias, pela pesquisa do perfil de um grupo de espectadores e pela organização de um material com depoimentos sobre as percepções dos espetáculos assistidos, dando visibilidade às vozes que produzem subjetividade sobre o espetáculo.

Em nossas pesquisas, após inúmeras leituras e tentativas de categorização de um dossiê perceptivo memorialístico, emergiram alguns hábitos que se repetiram, delineando o desempenho receptivo, o qual compreende as atividades dos espectadores que carregam aspectos do âmbito criativo, sensível e cognitivo. Por isso, recorreremos às noções, mencionadas anteriormente, oriundas da filosofia da arte (*poièsis*, *aisthèsis* e *kátharsis*), aqui “recicladas” e aplicadas às interrogações sobre a experiência estética. Inerentes ao campo filosófico, ou da linguagem, ou do teatro, essas noções foram colocadas em diálogo com o campo da dança. Assim, em nosso estudo de recepção


aplicada, essas instâncias sofreram deslocamento de seus sentidos originais para que obtivéssemos três categorias de análise: a) dimensão criativa, b) dimensão sensível e c) dimensão conceitual.

Desse modo, a *poièsis*, originalmente baseada nas precondições receptivas no estudo, relativo aos artistas, dos aspectos criativos da obra de arte, foi deslocada para o ponto de vista do exercício criativo realizado pelo espectador. Esse foi considerado co-partícipe, à medida que realizava atividades de criação acompanhado por impressões a respeito do espetáculo ao qual assistia. A dimensão criativa congrega as seguintes atividades realizadas pelo espectador: 1) ele acompanha a criação artística e tenta se colocar no lugar do criador; busca imaginar e identificar quais foram as escolhas por trás da composição; 2) ele imagina e elabora outras possibilidades de criação a partir da proposta apresentada. O espectador é “tocado”<sup>7</sup> pelo fazer artístico. Ele se aproxima do universo de quem faz e imagina, cria. O conhecimento sobre os aspectos da produção artística em dança atua com diferentes ênfases, resultando em efeitos variados de aproximação. Sabemos que estamos constantemente pensando, imaginando e criando. O que difere essas habilidades humanas cotidianas do fazer receptivo em dança é que agimos junto com as substâncias enunciadas pela dança. O material específico que molda a dança, ou seja, o refinamento do movimento em determinado tipo de dança, com suas características específicas e seus acompanhamentos com figurinos, elementos cênicos, sonoridade, cenário (os quais podem estar presentes ou não). Além disso, estamos diante de um corpo humano, que também se depara com aquilo que varia entre o que é frágil e o que é forte. Muitas vezes somos “tocos” pelo ser humano que está em cena. Assim, podemos nos perguntar: o que a presença do corpo humano produz em mim? A complexidade das respostas a essa pergunta indica os efeitos possíveis da recepção em dança.

A instância *aisthèsis* abarca as percepções sobre o espetáculo, através da sensibilidade aguçada pelas formas visuais expostas nas cores, nas texturas, nos volumes, assim como pelas luzes, pelas sonoridades, enfim, pelos elementos trabalhados na criação do artista. A estética, entendida enquanto percepção sensível, acontece no encontro entre o objeto artístico que incita a sensibilidade e o espectador que é afetado por ele, ao mesmo tempo que também o afeta. Nesse sentido, “a estética da recepção parte do pressuposto de que a arte é um fazer, uma construção e, como tal, infunde uma dada relação com o leitor/espectador” (Mostaço, 2015, p. 56). Desse modo, denominamos a segunda categoria de dimensão sensível, em que o espectador de dança é afetado pelo

---

<sup>7</sup> O emprego das “aspas”, deste ponto em diante, é para ressaltar as palavras e/ou expressões empregadas pelos próprios espectadores integrantes do grupo que selecionamos para nossa pesquisa. Todas as palavras, expressões e trechos foram extraídos dos depoimentos desses espectadores voluntários (ZAN-CAN, 2018).



movimento do corpo dançante. Destaca-se o modo como a sensibilidade trabalha na percepção do espectador. Especialmente no caso da dança, o espectador se conecta com a presença de alguns aspectos ausentes no discurso: 1) ele percebe pela via da sensação da empatia cinestésica; 2) ele usa metáforas para poder dizer algo de que as palavras não dão conta; 3) ele experiencia a alteração da sensação do estado corporal e do senso de realidade. Ao saber que o espectador é capaz de sentir a empatia cinestésica, de elaborar metáforas para dizer aquilo que as palavras não alcançam e de alterar seu estado de vigília, enfatizamos que a recepção em dança acontece no corpo de quem assiste. A dança é corporal porque pode fazer com que se sinta “um arrepio”, “uma vertigem”, “um aperto no estômago”, “uma vontade de dançar”, “uma ansiedade por não saber o que vai acontecer”. Pode-se também ser “tocada pela emoção quando sinto admiração, vergonha alheia, cansaço, frustração”. Pode-se, ainda, “torcer para que aconteça da melhor forma possível”, sentir “vontade de estar lá, tentando e experimentando”, sentir-se “integrado ao espetáculo ao prever o próximo passo” ou “entediado por saber o que vai acontecer”. Pode-se “perder a noção da passagem do tempo”, “não entender”, “ficar meio sem saber o que pensar”, ficar “mais introspectivo”, “mais eufórico”, ser “retirado da realidade comum”. O corpo se movimenta, vibra, pulsa. Somos convidados a sentir mais, ouvir mais atentamente, ver mais. Podemos nos dar conta do que acontece conosco em um estado de percepção ampliada.


A *kátharsis* é a noção que mais sofre uma reconfiguração de seu significado primeiro. Como é sabido, o termo está associado, principalmente, ao campo do teatro e ao campo da psicologia. No teatro, surge com Aristóteles, quando menciona, no capítulo 6 da sua *Poética*, os efeitos da mimese. Para o estagirita, é “por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções” (Aristóteles, 2019, p. 73). No caso da psicologia, uma das acepções associadas ao termo está relacionada ao processo analítico, quando “uma lembrança ou uma vivência no âmbito da transferência aflora à consciência, acompanhada por uma intensa descarga emotiva” (Galimberti, 2010, p. 185). Partindo, sobretudo, do sentido de jogo fictício que cria possíveis interpretações, temos a terceira categoria, que chamamos de dimensão conceitual. Dessa forma, propomos analisar as atividades do espectador diante de espetáculos de dança pelo viés daquilo que ele identifica como informações e percepções que produzem sentidos. Submerso nos pensamentos gerados pela dança a que assiste, o espectador inventa, fabrica conceitos: 1) ele produz sentido ao descrever o que assistiu; 2) ele ativa a memória e associa fatos vivenciados; 3) ele articula conhecimentos sobre o espetáculo a partir do tema, do tipo de dança e dos artistas envolvidos, do local e da política instituída; 4) ele atribui significado àquilo que assiste; 5) ele justifica seu ponto de vista e emite sua opinião.

Ao saber que o espectador é capaz de descrever o que assistiu, de associar cenas às quais assistiu com outros episódios culturais (leitura de um livro, cena de um filme, trilha sonora, jogos), de contextualizar informações por meio dos conhecimentos sobre o espetáculo e artistas envolvidos, de interpretar informações recebidas e de avaliar e emitir sua opinião, defrontamo-nos com cinco modalidades que contribuem para percebermos o processo de criação de sentidos. A capacidade intelectual é acionada no processo receptivo em dança. Estamos mais treinados para lidar com ela do que com nossa capacidade sensível. Realizamos diariamente o exercício racional, assim, estamos mais preparados e confortáveis para observar, interpretar, associar e avaliar.

Ao analisar a experiência estética do ponto de vista do espectador de dança, por meio das três dimensões propostas, exige-se muita atenção por parte do pesquisador para lidar com uma certa “movência”. Essas instâncias têm um grau de autonomia entre si, são subjetivas e intersubjetivas e podem acontecer concomitante ou sequencialmente. As atividades do espectador em processo de recepção estética em dança são marcadas por ações de ordem criativa, sensível e conceitual, que atuam de modo simultâneo no sujeito-espectador. Existe a variação das ênfases de uma em relação à outra, assim como a contaminação de uma sobre a outra e até mesmo a concomitância de ações.

As dimensões criativa, sensível e conceitual, orientam três perguntas: Como o espectador cria? Como o espectador sente? Como o espectador produz sentido? Cada dimensão exerce o papel de catalisadora de forças que atraem aspectos próximos do que cada dimensão compreende. Desse modo, o desempenho receptivo na apreciação em dança é capaz de: 1) acompanhar o processo criativo; 2) imaginar e recriar coreografias; 3) sentir compaixão por quem está em cena; 4) criar novas situações a partir daquilo que vê; 5) sentir a sensação de empatia cinestésica; 6) elaborar metáforas para dizer aquilo que as palavras não alcançam; 7) alterar seu estado de vigília; 8) descrever o que assistiu; 9) associar cenas que assistiu a outros episódios culturais (leitura de um livro, cena de um filme, trilha sonora, jogos); 10) contextualizar informações por meio dos conhecimentos sobre o espetáculo e artistas envolvidos; 11) interpretar informações recebidas; 12) avaliar e emitir sua opinião.

Pautados nessas atividades e pensando nas capacidades que podemos exercitar, podemos trabalhar em um processo formativo de recepção em dança. Através do trabalho de apreciação orientado por essas habilidades, podemos oportunizar a experiência sensível acerca do fenômeno artístico da dança, bem como a produção de conhecimento no campo da recepção aplicada. As habilidades inerentes ao processo receptivo em dança possibilitam aos sujeitos-espectadores o exercício de diálogo sobre os procedimentos coreográficos e cênicos para, assim, aperfeiçoar o olhar sobre as motivações do



espetáculo. Esse conhecimento pode gerar um movimento semelhante ao de criação imaginativa proposto pela arte. Ao conhecer mais sobre os aspectos da criação coreográfica e do projeto artístico, os participantes atualizam suas percepções acerca do processo receptivo. Além disso, os sujeitos-espectadores podem falar e escutar a respeito das impressões sobre o espetáculo de dança, alargando o campo de conhecimento sensível, criativo e conceitual. Falando e escutando a respeito das impressões sobre a dança, ainda, podemos reconhecer interpretações semelhantes às nossas, assim como podemos ser surpreendidos por pontos de vista e leituras divergentes. Nesses exercícios, inicia-se o alargamento do campo perceptivo, à medida que se atualiza informações e se cria novas percepções. A mobilização de saberes entra em jogo com as imagens produzidas pelo movimento contínuo de realocação de informações, permitindo dilatar um pouco mais esse campo criativo presente na dança. A recepção aplicada abre um caminho para se pensar os processos educativos para os espectadores de dança. Por meio desse tipo de experiência, podemos delimitar um campo de estudo e atuação que atinge o processo de formação sensível. A noção de recepção aplicada dá voz ao espectador, visibiliza a possibilidade de identificação de formas de produzir sensibilidades e sentidos, ao evidenciar as potências criativas, sensíveis e conceituais existentes em suas experiências. Assim, reconhecemos um modo característico da dança, manifestado pelo fluxo-refluxo das intensidades propostas, as quais estão presentes e atuam na percepção do sujeito-espectador.



## Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad., intr. e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2019.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Trad. de Bento Prado Jr. e Alberto A. Munhoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

FOSTER, S. L. **Choreographing Empathy**: kinesthesia in performance. New York: Routledge, 2011.

GALIMBERTI, U. **Dicionário de psicologia**. Trad. de João Paixão Netto. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

JAUSS, H. R. **Pour une esthétique de la réception**. Trad. Jean Starobinski. Paris: Gallimard, 2010.

LEAL-TOLEDO, G. Neurônios-Espelho e o representacionalismo. **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba, v. 22, n. 30, p. 179-194, jan./jun. 2010.

LIMA, L. C. **A Literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Sel., trad. e intr. de Luiz Costa Lima. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.


MASSA, C. Redefinições nos estudos de Recepção/Relação Teatral. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 49-54, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57350>. Acesso em: 10 out. 2020.

MOSTAÇO, E. **Soma e subtração**: territorialidades e recepção teatral. São Paulo: EDUSP, 2015.

TORRES NETO, W. L. Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas. **Artcultura**, v. 15, n. 26, 26 fev. 2015.

ZANCAN, R. F. **O espectador na dança**: um estudo de recepção aplicada. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Editora Áti-



ca, 1989.

ZILBERMAN, R. Memórias de tempos sombrios. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, DF, n. 52, p. 9-30, dez. 2017. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182017000300009&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000300009&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 11 out. 2020.

ZILBERMAN, R. Recepção e leitura no horizonte da literatura. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 85-97, jun. 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2008000100006&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100006&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 10 out. 2020.



## Para citar este artigo

ZANCAN, Rubiane F.; NETO, Walter L. Uma noção de recepção aplicada em dança. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 17. p. 318-332.



# AN UNDERSTANDING ABOUT RECEPTION APPLIED TO DANCE

Marie e Helene se apresentam nuas,  
dançam no arame e deslocam de tal forma os membros  
que parece que os membros não são delas.  
A platéia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.  
Marie e Helene se repartem todas,  
se distribuem pelos homens cínicos,  
mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.<sup>1</sup>  
Jorge de Lima. “O Grande Circo Místico”. *A túnica inconsútil*, 1938.

Rubiane Falkenberg Zancan<sup>2</sup>

Walter Lima Torres Neto<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Translation: *Marie and Helene perform naked, they dance on the wire and move the members in such a way that it seems that the members are not theirs. The audience cuts thighs, cuts breasts, cuts armpits. Marie and Helene split up, are distributed among cynical men, but no one sees souls that they keep pure.*

<sup>2</sup> Rubiane Falkenberg Zancan is an adjunct professor in the Dance Degree Course at the Federal University of Rio Grande do Sul, UFRGS. Member of *Estudos em Arte, Corpo e Educação* at UFRGS.

<sup>3</sup> Walter Lima Torres Neto is a professor of theater studies in the undergraduate and graduate courses in letters at UFPR and a member of PPGAC / DAD at UFRGS. Author of *Ensaio de cultura teatral* (Paco Editorial, 2016), he organized “*À Sombra do Vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba*” (Kotter Editorial, 2018) and *Teatro em francês: quando meio não é mais a mensagem* (Editora da UFPR, 2018).


In the conveyor of Hans Robert Jauss' inaugural lecture, in 1967<sup>4</sup>, a set of reflections was disseminated and ended up flowing in the most diverse directions for the advent of many views on the reception. From this German critical-reflective arsenal, methodologies and procedures arose to address the understanding of the reader's aesthetic experience. These reflections were adopted in the treatment of the performing arts' spectator, amongst other consumers of artistic works or cultural events<sup>5</sup>. Also, using the consumer noun is nothing else apart from not losing sight of the equally economic character prevalent in this operation of enjoying artistic works. In them, values move around, crossing the venal and the symbolic within a given system, which demands a culture and an Arts-related market. The light of the precepts of the Escola de Constança, this set of views on the reception alludes to those dispositions of the "percept" that emanate from a poetic work, as noted by Deleuze and Guattari (1992). This is how the understanding of aesthetics is renewed, when it is brought to the forefront, in this scope operation, according to the spectator's assistance work.

Art sociology, in particular the sociology employed in the Performing Arts studies, after being applied by the research community, ended up being explicitly assimilated to reception studies. From the study of the works and their themes, from the repertoires and their genres, from the collectives of social groups segmented by different criteria, the viewer became individualized and was urged to manifest their uniqueness with regards to the consumed work. In this association's program, the most effective emergence of a spectator's profile in the process of artistic creation (*poièsis*), in the valorization of their perception when appreciating the work (*aisthèsis*) and also in the fruition and effects of the show within the limits of their aesthetic experience (*katharsis*). The assumption of the reception theory was to bring representational works, abstract, figurative or not, to the center of the debate, the reader, and by extension that of the dance spectator, theater or cinema, the visitor of an exhibition of fine arts, the listener of a concert or spectator of interactive work ... Going beyond the relationship established with the institutions that

---

<sup>4</sup> We refer the reader to the introductory pages written by Luiz Costa Lima (Lima, 2001) for a collection of texts on the aesthetics of reception, in the field of literary studies. True reception of reception theory, originally, this edition is from 1979. Still in the field of literature, it is suggested to read the various studies by Regina Zilberman among them (1989, 2008, 2017).

<sup>5</sup> In the field of theatrical studies there is a specific bibliography on theatrical reception where we highlight Mostaço (2015), Massa (2008) in the bibliographic references. And even Clóvis Massa. "*Estética teatral e teoria da recepção*", in: *1º Concurso Nacional de Monografias – Prêmio Gerd Borheim*, v. III. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura; Cláudio Cajaíba. *Teorias da recepção: a encenação dos dramas de língua alemã na Bahia*. São Paulo: Perspectiva, 2013. In terms of pedagogy, consult the works of Flávio Desgranges, with emphasis on *Pedagogia do teatro: provocações e dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006. In terms of applying reception to history, see: Giuliana Simões. *Veto ao modernismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2017. See also the publications of the Theory of show and reception GT on the ABRACE publications portal. <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/hug/index>



promote arts and with the understanding of how taste is usually formed, according to what the studies of the sociology of art advocated and now according to the reception theory, the citizen is emancipated, becoming a spectator-protagonist, subject-reader, “who makes the existence” of the work according to his own enjoyment conditioned by his “horizon of expectation”.

It was this epistemological shift that first occurred in the literary studies field, during the second half of the twentieth century. As it is well known, literary studies initially focused on the figure of the author or group of authors, (trying to decipher their way of conceiving their narrative, their style, their worldview and their treatment with regards to those referring to reality); then, they stopped on the work itself (examining it verse to obverse, from its structure to its dialectical relations between form and content, its ways of narrating, genres and styles to which it was affiliated); and in a third moment, these same studies were devoted to investigating the reader regarding literature. Now, the receptive performance of the reader with regards to the work read was scrutinized, from its universe of references. How does the reader read the work according to its individual or collective cultural repertoire? How does the reader intervene in this same work, giving it new meanings and existence, thanks to its private or public (pleasant) act of reading? “Implicit reader”, “ideal reader”, “Virtual reader”, “possible reader”, also flesh and blood reader ... reading never loses its materiality. And the literature’s history is also the history of reading bodies. It starts to problematize that entity that was at the end of the communicational chain, within a system of production and consumption of works, the author-work-public triad.

In turn, studies on performing arts, likewise, have focused on examining the text, the play, the libretto of the opera or the script (argument) of the choreography, or the staging (spectacular text) or the ballet (choreography). At the same time, genetic criticism is attributed to the exegesis of the creative process of the scenic work<sup>6</sup> itself. The viewer was delegated a distinction with regards to the three main stages of choreographic or theatrical work — conception/creation; execution/realization; enjoyment/reception. A choreographic composition or a theatrical performance are creative and symbolic facts of the culture. Its statement is manifested collectively in the sharing of an imaginary. Thus, this enunciation in the fabric of culture is differently capillaries with regards to the history of reading and the “ways of being a reader”.

Reception theory has become a discipline and seeks to review the status of the

---

<sup>6</sup> Regarding genetic criticism, it is suggested to consult the studies promoted and gathered by the *Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética*, APCG. We highlight as references the study by Cecília Almeida Salles. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.


spectator of artistic works. Today the subject is a consumer-spectator, both of pure entertainment productions, which never cease to emerge from the globalized cultural industry, as well as of radical native or foreign artistic experiments, which even call for physical intervention on the scene. In a word, what reception studies advocated was to consider the act (the operation) of fruition within the communicational (or perception) system. The study of the dynamics of reciprocal relations between work and spectator comes into the agenda, from the interior of the first one (their production of subjectivity) and the exterior of the latter. How it transforms that and vice versa, through the look of one over the other. Who looks at who? In this sense, we would be alluding to a radical inversion of the position, supposedly, “passive” only of “recipient” of works of artistic production trafficked by actors or dancers. Based on the assumption that the spectator creates, “receiver” would certainly be an old-fashioned name in times of postdramatic theater and abstract dance.

Prior to reflexive, conceptual or linguistic mediation, the first experience that is eminently bodily and involves the activity operation and perceptual-motor knowledge only works on the viewer. Until recently, it was believed that certain areas of the brain were considered exclusively motor. Today, with the discovery of mirror neurons in 1994 by the Italian neurophysiologist Giacomo Rizzolatti, it is known that these areas have a fundamental role in the perception and recognition of actions, that is, “the same neuron that perceives is able to do what it perceives and vice versa” (Leal-Toledo, 2010, p. 187). The way the brain processes aesthetic experiences, has been the focus of studies in neuroanesthesia<sup>7</sup>. The *between* lived in the relationship of the action provoked by the artistic object and the perception of the viewer, offers a perspective of understanding about how the artistic work impacts the neurophysiology of the public. In the dance reception, which uses movement as raw material, recent research has confirmed the understanding that “the spectator feels the movements and emotions of the dancing bodies” (Foster, 2011, p. 11). In different measures, spectators and dance artists move at the moment of physical encounter in theatrical space. The active, alive, attentive spectator, in this place that is not logical and coherent, starts to create, interpret, feel, articulating intentions that seek the meaning of appropriating that appreciated dance.

The act of reception itself in front of a choreographic work does not take place solely in “here and now”, in “body to body” with the work happening at the moment of the

---

<sup>7</sup> In the United Kingdom, neuroscience research is conducted on the audience. It is about investigating how dance viewers respond and identify with dance. The project has an interdisciplinary bias, involving collaboration between four institutions — University of Manchester, University of Glasgow, York St. John University and Imperial College London. The interdisciplinary project “Watching Dance: Kinesthetic Empathy” is funded by Arts and Humanities Research Council. Several results are available at: <http://www.watchingdance.org>. Accessed on: 14 set. 2018.



physical encounter in the theater. The same can be said for a circus show, an opera, an MPB show, a performance. The act of reception goes beyond the duration of the exhibition, in the same way that it can begin before the spectator arrives at the venue. The viewer is conditioned, by an “antecedent of the action”, where he may have had some previous contact that comes from programs, criticisms and other comments, whether authorized or not from the Internet, for example. The duration “in here and now” is combined with the quality of architecture (not to mention the structure) of this act of reception, which is not the same for all works and artistic languages. The reception of a dance show operates in one way, while a cinematic exhibition operates in another way. The same way that a trip to the circus raises a third key, and so on. The study of the reception act, therefore, must consider the properties of each artistic manifestation, each aesthetic language (its codes and conventions) word, the conditions, the contents and the forms of enunciation of this or that work.

What is certain is that the spectator, when faced with a scenic event, is subject to the properties of the work, just as it is to their expectations. Paradoxical relationship, but above all dialogic in the middle of a conscious and unconscious process, which inaugurates the receptive act. Immediately, one can notice the physical reception effects that are inscribed on the body of each member of the audience. With what bodily disposition do we receive a dance show? The Spectator moves in their chair, looks sideways, stomps their foot and follows the rhythm, moves forward and back toward the scene, crosses arms, crosses legs, shrugs, turns on their side, clears their throat, coughs, yawns, catches the hand of their partner, they tap their fingers on the armrests, make considerations, react internally or externally, being moved or not, accepting or rejecting certain passages when confronted with the properties of this temporal space event. The receptive process in dance can, without taking us out of the chair, make us move with the dancers. Sometimes, we can feel the incessant movement, sometimes towards the flow of energy produced by the dance, sometimes towards the alteration of our bodily state. However, the fruition process, as we already mentioned, goes beyond this inaugural meeting, which lasts for the show. It is not reduced to that moment, in an immediate singularized and internalized reaction in the act of appreciating the work. Reception is not a mechanical process, of contiguous cause and effect. It is a process that takes place at different speeds depending on each viewer. A process that takes place over a duration that follows the “post-exhibition”. A work throughout a lifetime, considering that the spectator takes with them that spectacle that is continuously re-remembered, re-elaborated, re-told. We are not implying that the understanding of a choreographic script or a plot is not immediate. We want to refer to the deeper processes, also studied by the psychology of art, about cognition and perception considering unconscious states in the treatment


of symbolic residues, that we often cannot completely control. These are vestiges that crystallize in our spirit to manifest unexpectedly, returning to consciousness a little later. It is the experience of this *jouissance* (pleasure and/or displeasure) that makes us return, for example, to certain readings, to return to see certain films, to revisit museums and to revise certain choreographies. The study of applied reception is interested in unveiling the mnemonic effect produced by the work in contact with the universe of viewer's references. Thus, perception and awareness of the enjoyment of the scenic work is something that reveals itself entirely according to the action of time.

The spectator, after watching a dance exhibition, consciously or unconsciously relates what they have just seen to their bank of spectacular and affective memories. Thus, both the work and the spectator are bound by a duration, a temporal extension. This time is necessary so that both the content that emanates from the work and its form, whether conventional or experimental, can be decanted, in the spirit and in the viewer's body. Regarding the dance case, from the point of view of the perpetuity of their works, as they know themselves to be immaterial, they want to guarantee their survival, inscribing themselves in the memory of the audience that watched it. In the same way, it is up to the spectator to make their own balance and see the aging or the permanence of certain choreographies, to the detriment of others.

The properties of the slippery dynamics of sensitive matter in dance, leads us to propose an experimental procedure for a reception research applied in dance (Zancan, 2018). In an attempt to diagnose the symptoms of receptive performance with a group of spectators, the perspective of reception applied in dance is organized. The choice of "applied" is also related to that social substance "that was put into practice", which was also "experienced" by this group of spectators. Applied reception is understood as a way to welcome the aesthetic experience, being analyzed in a pragmatic perspective. How does the viewer relate to dance? How does the viewer build narratives from their aesthetic experience? How does the viewer relate to the materials produced by creative agents?

A choreographic work bequeaths us much more than a ballet and its season with a variable number of exhibitions. It also bequeaths a set of documents that constitute the vestiges of a creative process and a set of documents that offers us the portrait of the reception of the work in within the society that welcomed it. The creative process, in turn, provides an apparatus of speculative and creative texts that present traces of the genesis of the choreography, while pointing out the different paths of the creative process itself. These texts have different purposes, but are always related to the three stages of choreographic work (creation; execution; reception) - book of bookmarks for body scores,






choreographic notations, show program, material addressed to the press, documents from censorship bodies, photographs, videos, soundtracks, musical scripts, sketches of sets and costumes, light plans, movement drawings and choreography flows, annotated texts, scores, bordereaux, budgets, purchase receipts, advertisements, clippings ... among other documents traces ... Add to this substrate of creative and economic-material expression the whole range of comments about the event itself. It is material made available by professional critics of newspapers, blogs, portals, and websites more or less specialized in dance criticism. When a work premieres, it is observed that its prestige often comes from how much it is able to mobilize new speeches of approval or disapproval. There is the emergence of an intense chain of advertising speeches, reviews, criticisms, reflective, opinionated articles with controversial or not content that work in promoting the work. This heterogeneous set of discourses often acts on the viewer, crystallizing as that “antecedent of the action”, conditioning their predisposition to the spectacle.

An example of this “antecedent of the action” was revealed by our studies, on the programs of the Brazilian, French and American theater shows. Our research has shown us how to speculate on the three stages of choreographic or theatrical work-conception, execution and enjoyment. The study of the editorial project of these theatrical paratexts, following their discursive emphases (didascalic, historical, aesthetic and genetic) reveals the complex relationships between pre-established content and judgments and the perceptual mechanisms of the viewer, which may be induced in the cognitive aspects of their receptive performance in the face of scenic works (Torres Neto, 2015). To the historians of culture and arts, this substrate, which is constituted as mentioned in this spectacular “antecedent of action”, can become the sources that in the near future will promote the study of that specific event. It is this descriptive and analytical work on these sources that we also refer to as applied reception.

Regarding the study of the spectator, the definition of a set of spectacles makes it possible to delimit an artistic scope that guides the study of the material produced by creative agents. It points out the prior information that can act in the act of reception in the perceptual processes, thus serving as a mediation interface within the logic of an applied reception. We can say that in the perspective of the understanding of applied reception, the scenario produced by the set of spectacles in which the spectator transits and articulates information in the receptive process, can be studied according to its enunciative properties such as: 1) the type of dance (ballroom dance, contemporary dance; ballet; jazz; belly dance; aerial dances, afro dances); 2) the type of choreographic project (kinesthetic, visual, ideas); 3) choreographer/director style (recurring poetic characteristics of the creative agent); 4) the scenic space (theater, street, room) and

its characteristics (location, access, ticket price); 5) the orientation of the scenic space (vertical orientation of stage and audience, horizontal orientation between dancers and spectators); 6) the performance of the spectator (participating in the show on their chair or acting with the artists); 7) the category of the show (amateur or professional); 8) the type of promotional material (images, news, reviews); 9) the media for promoting the show (newspapers, social networks, blogs); 10) the show's program.

In order to establish this applied reception study, a selection of a group of spectators enables the preliminary research on the individual profile of each spectator, collecting information related to social identities and biographical trajectories. At this point, the following parallel is valid. Most certainly you, the reader, must have already noticed how supermarkets and other commercial organizations act, in an attempt to acknowledge what type of buyer you are. Within communication studies, especially Advertising, our social behavior as well as our consumer economic profile are constantly studied. There is an urge to better understand what our tastes are, our preferences, our habits, deciphering our desires, searching our fetishes to better discover what can be offered so that we do not refuse them. Within the capitalist universe, advertising must seduce us, acting on our emotions, feelings and above all affective and material needs. Advertising tries to identify us with objects of desire that will cost a certain venal value. These commercial organizations seek to awaken our dormant desire, making us loyal as potential customers of their products, making us forget who we are, projecting ourselves into ideal models of successful and powerful people, characters in an ideal advertising script. This process is to assume our role as regular buyers, even if consuming little by little, but every day. In "liquid modernity" or in the "spectacle society", in the capitalist and globalized world, this logic of seduction, thanks to technology, has been transferred into our electronic communication equipment, content treatment and image storage. You talk, you think, you search for a certain topic or news on Google and then ads and proposals rush over what you innocently searched for on that search engine. The purpose of getting to know our profiles on social networks was adopted to target fake news that has spread and continues to be propagated. Undoubtedly, capitalism seeks to seduce us by offering objects of consumption that until then we ignored. As a matter of fact, we didn't need them, but with the force of the media's persuasive work and thanks to the persuasion of opinion makers, these objects end up playing a central role in our social life. This centrality is reinforced by a domino effect at the collective level. And once these objects are installed, they adapt to our way of life, parasitize us. It is an unconscious, reciprocal reaction, where we end up clinging to these same objects, and from that moment on we no longer imagine separating ourselves from them.



Just as the subject is exposed to the fetishes of capitalism, from our set of spectators it is also allowed to collect evidence of their appreciation, based on their recurrent behaviors as an audience. Another highlight of this approach is the control of the ethical conditions of the research itself with human beings. In this sense, the relations between spectator and work are valued, from the moment of the presentation, until the analysis of the perceptual processes captured after the exhibition, which carry aspects of the creative, sensitive and cognitive realm. We observed in our research that the recording of recorded statements, after the appreciation of each selected show, produces new narratives about the perception of each spectator, revealing “habits” of their receptive performance. As a result of the experimental research carried out (Zancan, 2018), the understanding of applied reception was also guided by the constitution of an information dossier formed by the contextualization of the choice of the shows, by the analysis of the choreography programs, by the research of the profile of a group of spectators and the organization of material that collected testimonies about the perceptions of the spectacles attended, giving visibility to the voices that produce subjectivity about the spectacle.

In our research, after countless readings and attempts to categorize a perceptual memorial dossier, some habits emerged that were repeated, outlining the receptive performance, which comprises the activities of the viewers who carry aspects of the creative, sensitive and cognitive realm. For this reason, we resort to the understandings as mentioned above from the philosophy of art, *poièsis*, *aisthèsis* and *kátharsis*, which were here “recycled” and applied to questions about aesthetic experience. Inherent in the philosophical field or language or theater, these understandings were placed in dialogue with the field of dance. For this reason, in the study of applied reception carried out by us, these instances suffered displacement from their original senses to provide us with three categories of analysis: a) creative dimension, b) sensitive dimension and c) conceptual dimension. This way, *poièsis*, originally based on receptive preconditions in the study of the creative aspects of the work of art related to artists, was moved to the point of view of the creative exercise carried out by the viewer. The spectator was considered to be a co-participant as he performed creative activities along with the impressions of the spectacle he attended. The creative dimension includes the following activities performed by the viewer: 1) They accompany artistic creation and try to put themselves in the creator’s place; seek to imagine and identify what were the choices for that composition. 2) They remake and imagine other possibilities of creation based on the proposal presented. The viewer is “touched”<sup>8</sup> by artistic making. They approach the universe of those who

---


<sup>8</sup> The use of “quotes” from this point onwards is to highlight the words and / or expressions used by the viewers themselves, members of the group selected by us in our research. All words, expressions and passages were extracted from the testimonies of the volunteer viewers who were part of our investigation (Zancan, 2018).

make and imagine, create. The knowledge about aspects of artistic production in dance acts with different emphases, resulting in varied effects of approximation. We know that we are constantly thinking, imagining and creating. What differentiates this everyday human ability from being receptive in dance is that we act together with the substances enunciated by dance. The specific material of shaping dance, that is, the refinement of movement in a certain type of dance, with its specific characteristics and accompaniments with costumes, scenic elements, sound, scenery - which may or may not be present. Besides, we're dealing with a human body, the same human who also faces what varies between what is fragile and what is strong. We are often "touched" by that human being on the scene. And so, we can ask ourselves: What does the presence of the human body produce in myself? The complexity of the answers to this question indicates the possible effects of dance reception.

The aisth sis instance encompasses the perceptions about the show, due to the heightened sensitivity due to the visual forms exposed in the colors, textures, volumes, as well as the lights, the sounds, in short, the elements worked by the artist's creation. Aesthetics, understood as a sensitive perception, happens in the encounter between an artistic object that incites sensitivity and that which is affected (spectator) by it, at the same time that it affects the one that incited it. In this sense, "the aesthetics of reception starts from the assumption that art is a doing, a construction and, as such, infuses a given relationship with the reader/viewer" <sup>9</sup>(Mpstaço, 2015, p. 56). Thus, we call the second category the sensitive dimension. This category has a field with sensitive potential, in which the dance spectator is affected by the movement of the dancing body. It highlights the way in which sensitivity works in the viewer's perception. Especially regarding dance, the viewer connects with the presence of something that is absent in the speech: 1) they perceive through the feeling of kinesthetic empathy, 2) They use metaphor to be able to say something that words cannot express; 3) They experience the alteration of the sensation of the bodily state and the sense of reality. Upon knowing that the viewer is able to feel the sensation of kinesthetic empathy, to elaborate metaphors, to say what words cannot reach and to alter their waking state, we emphasize that the reception in the dance happens in the body of the one who watches. The dance is corporal as it can make me feel "a shiver", "a dizziness", "a tightness in the stomach", "a desire to dance", "an anxiety about not knowing what will happen". I can also be touched by emotion when I feel admiration, shame from others, tiredness, frustration. I can also "hope that it happens in the best possible way". I can feel "the desire to be there, trying and experimenting". I can feel "integrated into the show by predicting the next step" or feel "bored by knowing

---

<sup>9</sup>Original: *A est tica da recep o parte do pressuposto de que a arte   um fazer, uma constru o e, como tal, infunde uma dada rela o com o leitor/espectador.*



what is going to happen”. I can “lose track of the passage of time”. I can “not understand”. I can “be a little at a loss on what to think”. I can become “more introspective”. I can be “more euphoric”. I can be “removed from ordinary reality”. The body moves, vibrates, pulsates. We are invited to feel more, listen more carefully, see more. We can realize what happens to us in a state of heightened awareness.

Kátharsis is the understanding that most suffers a reconfiguration since its primary meaning. As it is commonly known, the term is mainly associated with the field of theater and the field of psychology. In theater, it arises with Aristotle, when he mentions in chapter 6 of his Poetics the effects of mimesis. For the Stagirite it would be “through dramatized actions and not through narration, and that, due to compassion and dread, performs the catharsis of such emotions<sup>10</sup>” (Aristóteles, 2019, p. 73). In medicine’s case, especially psychology, one of the meanings associated with the term is related to the analytical process when “a memory or experience within the scope of the transfer emerges to consciousness, accompanied by an intense emotional discharge<sup>11</sup>” (Galimberti, 2010, p. 185). Above all, starting from the sense of fictitious game that creates possible interpretations, we created the third category, which we call the conceptual dimension. This way, we propose to analyze the spectator’s activities in the face of dance shows through the bias of what he can identify as information and perceptions that produce meanings, that is, through the conceptual dimension. Submerged in the thoughts generated by the dance they attend, the spectator invents, fabricates their concepts: 1) It makes sense to describe what you have watched; 2) It activates memory and associates experienced facts; 3) It articulates knowledge about the show based on the theme, the type of dance and the artists involved, the place and the instituted policy; 4) They assign meaning to what they watch; 5) They justify their point of view and give their opinion.

Upon knowing that the viewer is able to describe what they watched, to associate scenes they watched with other cultural episodes (reading a book, movie scene, soundtrack, games), to contextualize information through knowledge about the show and artists involved, interpreting information received and evaluating and expressing their opinion, we are faced with five modalities that contribute to perceiving the process of creating meanings. Intellectual capacity is activated in the receptive dance process. We are more trained to deal with it than with our sensitive capacity. We perform the rational exercise daily and, therefore, we are more prepared and comfortable to observe, interpret, associate and evaluate.

---


<sup>10</sup> Original: *por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções;*

<sup>11</sup> Original: *uma lembrança ou uma vivência no âmbito da transferência aflora à consciência, acompanhada por uma intensa descarga emotiva.*

When analyzing the aesthetic experience from the point of view of the dance spectator, through the three proposed dimensions, much attention is required on the researcher's part to deal with a certain movement. These instances have a degree of autonomy with regards to each other, they are subjective and intersubjective and can happen concurrently or sequentially. The spectator's activities in the process of aesthetic reception in dance are marked by the creative, sensitive and conceptual action that act simultaneously in the subject-spectator. There is a variation in the emphases of one with regards to the other, as well as the contamination of one over the other and even the concomitance of actions.

The creative, sensitive and conceptual dimensions guide three questions: How does the viewer create? How does the viewer feel? How does the viewer yield meaning to this? Each dimension acts as a catalyst for forces that attract aspects close to what each dimension understands. This way, receptive performance in dance appreciation is able to: 1) accompany the creative process; 2) imagine and recreate choreographies; 3) feeling compassion for those on the scene; 4) create new situations from what you see; 5) feel the feeling of kinesthetic empathy; 6) elaborate metaphors to say what words cannot achieve; 7) change your waking state; 8) describe what you watched; 9) associate scenes that you have seen with other cultural episodes (reading a book, scene from a film, soundtrack, games); 10) contextualize information through knowledge about the show and the artists involved; 11) interpret received information; evaluate and issue your opinion.

Based upon these activities and pondering over the abilities we can all practice, we can work on a formative process of reception in Dance. Through the appreciation work guided by these skills, we can provide the sensitive experience about the artistic phenomenon of dance, as well as the production of knowledge in the field of applied reception. The skills inherent to the receptive process in dance, enable the subject-spectators to exercise dialogue on choreographic and scenic procedures and, thus, perfecting the view on the motivations of the show. This knowledge can generate a movement similar to that of imaginative creation proposed by art. By learning more about the aspects of choreographic creation and artistic design, participants update their perceptions about the receptive process. In addition, the subject-spectators can speak and listen to the impressions of the dance show, expanding the field of sensitive, creative and conceptual knowledge. When talking and listening to dance impressions, we can recognize interpretations similar to ours, just as we may be surprised by divergent points of view and readings. In these exercises, the widening of the perceptual field begins, as information is updated and new perceptions are recreated. The mobilization




of knowledge comes into play with the images produced by the continuous movement of information reallocation, allowing a little more expansion of this creative field present in dance. The applied reception opens a way to think about the educational processes for dance spectators. Through this type of experience, we can define a field of study and performance that affects the sensitive training process. The understanding of applied reception gives the viewer a voice, making it possible to identify ways of producing sensibilities and senses, by highlighting the creative, sensitive and conceptual powers that exist in the experience of the viewers. Thus, we recognize a characteristic mode of dance, manifested by the ebb and flow of the proposed intensities, which are present and act in the perception of the subject-spectator.

## References

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad., intr. e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2019.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Trad. de Bento Prado Jr. e Alberto A. Munhoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- FOSTER, S. L. **Choreographing Empathy**: kinesthesia in performance. New York: Routledge, 2011.
- GALIMBERTI, U. **Dicionário de psicologia**. Trad. de João Paixão Netto. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- JAUSS, H. R. **Pour une esthétique de la réception**. Trad. Jean Starobinski. Paris: Gallimard, 2010.
- LEAL-TOLEDO, G. Neurônios-Espelho e o representacionalismo. **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba, v. 22, n. 30, p. 179-194, jan./jun. 2010.
- LIMA, L. C. **A Literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Sel., trad. e intr. de Luiz Costa Lima. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.
- MASSA, C. Redefinições nos estudos de Recepção/Relação Teatral. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 49-54, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57350>. Acesso em: 10 out. 2020.
- MOSTAÇO, E. **Soma e subtração**: territorialidades e recepção teatral. São Paulo: EDUSP, 2015.
- TORRES NETO, W. L. Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas. **Artcultura**, v. 15, n. 26, 26 fev. 2015.
- ZANCAN, R. F. **O espectador na dança**: um estudo de recepção aplicada. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.
- ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.





ZILBERMAN, R. Memórias de tempos sombrios. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, DF, n. 52, p. 9-30, dez. 2017. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182017000300009&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000300009&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 11 out. 2020.

ZILBERMAN, R. Recepção e leitura no horizonte da literatura. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 85-97, jun. 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2008000100006&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100006&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 10 out. 2020.

## How to quote this article

ZANCAN, Rubiane F.; NETO, Walter L. Uma noção de recepção aplicada em dança. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 17. p. 676-690.