

**Corpo e experiência: ensejo para uma ontologia empático-somática da dança.** Porto Alegre: UFRGS; programa de mestrado em Artes Cênicas do PPGAC; orientação de Mônica Dantas.

## RESUMO

Através da construção de fundamentos calcados na importância da experiência para a concepção de arte de Jorge Larrosa Bondía e Arthur Danto, é possível criar um espaço ontológico para a dança e acomodá-la enquanto experiência de uma forma artística que coloca o corpo em comunhão e relação sinestésica com outros. Faz-se ainda desta proposta forte pilar o estudo em empatia sinestésica de Susan Foster, que aponta para uma projeção do sentir do corpo alheio no próprio corpo de quem assiste ao dançar. Assim, a pesquisa aqui descrita consolida um ensejo para pesquisas futuras que visem à concepção de uma ontologia da dança cuja sustentação encontre-se na experiência empático-sensorial do corpo dançante em conjunto com o corpo espectador, de modo a dialogar com as reflexões sobre esta questão latente no cenário contemporâneo.

**PALAVRAS-CHAVE:** dança; experiência; ontologia; empatia sinestésica.

## ABSTRACT

By building foundations based on the importance of experience for the conception of art by Jorge Larrosa Bondía and Arthur Danto, it is possible to create a potential ontological space to accommodate the experience of dance as an art form which essentially puts the body in communion and synaesthetic relationship with others. In addition for this proposal strong pillar is the study in kinesthetic empathy by Susan Foster, which points to the experience of empathy in the observer's own body by observing the dance of another human being. Thus, the research described here consolidates this theoretical space to provide an opportunity for future research aimed at the conception of an ontology of dance whose support lies on the empathic-sensory experience of the dancing body together with the spectator body, in order to be in dialog with the reflections on this latent question in the contemporary scene.

**KEYWORDS:** dance; experience; ontology; kinesthetic empathy.

A discussão do que seria inerente a qualquer obra de arte é antiga. Sócrates, por exemplo, fez um esforço teórico bastante grande nesse sentido, com seus tratados. Depois dele, muitos foram os caminhos percorridos pela filosofia para realizar o desafio de reunir um conjunto ontológico que desse conta da arte. Em meio a essa trajetória, um pensamento marcou e permanece subjacente até hoje: o mítico gênio kantiano, cujas reverberações aristocráticas ainda ecoam mesmo que tacitamente em nosso senso comum. Evidentemente, a grande guinada nos estudos dessa linha encontrou-se diante da produção multifacetada da arte contemporânea, uma montanha quase intransponível para os filósofos da arte mais tradicionais. Se antes havia certa segurança entre eles, tudo ruiu com os *readymades* de Duchamp, e foi afundado definitivamente com as instalações, performances e *happenings* do século passado. Tornou-se evidente, nessa linha de estudo, uma trajetória teórica que partiu do que era intrínseco ao extrínseco à obra, passando, inclusive, mais atualmente, para alusões à decisão de uma comunidade autorizada ou da crítica como plena organizadora do valor social que cabe à arte; o cânone acadêmico, portanto, desloca seu eixo de reconhecimento para estabelecimento de paradigmas artísticos.

Evidentemente, esse percurso tortuoso levou a muitos outros caminhos filosóficos, um dos quais, mais posicionado ao meio, será pilar de sustento a este ensejo que aqui se tece sobre o universo de uma entre as musas mais antigas: a dança. O guia para começar a nos enveredarmos nesta trilha será Arthur Danto, filósofo e crítico de arte americano, cujas premissas afirmavam que aquilo que faz uma obra de arte é ser interpretada como uma, porém essa interpretação, a qual se faz constitutiva de sua identidade artística, é historicamente possibilitada pelas narrativas do “mundo da arte”, o qual abrangeria o contexto histórico, social, teórico, institucional e inclusive cotidiano em que certas coisas são tratadas como obras de arte: “ver qualquer coisa como arte requer uma coisa que o olho não pode discernir – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte” (DANTO, 2006). Desviaremos, contudo, do final deste percurso traçado pelo autor: sua colocação final um tanto fatalista sobre o fim da arte.

A motivação que permeia este trabalho é uma inquietação que percebo há algum tempo enquanto espectadora em bienais de arte, e que emergiu com certa urgência quando assisti ao espetáculo “Sobre o Armário e a Atividade dos Objetos – estudo para natureza-móvel”, realizado pela diretora Bia Diamante. No espetáculo, uma bailarina organiza pequenos objetos que estão dentro de um armário e os dispõe em uma mesa de maneira praticamente frugal, à primeira vista. O espetáculo ganhou o prêmio (municipal) Açorianos de melhor coreografia do ano, o que causou bastante furor no meio da dança.

É bastante compreensível que bailarinos de diversos grupos inscritos na premiação não compreendam tal fato, visto que tinham em seus corpos horas a fio de ensaios durante meses para tentar chegar a uma perfeição formal e sincrônica de seus trabalhos, enquadrados na mesma categoria. No entanto, procurei superar a mera indignação comparatista que subiu à cabeça de muitos à época e me senti muito impelida a pensar teoricamente a este respeito. É óbvio que havia muito a ser destrinchado ali: o conceito de dança e coreografia estavam em jogo. Abordarei o primeiro.

Devemos lembrar que, nas propostas plásticas ocorridas no século XX, qualquer coisa passou a poder ser arte: uma caixa de sabão, um mictório ou uma lata de sopa, desde fosse transfigurada por meio de uma interpretação artística indexada historicamente. Assim um objeto banal passaria a ser obra quando transposto ao mundo da arte, um portal transfigurador do ser artístico que não é composto por um conjunto de características, mas por “um contexto ou ambiente tramado sobre a urdidura da história, que viabiliza a identificação de certas coisas, ações ou eventos como obras de arte.” Isso permite “o surgimento e o entendimento da arte contemporânea como ruptura das narrativas, como fim da arte ou como arte pós-histórica.” Ou seja, trata-se de uma definição contextual e histórica, baseada em algo que é visto não no objeto em si, mas “no objeto *visto como arte*” (FERREIRA, 2014).

Como se percebe, houve uma dessacralização da arte que tirou do público o papel de elemento passivo voltado apenas à contemplação de um suposto belo. A arte contemporânea demanda um espectador ativo, responsável por compreender histórica e conceitualmente as obras às quais ele é exposto. Assim também caminhou a dança: um processo inicial de dessemantização e eliminação das expectativas canônicas de virtuosismo corporal e beleza física. Todavia, de fato essa transposição de espectador a espectador é muito difícil no âmbito da dança – talvez porque este seja um campo com tradição em trabalho físico rígido e disciplina de repetições com vistas à perfeição, à sincronia etc.

Mais adiante nesta estrada, poderemos perguntar: o que constitui o mundo da dança, no qual um mero agir cotidiano passa a compor uma obra coreográfica? Dentro desta discussão, é profícuo interagir com a questão específica da corporeidade que envolve as artes cênicas, em especial a dança e sua apreciação para tentar entender a raiz da questão. O primeiro estágio dessa trilha encontra-se em entender que a dança trabalha com nossas percepções sensorio-motoras das relações corpo/tempo/espaço. Assim, percebemos, por exemplo, que comumente colocamos movimentos belos e muitas vezes complexos – ou impossíveis ao corpo do espectador – no patamar paradigmático de dança. Segundo a estudiosa Susan Foster, em sua obra *Coreographing Empathy*, existe um fenômeno chamado empatia sinestésica, o qual envolve uma forma de simpatia corporal com os movimentos e atitudes físicas do outro. Este processo se dá de modo natural no ser humano, advindo de um sistema cognitivo complexo envolvendo os sentidos: através principalmente do material visual que um indivíduo recebe, percebendo a movimentação e o tônus muscular de outro, desenvolve-se no sujeito uma situação de reprodução cerebral daquela movimentação.

De fato, os neurocientistas italianos Giacomo Rizzolatti, Leonardo Fogassi e Vittorio Gallese em 1994, segundo o artigo *A imitação pode curar* (BINKOFSKI, 2007), descobriram a existência de neurônios-espelho em nosso cérebro, os quais são em parte responsáveis pelo mecanismo da empatia sinestésica, já que, ao ver determinada movimentação em outro indivíduo, ativam-se no cérebro de quem vê as mesmas áreas cerebrais acionadas por quem realiza o movimento. Portanto, o sujeito que assiste a uma dança também dança mentalmente e é capaz de senti-la em seu próprio corpo. Vale ponderar, contudo, que existem aí algumas limitações em termos cognitivos: as

pesquisas realizadas envolvendo exames de ressonância magnética funcional já demonstraram que este fenômeno tende a acontecer quando o sujeito que visualiza a movimentação já a conhece e a realiza cotidianamente (o ato de erguer um copo, por exemplo), e a se intensificar quando o interlocutor é capaz de reconhecer a intenção que a pessoa que realiza a ação tem ao fazê-la (estar com sede, por exemplo).

Assim, percebemos que existem dois processos cognitivos correndo em paralelo na recepção de uma dança (junto a outros não mencionados aqui relacionados): o de uma empatia sinestésica e o de uma simpatia intencional e emocional – conceitos que, segundo Foster, por muito tempo foram confundidos. Este segundo, no entanto, envolve mais o processo cognitivo de percepção do sentimento alheio e a capacidade de literalmente com-doer-se ou com-sentir-se pelo outro, compartilhando de sua dor através do processo mental de colocar-se no lugar alheio. Evidentemente, esse fenômeno rege qualquer recepção artística e é responsável pela emoção que sentimos ao observar uma cena de um filme trágico e chorarmos, por exemplo. Há em cada tipo de dança a preponderância de um destes fenômenos. Se analisarmos um *ballet* de repertório, por exemplo, temos mais fortemente esta simpatia emocional ativada, através da narratividade da forma, ao mesmo tempo em que a empatia sinestésica é um tanto diminuída pela virtuosidade de movimentos completamente extracotidianos, os quais, por sua vez, acabam causando deleite justamente pela incapacidade física do espectador de realizá-los, dado seu alto grau de complexidade motora e física.

Assim, fazendo uma análise de algumas obras da dança contemporânea com relação a esses dois fenômenos envolvendo a recepção, é possível afirmar que esse mundo da dança de hoje brinca justamente com a empatia sinestésica em cruzamento com a simpatia intencional e emocional, já que o sujeito espectador tende a reconhecer os movimentos cotidianos (ativando, portanto, seu cérebro em conformidade a eles) ao passo que neles percebe uma outra sintonia de intenção e emoção. Assim, esta fruição artística passaria justamente por um quebra-cabeça sinestésico-emocional, o que se faz completamente diferente da apreciação por meio de uma estética de virtuosidade ou, ainda, de uma execução harmônica de uma sequência de movimentos – esta última, aliás, predominante durante longo tempo entre os cânones da dança, daí a estranheza e a decepção de expectativas espectraloras. Na realidade, tais expectativas são tão cristalizadas em nosso urdimento histórico que tendemos a receber como dança a movimentação animal, como o vôo de determinados passos ou a corte de algumas espécies de machos para suas fêmeas, com mais naturalidade que a dança de espetáculos como o supracitado.

Por isso tudo, creio que seja válido trazer as teorias de Jorge Larrosa Bondía sobre a experiência como processo para concebermos a recepção de uma dança enquanto *experiência estética*. Segundo o autor, esse fenômeno, que anda na contramão do *modus operandi* do homem contemporâneo ocidental, envolve um entregar-se e um deixar-se perpassar pelo que acontece, para que algo nos aconteça. Para ter uma experiência, o sujeito deve deixar suas amarras: a de querer ter controle da situação, a de julgá-la e a de não permitir-se parar para focar apenas naquilo que ali está para se contemplar, em

função da pressa. Portanto, o mundo da dança, que entregaria a alguma composição o estatuto de obra de arte, na contemporaneidade, passa pela experiência plena do espectador, que é chamado muitas vezes a quebrar seus paradigmas e a literalmente deixar-se tocar empática e simpaticamente pelo corpo que se propõe a dançar diante dele. Se, no entanto, a barreira do julgamento em função das expectativas canônicas, ou o anseio apressado de ter à frente algo que cause imediato prazer visual através da virtuosidade harmônica ou física dos bailarinos, essa passagem ao mundo da dança não ocorre, e ela, portanto, deixará de sê-lo naquele contexto de recepção.

Por outro lado, me parece que não podemos deixar essa função como um fardo a ser carregada pelo espectador, desobrigando o artista de qualquer comprometimento com sua obra por meio de um discurso fácil e vazio de que, se o espectador não entendeu ou não aceitou, a culpa é somente dele. Retomo aqui algumas colocações de Danto com relação às características de uma obra de arte: “algo é uma obra de arte por ser o correlato lógico de uma interpretação, inscrita em uma rede de significações históricas, que lhe atribui o estatuto de obra de arte” (FERREIRA, 2014).

Portanto, nesta proposta ontológica a ser aprofundada, pressupõe-se a dança constituída por dois elementos: 1) uma forma de expressão corporificada de um si (que permita ao outro si que assiste) 2) um com-sentimento e uma possibilidade de com-frontamento entre o eu e o outro, gerando uma interpretação (sinestésica, racional, sentimental, etc.). Se o artista dançante, no entanto, não tecer parte da rede de significações para permitir que ao outro a experiência e o trans-locar do que presencia para o mundo da dança, perder-se-á o segundo elemento, o da comunhão com a alteridade, restando apenas um si-mesmo isolado em seu próprio mundo sinestésico.

## REFERÊNCIAS

BINKOFSKI, Ferdinand et al. A imitação pode curar. In: *Revista Mente e cérebro*, n. 262, abril de 2007. Disponível em: [http://www2.uol.com.br/vivermente/reportagens/a\\_imitacao\\_pode\\_curar.html](http://www2.uol.com.br/vivermente/reportagens/a_imitacao_pode_curar.html) (último acesso: NOV/2014)

BONDÍA, Jorge Larossa. *Notas sobre o saber de experiência e o saber de experiência*. Tradução de João Wanderley Geraldi. UNICAMP, 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf> (último acesso: NOV/2014)

DANTO, A. *O mundo da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. *ArteFilosofia*. n.1 UFOP. 2006.

FERREIRA, Débora Pazetto. *Ontologia da arte: da análise categorial à narratividade histórica*. Disponível em: [http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia\\_11/Ontologia\\_da\\_arte.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_11/Ontologia_da_arte.pdf) (último acesso: NOV/2014)

FOSTER, Susan L. *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. NY: Routledge, 2011.