

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO
LICENCIATURA EM LETRAS-PORTUGUÊS**

BRUNA DE PAULA MOURA DA SILVA

**ESTÉTICA INTERPRETATIVA: UMA PROPOSIÇÃO DA DANÇA COMO FORMA
DE INTERPRETAÇÃO LITERÁRIA**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**Curitiba
2021**

BRUNA DE PAULA MOURA DA SILVA

**ESTÉTICA INTERPRETATIVA: UMA PROPOSIÇÃO DA DANÇA COMO FORMA
DE INTERPRETAÇÃO LITERÁRIA**

Interpretative Aesthetics: a proposition of dance as a form of literary interpretation

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito para obtenção do título de Licenciado em Letras-Português da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTPR);

Orientador: Prof.º Dr. Cristiano de Sales

**Curitiba
2021**

BRUNA DE PAULA MOURA DA SILVA

**ESTÉTICA INTERPRETATIVA: UMA PROPOSIÇÃO DA DANÇA COMO FORMA
DE INTERPRETAÇÃO LITERÁRIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção do título de licenciado em Letras Português da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Data de aprovação: 03 de dezembro de 2021.

Clarissa de Loyola Comin Titulação (Doutorado)
Universidade Federal do Paraná

Juliana Greca Titulação (Mestrado)
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Cristiano de Sales Titulação (Doutorado)
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 06/12/2021.

A folha de aprovação assinada encontra-se na Secretaria do curso

**Curitiba
2021**

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu irmão, que me ajudou em cada fase da vida acadêmica. Que teve a paciência (talvez nem sempre) de me ouvir falando de mil ideias para o TCC desde o primeiro dia de aula (agora decidi mesmo o tema, irmão). Que me sacudiu e me abraçou cada vez que via uma expressão de derrota e que comemorou comigo em cada momento de vitória.

Agradeço ao Fernando, que criou o grupo no qual eu descobri que estava perdida na vida, e que me ajudou a me encontrar em um sonho. Obrigada por acreditar em mim quando eu já não acreditava, você me inspira cada dia mais a buscar sempre o meu projeto de vida. Obrigada pelo Dancep, que me deu um tema para a minha tese, motivo e motivações para continuar com ela, que me proporcionou os melhores anos e as melhores experiências. Aos professores sempre parceiros, e aos amigos que fiz lá e que me inspiraram a continuar, sempre.

Agradeço aos meus pais, que me acompanharam durante todo o caminho e me permitiram ter o luxo de poder focar apenas nessa empreitada acadêmica. Obrigada por me incentivarem desde criança no caminho literário: pai por ler para mim antes de dormir, mãe por ter me ensinado a escrever. Mas principalmente, pais, obrigada por sempre ter feijão fresco para eu levar na marmita.

Agradeço ao meu orientador, que me orientou mesmo antes de ser meu orientador oficialmente e que deu a aula na qual eu tive o momento *eureka* e descobri minha pesquisa. As professoras da banca, que contribuíram para que este projeto fizesse sentido. Agradeço a UTFPR por ter sido meu refúgio e meu desafio nos últimos 4 anos, que me oportunizou um ensino gratuito de qualidade e me deu base para construir o meu projeto de vida. Agradeço a todos os professores do curso, que me guiaram e me aturaram em todas as PA's possíveis e e-mails com dúvidas nas horas mais aleatórias. E também, às panelinhas dos trabalhos em grupo, lágrimas e surtos de meios de semestre.

Por fim, agradeço a você, que passou madrugadas construindo mapas mentais comigo e que leu este projeto em sua versão mais louca e confusa, a você que me lembrou de comer entre um título e outro, a você que me fez rir com uma piada ruim para que eu parasse de chorar e a você que não importava o que acontecesse, sempre dizia que ia dar certo. A vocês que estiveram lá por mim, todos os momentos de todos os dias, e não me deixaram colapsar em meio a cada dificuldade. Vocês foram essenciais, Brownie, Ju, Keykey e Thata, todo dia agradeço ao universo por ter vocês na minha vida.

“Cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre:

já o trazia dentro de si.”

(PAZ, Otávio. O arco e a lira. 1992, p. 29).

RESUMO

Este trabalho propõe umnexo interdisciplinar entre duas formas artísticas (as danças e a literatura), com uma pesquisa estética voltada para a análise da possibilidade de se ter a dança como uma forma de interpretação de textos literários. Com o objetivo de tentar compreender as relações de complementariedade entre as teorias das áreas e as formas de percepção e recepção dos processos de leitura, bem como criação nos estados corporais. Para tanto, como metodologia, será realizado um processo de/ revisão de literatura e de esquematização de teorias para suportar a proposição: serão utilizadas as teorias de PAZ (1982) e ECO (2016) para introdução da pesquisa sobre artes, poéticas, estéticas e a visão do ser e de suas ações como fenômenos no mundo; referente aos estudos sobre a relação da recepção e percepção do texto por parte do leitor serão aplicados os trabalhos de JAUSS (1994), ISER (1996, 1999) e ECO (1976); orientando as reflexões sobre corpo, dança e corpo na dança, segue-se a Teoria da dança como pensamento do corpo de KATZ (2005), Teoria Corpomídia de KATZ e GREINER (2005) e a teoria da Materialidade na dança de BARROS (2009), buscando explorar como funciona o processo da dança e de sua significação para o ser; e, por fim, baseando os conceitos de corpo e interpretação, dentro da perspectiva estética, serão utilizadas as teorias de BARTHES (2015) e ZUMTHOR (2002) para conectar a experiência literária com o processo de criação coreográfica nas danças, propondo-a como parte do procedimento através da apresentação de uma forma de análise estética denominada Estética Interpretativa. Assim, este ensaio idealiza umnexo sem hierarquização ou categorização, com uma leitura conjunta e não fragmentada, revelando uma percepção mais ampla sobre as duas artes e sobre a própria relação do indivíduo ser-leitor-artista com elas.

PALAVRAS-CHAVE: Estética da recepção; Vazios; Experiência estética; Corpomídia; Materialidade.

ABSTRACT

This work proposes an interdisciplinary nexus between two artistic forms (dance and literature), with an aesthetic research aimed at analyzing the possibility of having dance as a form of interpretation of literary texts. With the objective of trying to understand the complementary relations between the theories of the areas and the forms of perception and reception's processes of reading and creation in bodily states. Therefore, as a methodology, a process of literature review and theory schematization will be carried out to support the proposition: the theories of PAZ (1982) and ECO (2016) will be used to introduce research on arts, poetics, aesthetics and the view of the being and its actions as phenomena in the world; regarding studies on the relation between the reception and perception of the text by the reader, the works of JAUSS (1994), ISER (1996, 1999) and ECO (1976) will be applied; guiding reflections on body, dance and body in dance, it follows the theory of dance as thought of the body by KATZ (2005), Corpomídia theory by KATZ and GREINER (2005) and the theory of Materiality in dance by BARROS (2009) , seeking to explore how the dance process works and its meaning for the being; and, finally, basing the concepts of body and interpretation, within the aesthetic perspective, the theories of BARTHES (2015) and ZUMTHOR (2002) will be used to connect the literary experience with the choreographic creation process in dances, proposing it as part of the procedure through the presentation of a form of aesthetic analysis called Interpretative Aesthetics. Thus, this essay idealizes a nexus without hierarchization or categorization, with a joint and non-fragmented reading, revealing a broader perception about the two arts and about the relation of the individual being-reader-artist with them.

KEYWORDS: Reception aesthetics; Void; Aesthetic experience; Corpomedia. Materiality.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1 ARTE-ESTÉTICA-POÉTICA (introdução)..... | 9 |
| 2 TEXTO-LEITOR-INTERPRETAÇÃO..... | 13 |
| 2.1 O texto e a experiência leitora | 13 |
| 2.2 A obra que não se fecha | 14 |
| 2.3 A estética de receber o texto | 16 |
| 2.4 Preenchendo vazios no texto..... | 20 |
| 2.5 O <i>corpus</i> textual e a interpretação leitora..... | 23 |
| 3 CORPO-DANÇA-INTERPRETAÇÃO | 30 |
| 3.1 Ser-corpo..... | 30 |
| 3.2 Corpo em movimento - ambiente e comunicação | 35 |
| 3.3 Corpomídia | 37 |
| 3.4 Corpo que pensa arte..... | 41 |
| 3.5 Materialidade, abstração e processos de criação no corpo..... | 45 |
| 3.6 O corpo propenso | 49 |
| 4 PROPOSTA-ESTÉTICA-INTERPRETAÇÃO | 53 |
| 4.1 A ação performática e a estética interpretativa..... | 53 |
| 4.2 A dança como processo de revelação da interpretação | 56 |
| 4.3 Já o trazia dentro de si: considerações continuáveis..... | 59 |
| REFERÊNCIAS | 61 |

1 ARTE-ESTÉTICA-POÉTICA (INTRODUÇÃO)

Na introdução de Otavio Paz ao seu livro *O arco e a lira*, o poético é colocado em comparação com outras manifestações artísticas. Para ele, o que define o poético é o fator alheio, o acaso do autor em criar a poesia sem o saber, o instinto. Assim, poema não pressupõe poesia, o que faz com que existam poemas sem poesia, e também, o que permite que o não poema seja poético. É com esse fator que o autor aproxima todas as formas artísticas que são acaso, instinto e, por conseguinte, poesia.

A técnica separa essas artes, o pintar, o escrever, o coreografar, mas é a **interpretação** delas, a busca, não pelo significado, mas pela poesia que as une em um sentido comparável e interligável. Como diz o autor, "Pintores, músicos, escultores, e outros artistas não usam como materiais de composição elementos radicalmente distintos do que emprega o poeta. Suas linguagens são diferentes, mas são linguagem." (PAZ, 1982, p. 23).

Com essa afirmação, é possível estabelecer que as artes possuem mais propriedade para se interpretarem por si mesmas, justamente porque não estão presas à necessidade de exprimir um significado específico. Como diz Paz (1982) "é mais fácil traduzir os poemas astecas em seus equivalentes arquitetônicos e escultóricos do que na língua espanhola". Nessa perspectiva, visão da arte pela arte (ressignificando o conceito parnasiano) é mais propícia que buscar uma interpretação lógico-racional verbal que exprime exatamente o que a obra significa em conceitos que possam ser explorados e repassados.

As artes, em suas poesias e subjetividades, definem-se a si mesmas, interpretam umas às outras em um processo estético e sensível mediado pelo processo de recepção, de forma que, ao ler um texto, ao assistir espetáculo, frua-se sem que haja a necessidade de uma explicação, apenas a relação entre o ser¹ e a obra. Esse é justamente o processo que, para Umberto Eco, em seu livro de ensaios *A definição da arte* (2016), caracteriza a estética contemporânea.

¹ A concepção de ser a qual segue este ensaio se baseia nos estudos de Maurice Merleau-Ponty (2018), no livro *Fenomenologia da Percepção*, que trabalha o ser longe de uma definição, mas dentro de um processo de constante construção em contato com o mundo. Para o autor, o ser aparece como um acontecimento, um fenômeno de projeção do eu no mundo, o que se aproxima em muito das concepções artísticas que serão aqui trabalhadas. Inclusive, as próprias concepções de arte de Merleau-Ponty inspiram grande parte do referencial teórico escolhido para esta pesquisa e também as proposições que serão realizadas. Para o autor, o ser-corpo apresenta a si mesmo como obra de arte, como fenômeno na temporalidade do acontecimento e sujeito à criação e à transformação no contato com o mundo e com o outro. Dessa forma, assumindo o termo "ser", assume-se essa natureza inconstante e subjetiva, inseparável do ambiente e daqueles que nele se tem contato, é um termo que transcende a designação de gênero (um substituto ao termo "homem" recorrente em textos teóricos para se falar no ser) e torna-se a

Consideramos, ao contrário, que a característica da estética contemporânea é precisamente não querer ser ciência normativa, nem partir de definições apriorísticas; é, em suma, ter renunciado a fundamentar as possibilidades de uma atividade humana em pretensas estruturas imutáveis do ser e do espírito. Ela tanta, diversamente, uma fenomenologia concreta e inclusiva das várias posturas possíveis, das múltiplas disposições dos gostos e dos comportamentos pessoais, justamente para dar conta de uma série de fenômenos que não podem ser definidos mediante uma fórmula imobilizante, mas apenas por meio de um discurso geral que leve em consideração um fato fundamental: a experiência estética é feita de comportamentos pessoais, de vicissitudes do gosto, de alternâncias de estilos e critérios formativos; (ECO, 2016, p. 25)

Sendo a arte essa forma gerada pela ação humana, o que a diferenciaria, então, de qualquer outra ação humana orgânica como comer, ou respirar? Eco coloca essa questão e a responde expondo que essa diferença viria de uma intenção formativa. Ou seja, durante o processo de produção dessa forma artística, toda a intenção do ser está voltada para a realização dessa atividade, não se visa com ela nada além de sua criação. Não sendo um objetivo específico como as ações orgânicas e biológicas, a ação artística torna-se autônoma por apenas buscar-se ser. Assim, a arte se manifesta nessa forma como resultado de tudo aquilo que o ser que a produz é, sabe e sente, realidades físicas e metafísicas que influenciam na formação deste dentro da sociedade e colocando à luz da forma artística toda essa gama de abstração: o artista a contempla, se contempla, suas ideias, seus pensamentos, refletindo sobre e sob eles e, sobretudo, formando-se neles.

Neste ensaio, a pesquisa se foca exatamente nesse princípio estético estruturador e formador, em que a interpretação, a ação leitora sobre o texto, se mostra como um processo contínuo que vai além da contemplação, atingindo a interação com o texto e o contato indireto (mediado pela obra) com o autor (ECO, 2016). A arte se apresenta na estética como forma de recepção, não apenas de produção da obra, que se torna possível justamente pelo seu caráter amplo e diverso, que a permite ser produto, produção e recebimento. “(...) as situações pessoais dos intérpretes deixam de ser *impedimentos* para tornarem-se *ocasiões* de acesso à obra. E cada acesso é um modo de possuir a obra, de vê-la inteira e, contudo, sempre repercorível de novos pontos de vista (...)” (ECO, 2016, p. 31 - grifos do autor).

Com isso, não é o significado de uma obra de arte que recebe o foco dos estudos de recepção, é possível dizer que a definição do que seja o significado da obra não leva ao entendimento. “Classificar não é entender, e menos ainda, compreender (...)” (PAZ, 1982, p. 25). Portanto, não busca-se definir o que é dança, ou o que é literatura, e muito menos o que é

abstração poético-filosófica, assim como por uma estética social-filosófica. ser humano, sujeito a, e sujeito de todas as instâncias que constroem o próprio indivíduo, o mundo e a arte.

arte, mas aceitar que todos esses termos estão relacionados e, principalmente, se relacionam com as perspectivas do leitor-intérprete, não apenas por se encontrarem no mesmo campo semântico, mas por funcionarem pelos mesmos parâmetros.

Não busca-se, também, estabelecer um amplo monólogo, abstrato e subjetivo, sobre como essas áreas se assemelham, não é o objetivo colocá-las em paralelo e comparação. O objetivo aqui não é igualar dança e literatura, assim, mais que utilizar esse espaço para a busca de definições (que podem jamais ser encontradas), o utiliza-se para buscar uma teoria sobre o “como” dessa aproximação. Buscar mostrar a forma com que as artes se completam ao se interpretarem entre si, e principalmente, a forma como esse processo ocorre quando inseridas na experiência do leitor. Este ensaio foca-se, sobretudo, na ação e reação leitora em contato com uma obra de arte.

Entende-se, assim, tanto a poética quanto a dança, e a toda a experiência artística, como formas expressivas intencionais, obtidas a partir da exploração de um método (escrita, movimentação, etc.) com o objetivo de significar algo, mesmo que aquilo que se deseja significar não esteja de fato claro. Chama-se arte e poética aquilo que exige do leitor um senso estético e uma interpretação para que se concretize como obra.

Reiteramos mais uma vez que quando se fala de organismo artístico se entende um fenômeno particular de comunicação, no qual determinada experiência histórico social coletiva é levada, por meio da mediação determinante e personalizante de um formador, a uma pregnância particular, a uma condição de harmonicidade que faz com que seja insubstituível e intraduzível, mas que, em vez de isolá-la, trata oferecê-la como aberta e manifestativa contração orgânica de toda uma experiência. (ECO, 2016, p. 44)

Chama-se arte e poética, principalmente, aquilo que exige um esforço intencional: **arte é toda a linguagem produzida pelo ser humano dentro do seu espaço sociocultural com o intuito de ser arte**, nas diversas formas estéticas que se apresentam com as estruturas das várias formas com as quais essas linguagens podem surgir, e essa é a base daquilo que será proposto aqui como: Estética Interpretativa. A escolha por uma perspectiva estética neste trabalho, baseadas nas concepções de Benedito Nunes em seu livro *Introdução à filosofia da arte* (1999), se dá por esta se apresentar como uma proposta de construção do como se dá o objeto poético da interação entre artes, baseada nas experiências e vivências desse leitor-interpretador, a partir de sua recepção e do que dela reverbera.

Tendo essa noção de arte, estética e poética estabelecida, este ensaio propõe um estudo entre duas áreas da arte, a dança e a literatura, quando se tem a recepção de uma obra literária

e sua interpretação por parte do leitor, intrínseca ao processo de criação coreográfica em dança, produzindo um novo objeto artístico que não tenha a dança como tradução do objeto literário em uma diferente linguagem, mas no qual haja a fusão das áreas para a concretização da composição final.

Esta dificilmente se mostra uma proposta original, não é incomum nas próprias aulas de dança ouvir o discurso de “não mimetizar”, “deixar a sua interpretação guiar o movimento”, “deixa o movimento reverberar”. Esta proposta também não se apresenta como uma tentativa de uma nova estética para o mundo da arte. Se apresenta, na verdade, como umnexo, entre essas áreas que se tocam. A Estética interpretativa vem buscar um *porquê* e um *como* nessa relação: o porquê da literatura servir de base para tantas obras de dança, o porquê da dança influenciar na leitura de uma obra e o como essa relação acontece, trazendo as teorias das duas áreas para mostrar como esse processo, que já ocorre, é válido, possível e rico no que diz à percepção, recepção e criação de obras de arte por parte do ser. O objetivo principal deste projeto é, literalmente, unir essas áreas em seus estudos, pois nas práticas cotidianas artísticas esse nexojá ocorre. Procura-se, então, trazer *o quê* na teoria literária e nos estudos do corpo e do corpo na dança que promovem e possibilitam essa interação.

2 TEXTO-LEITOR-INTERPRETAÇÃO

2.1 O texto e a experiência leitora

Durante grande parte da crítica literária do séc. XIX e início do séc. XX, teve-se o principal foco na ação do autor, colocando-o como principal chave de leitura da obra, detentor da única Verdade sobre seu real significado (aquele que era sua intenção durante o momento de escrita), cabendo ao leitor apenas tentar encontrá-lo e o papel da crítica era guiar o leitor até ele (ECO, 2016). O mítico autor em sua torre inalcançável de marfim foi glorificado por muitas teorias, fazendo com que seu papel de importância sobrepujasse até mesmo a própria obra literária, o que ainda é perceptível pela forma como as obras são tratadas nos currículos escolares, em que um resumo de vida e temáticas do autor sempre acaba por dominar o olhar para os livros, deixando-os como planos de fundo, como concretizadores das características particulares de cada autor.

Mesmo com esses resquícios, surgem nas críticas literárias modernas, teorias que visam desmistificar o autor, colocando o foco sobre outras instâncias do processo literário. Dentre elas, as teorias receptivas se destacaram consideravelmente, por focarem na experiência literária, ou seja, a atenção voltada para o papel do leitor, que não mais é visto como apenas um receptor passivo. Nas teorias receptivas o foco não se encontra no que o autor quis dizer, mas naquilo que o leitor compreendeu, ou melhor, naquilo que o leitor *interpretou*. Tratar-se de uma retomada hermenêutica em chaves modernas. Assim, a experiência literária torna-se mais dinâmica, e é sob essa perspectiva que a literatura será explorada neste estudo.

Dentro dessas visões, serão explorados aqui três autores que trabalham nessas abordagens: o primeiro é o italiano Umberto Eco (1979, 2016), que não entrou para o que ficou conhecido como a linha da Estética da Recepção, mas que antes do surgimento das teorias que consagraram essa abordagem, já trazia à tona as ideias defendidas, fazer da experiência leitora o foco da análise e mostrar quão ampla e plural essa visão pode ser. O segundo autor que será abordado, é o alemão Hans Robert Jauss (1979, 1994), que ficou conhecido como “o pai da Estética da Recepção”, formulando as teses que consagrariam a abordagem no meio crítico literário e que mais tarde conquistariam grande notoriedade, principalmente nas abordagens

metodológicas mais contemporâneas do trato de obras literárias nos currículos escolares². E por fim, o terceiro autor que será mencionado sobre essa temática é o também alemão Wolfgang Iser, que conseguiu expandir as ideias exploradas por Jauss e trazer uma aplicabilidade menos metodológica e processual e mais fenomenológica para o que move a Estética da Recepção³, bem como apresentar uma explicação sobre como ocorre esse processo, se aproximando das ideias exploradas por Eco, anos antes, que buscavam, a princípio, descrever a importância da ação leitora na experiência do texto, mas ao mesmo tempo, colocar limites nas suas colocações⁴.

Nesse sentido, o que importa para esses três teóricos e a conexão com este estudo é a inter-relação entre **autor-texto-leitor**. Ao contrário do que se disseminava até então, estabeleceu-se que não há apenas a substituição do foco, antes no autor para o leitor. O que se vê nessas propostas é uma mútua relação, não há sobreposição. Ao estabelecer que todas as instâncias fazem parte do processo comunicativo da obra literária, tudo precisa trabalhar em harmonia, não é apenas a leitura do leitor, mas sua interpretação sobre o conteúdo da obra e sobre como este interage com as aberturas e vazios deixados pelo autor. É uma relação dinâmica, interativa e responsiva, focada na reação do leitor ao ter contato com a obra e no como se dá esse processo.

2.2 A obra que não se fecha

Sobre essa relação autor-texto-leitor, Eco no livro *Obra Aberta* (1979) e em um ensaio no livro *A definição de arte* (2016), propõe se voltar para “(...) um novo modo de entender a relação com a obra e com a sua fruição por parte de um público.” (ECO, 2016, p. 153). Assim, sua autodenominada poética prevê a inter-relação entre texto-leitor, fugindo das concepções clássicas e focando na relação estética que surge dessa ação leitora e em como se dá a fruição artística da obra por parte do leitor.

A ideia de “obra aberta” defendida pelo autor, surge da impossibilidade que uma obra de arte se finalize, se feche, com uma única verdade e significação, uma única experiência

² As ideias de Jauss são trazidas como base para documentos oficiais dos conteúdos escolares como a BNCC e as Diretrizes Curriculares, o método receptivo é considerado por muitos críticos como a forma mais indicada para incentivar a leitura entre os jovens.

³ Mais autores também compõem o quadro da Estética da recepção, mas neste estudo foca-se apenas nas ideias desses mencionados, que além de pioneiros, exprimem bem as ideias da estética em questão, e suas concepções auxiliarão imensuravelmente para a ideia aqui proposta.

⁴ Entretanto, vale ressaltar que Umberto Eco não é citado como base nas teorias alemãs, nem de Jauss e nem de Iser, mesmo que suas ideias os precedam em muitos anos de diferença. A primeira aparição da ideia de Eco foi em um ensaio em 1961, recebendo livro próprio em 1962, a primeira aparição da teoria de Jauss foi em 1967, e a teoria de Iser só apareceria anos depois em 1978.

estética possível. Isso porque, para Eco, as obras são produzidas para serem fruídas por diferentes tipos de leitores com diferentes experiências, conhecimentos, intenções com a leitura, enfim, diferentes experiências com a obra, e “(...) cada fruição será inevitavelmente pessoal e restituirá a obra num de seus aspectos possíveis” (ECO, 2016, p. 154). Dessa forma, a experiência literária depende dessas instâncias que constroem o ser, são suas vivências e conhecimentos que fazem com que se tenha base para apreciar uma obra, que se torna plural para um leitor quanto mais possibilidades de leituras sejam para ele possíveis. Nesse sentido, mesmo quando terminada a obra em sua materialidade total proposta pelo autor, seu âmago permanece aberto pois a ação leitora é um contínuo processo de sua formação. Seu fechamento não depende do momento de criação, mas sim, do momento de recepção. É no contato da obra com o leitor que haverá o processo de significação e, por fim, a concretização da obra.

Trata-se de obras que apresentam ao fruidor *não completamente produzidas ou acabadas*, e, portanto, a fruição consiste na complementação produtiva da obra; complementação produtiva na qual se exaure também o próprio ato de interpretação, pois o modo da complementação manifesta a visão particular de que o fruidor tem da obra. (ECO, 2016, p. 157 - grifos do autor).

Assim, “O símbolo da literatura e da poesia moderna tende a sugerir um ‘campo’ de respostas emocionais e conceituais, deixando a determinação desse ‘campo’ à sensibilidade do leitor” (ECO, 2016, p. 155). Isso quer dizer que a obra não pode ser fechada na concepção do autor, pois é preciso levar em conta que a experiência do leitor faz tanto parte da leitura quanto o próprio conteúdo da obra. E como a linguagem por si já é múltipla em significação, cada leitor, com suas singulares vivências, pode interpretá-la de formas diferentes, captando aquilo que o autor desejava ou compreendendo também situações que não eram por ele almejadas ou mesmo pensadas serem possíveis.

No limite máximo, temos, ao contrário, algumas obras literárias que, pela complexidade de sua estrutura, pela inter-relação complexa dos planos narrativos, valores linguísticos, *relais* semânticos, solicitações fonéticas, evocações místicas e remissões culturais, tendem, nas intenções do autor, a viver vida própria, renovando continuamente os próprios significados, oferecendo-se a uma inexaurível possibilidade de leitura, autoproferando as próprias perspectivas e aspirando, enfim, a constituir um sucedâneo do mundo. (ECO, 2016, p. 155).

E, por sua vez, a recepção leitora também não fecha a obra, pois o leitor, entendido como ser no mundo, se encontra em constante mudança e sempre sujeito a novas experiências, o que pode, em uma segunda leitura, acarretar em novas interpretações pelo mesmo leitor para uma mesma obra. Dessa forma a obra de arte, literária ou não, jamais se fecha.

2.3 A estética de receber o texto

E é sobre essa mesma ideia que, anos mais tarde, em 1967, Hans Robert Jauss dá início à Estética da Recepção. Ele teoriza sobre as experiências de leitura literária com foco no leitor e suas zonas de expectativas e do encontro destas com o texto. É também desse ponto de partida que mais tarde, em 1978, Wolfgang Iser se debruça sobre o como se dá essa ação leitora com o texto e quais suas repercussões para as duas vias dessa inter-relação.⁵

Jauss (1994) vai trazer em sua teoria de 1967 a forma como a obra é recebida por parte do leitor. Para o teórico, como o texto se destina aos leitores, a função destes dentro da experiência literária não pode e nem deve ser meramente passiva, concluindo que a compreensão leitora faz parte da obra tanto quanto as intenções do autor:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, i.e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. (JAUSS, 1967. Apud. LIMA, 1979, p. 46).

Para Jauss, faltava à crítica antiga justamente essa análise da posição do leitor, este era abordado geralmente como um “leitor ideal”, que tivesse as mesmas experiências, conhecimentos e que sempre encontraria no texto exatamente aquilo que foi idealizado pelo autor ao longo da obra, e também de uma leitura historiográfica, que resumia a obra literária a um formato diferente de se conceber a história. Não se levava em consideração as condições adversas que cada leitor possui ou mesmo a capacidade da obra de ser mais que um livro de História, e é exatamente a isso que se presta a teoria de Jauss para a Estética da Recepção. Nesse sentido, a abordagem teorizada por Jauss restabelece também uma atualizada relação com a historiografia literária rechaçada no início do século XX, no entanto, em bases mais hermenêuticas e não pelo elenco de obras importantes.

Estabelecendo a recepção artística como aquela que foge à percepção cotidiana⁶, Jauss assume essa percepção como mais que a admiração do belo, “(...) mas demanda que se lhe

⁵ Sobre isso, em 1979, Luis Costa Lima desenvolveu uma antologia que selecionava e traduzia os principais textos referentes à Estética da recepção até aquele momento, fazendo um apanhado geral da contribuição dessa estética para a crítica literária e para a visão de uma literatura moderna pautada não mais no autor ou apenas no conteúdo. Nessa seleção, tanto Jauss quanto Iser tiveram capítulos de suas obras traduzidos e comentados por Lima, dos quais alguns trechos aqui utilizados são retirados.

⁶ Entende-se por percepção cotidiana aquela destinada às ações mais simples e imediatas do cotidiano do ser, como as ações de necessidades básicas como comer e se locomover. Ações que se diferenciam das artísticas por não possuírem intenção de serem práticas artísticas e de exigirem uma percepção mais imediata e menos interpretativa como ocorre na apreciação de arte.

distinga a forma e se lhe conheça o procedimento” (JAUSS, 1994, p. 84). Assim, a recepção leitora a que a estética da recepção se volta, é uma recepção analítica, que visa uma interpretação da obra, não apenas o “ler por ler”, e segundo o autor, é somente com essa leitura atenta que a experiência da interpretação acontece e a fruição da obra ocorre por completo.

Ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa. Considerando que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor — relação esta que pode ser entendida tanto como aquela da comunicação (informação) com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta —, há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa mesma relação o nexo entre as obras literárias. E isso porque a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética. (JAUSS, 1994, p. 85).

Jauss elabora por essa abordagem, 7 ideias base, que ficariam conhecidas posteriormente como “As sete Teses de Jauss”, e que baseiam grande parte das metodologias de trabalhos com obras literárias nos currículos escolares. De modo geral, toda a ideia de Jauss é extremamente relevante para as abordagens literárias seguintes e também para a construção deste trabalho, mas para dar base à proposta aqui trabalhada, foca-se mais especificamente em duas delas: a Tese II, sobre o *Saber Prévio* e a Tese IV, sobre os *Efeitos de Sentido*.

Na Tese II, Jauss (1994) mostra como, em sua concepção, o processo receptivo e interpretativo de uma obra literária necessita de muito mais que apenas o que a compõe, muito mais que apenas as estruturas presentes no texto. Para ele, o processo leitor não é e nem pode ser linear, pois é composto por experiências, tanto as do autor, que as coloca no processo criativo e desenvolvimento da obra, quanto as do leitor, que precisa ativá-las para a leitura e compreensão. Dessa forma, a experiência necessária para se ler uma obra não é apenas a alfabetização, mas uma gama de outras vivências e conhecimentos que possibilitem ao leitor identificar os signos expostos e os ter como referentes em sua mente. Não basta, assim, saber ler a palavra “manjedoura”, trazendo um exemplo clássico bíblico, é preciso que o leitor tenha conhecimento do que é uma manjedoura, de seu contexto cotidiano e da forma como está sendo aplicado no texto, para que tenha uma breve noção de que, em circunstâncias normais, um bebê não deveria ser ali colocado. O saber prévio é o que permite ao leitor entender as instâncias que

estão sendo colocadas na obra e, assim, gerar suas próprias interpretações que não estão contidas no texto.

Justamente por esse motivo Jauss (1994) não caracteriza a experiência como uma forma linear, existem muitas maneiras pelas quais a experiência pode ocorrer, e uma está sempre atrelada a todas as outras, impossíveis de serem desvinculadas. Elas são as ações do ser em relação com o mundo, e com elas, com essas vivências, aquisições de conhecimentos, que habitua-se a agir, é o que se caracteriza as ações humanas. Essas experiências podem ocorrer não apenas com a prática direta, mas também através do contato ficcional, e é com isso que Jauss insere o seu conceito de *horizonte de expectativa*.

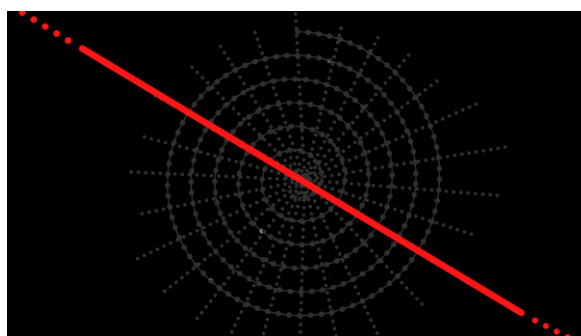
Levando esse conceito dentro da experiência literária, o autor mostra como a percepção atual que um leitor tem do mundo (o horizonte de expectativa em si, aquilo de que o leitor possui de conhecimento até o momento da leitura) pode ser expandido por uma leitura que contenha e que exija mais conhecimento para sua recepção e fruição completa. Ao ter contato com esse conteúdo que não fazia parte de suas experiências ou ao ser guiado através de novas visões para perceber e interpretar a nova obra, o horizonte de expectativa do leitor é expandido e assim seu conhecimento de mundo, seu saber prévio, é aumentado, e esse aumento constituirá a percepção dele enquanto ser, fazendo parte de suas vivências cotidianas e experiências futuras e se relaciona diretamente com sua capacidade de interpretação artística.

A análise de experiência literária do leitor escapa ao psicologismo que a ameaça quando descreve a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do apreçamento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a prática. (JAUSS, 1994, p. 87)

À essas experiências dá-se o nome de **bagagem cultural**, as informações que constituem o próprio ser, os seus horizontes de expectativas e também as experiências e acontecimentos que não são por ele vivenciados, mas aos quais possui acesso, como os conhecimentos histórico-culturais, passados entre gerações, que trazem a evolução dos indivíduos dentro da sociedade. De modo não linear, vai-se constituindo uma matriz de sentido que é o ser-leitor no mundo, a qual Jauss nomeia de horizonte e que Merleau-Ponty (2018) chamaria talvez apenas de ser.

Para melhor visualização dessa interação entre leitura-experiência-bagagem tem-se a imagem abaixo, que caracteriza a experiência como uma espiral feita de pontilhados que representam a bagagem cultural, na qual todos os pontos acabam se conectando e sendo

determinantes dos sentidos (as linhas possíveis dentro dessa sequência de pontos). A experiência literária, a interpretação, mais especificamente, é uma linha que atravessa continuamente essa relação, tocando todas as instâncias da experiência do ser e os conhecimentos nelas adquiridos. Assim, a recepção e interpretação literária se dá através do constante contato entre a bagagem cultural do ser que dá forma à sua experiência no mundo.



Espiral de experiência. Fonte: Bruna de Paula Moura. Criação autoral, 2021.

Isso posto, na Tese IV, Jauss (1994) traz outro conceito que será importante para esta proposição, que é o “Efeito de sentido”, a construção de significação e de interpretação da obra pelo leitor:

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constitui uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte — em geral aplicadas inocentemente — e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito da época. Além disso, traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de uma obra, dá a conhecer a história de sua recepção — que intermedeia ambas as posições — e coloca em questão, como um dogma platonizante da metafísica filológica, a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete. (JAUSS, 1994, p. 91)

Nessa teoria de Jauss, o texto é destituído daquele padrão de objeto fechado em que o leitor precisa decifrar o significado verdadeiro, retomando a mesma noção que Eco já explorava anos antes. Assim, o sentido é um construto histórico de uma relação estabelecida entre aquilo que o texto propõe, ou seja, aquilo que intencionalmente foi colocado pelo autor, e aquilo que os leitores interpretam a partir dos seus conhecimentos prévios que são compartilhados socialmente. A compreensão resultaria, portanto, da união acumulativa entre o que está posto — o que se tem conhecimento socialmente, do que aquilo representa para outros — e do que o próprio leitor individualmente interpretaria.

Portanto, informações dentro da obra, e informações dos leitores em suas experiências, na Estética da Recepção, unem-se e é pela **junção** deles que se concretizará a obra e o seu sentido: o leitor conhece as novas informações dadas pelo autor no ato da escrita **somadas** às informações e conhecimentos trazidos por ele em suas experiências historicamente constituídas. Assim, mantém-se equidade na relação autor-texto-leitor, constituindo o processo de recepção literária como uma dinâmica entre as três instâncias, que acarreta na experiência e, principalmente, na fruição da obra.

2.4 Preenchendo vazios no texto

Dando continuidade a essas bases de Jauss, em 1978, Iser (1996, 1999) desenvolve a sua teoria do efeito estético nos livros denominados *O ato da leitura* (volume 1 e volume 2), abordando *como* se dá o processo de apreensão da obra e significação que gera os efeitos de multi-interpretações possíveis e esse é o ponto chave da teoria da Estética da Recepção a que este estudo se baseia: Iser vai trabalhar sob a ação leitora no texto propriamente, mostrando o efeito real, o que acontece *durante* a leitura que causa a interpretação leitora.

Para isso, o autor estabelece uma relação interativa entre produção e interpretação da obra, que se conecta justamente pelo ponto de intersecção que é o leitor, assim formando a tríade interativa do processo de leitura: *autor-texto-leitor*. Isso significa que, na visão de Iser, a leitura é um meio comunicativo interacional, em que autor e leitor conectam ficção e realidade através do texto e, como em qualquer diálogo, a significação e interpretação discursiva acontecem em forma de um processo, um fenômeno responsivo. Assim, seguindo uma lógica da retórica platônica, a obra produzida pelo autor seria um discurso e a obra lida e interpretada pelo leitor seria uma resposta.

Em face da arte moderna, assim como de muitas recepções de obras literárias, o leitor não mais pode ser instruído pela interpretação quanto ao sentido do texto, pois ele não existe em uma forma sem contexto. Mais instrutivo seria analisar o que sucede quando lemos um texto. Pois é só na leitura que os textos se tornam efetivos, e isso vale também, como se sabe, para aqueles cuja "significação" já se tornou tão histórica que já não tem mais um efeito imediato, ou para aqueles que só nos "tocam" quando, ao construirmos o sentido na leitura, experimentamos um mundo que, embora não exista mais, se deixa ver e, embora nos seja estranho, podemos compreender. (ISER, 1996, p. 48)

Nesse processo comunicativo de Iser, o ato da leitura é um ato tradicional de construção de imagens. Isso é dado pelo autor como basicamente um processo mental, quando, ao ler, o leitor consegue criar imagens referentes para aquilo que está escrito, o autor entra com a descrição e o leitor com a construção da imagem que não existe senão nesse espaço de inter-

relação, fora desse espaço há um **vazio**. Essa noção de vazio é a principal contribuição da teoria de Iser para a base da proposta que será aqui realizada. Eco (2016) desenvolve uma ideia semelhante anos antes, a qual ele denomina “pontos de indeterminação”, mas ele não chega a aprofundar em sua concepção ou a explorar a aplicabilidade, ao que Iser se dedica nos seus dois volumes de *O ato da leitura*.

Os vazios, segundo Iser, são o espaço de interação entre autor, leitor e texto. **É onde o leitor projeta seus horizontes de expectativa e sua bagagem cultural para significar o texto, construir as imagens referentes e produzir sua interpretação dele.** Essa é outra característica das teorias Estético-Receptivas que quebra com a ideia de que só pode haver uma única interpretação, uma vez que na construção de imagens que leva a obra a significar para o leitor, é impossível que as imagens se construam exatamente iguais para todos. Esses são os momentos em que o autor de uma obra já não possui mais autoridade sobre sua própria produção, ele não pode exigir que o leitor construa exatamente as mesmas imagens.

Em suma, portanto, o vazio no texto ficcional induz e guia a atividade do leitor. Como suspensão da conectabilidade entre segmentos de perspectiva, ele marca a necessidade de uma equivalência, assim transformando os segmentos em projeções recíprocas que, de sua parte, organizam o ponto de vista do leitor como uma estrutura de campo. [...] Como o vazio é estruturado pela sequência de posições no fluxo temporal da leitura, o ponto de vista do leitor não pode proceder arbitrariamente; a posição tematicamente vazia sempre age como o ângulo a partir do qual se realiza uma interpretação seletiva. (ISER, 1972. Apud. LIMA, 1979, p. 130).

É nesse diálogo interativo de *o autor escreve, o texto diz e o leitor interpreta* que os vazios se tornam um discurso ficcional e um processo de comunicação. Pois é preciso que o leitor “converse” com as informações do texto oferecidas pelo autor, que interaja com elas. Esse vazio é a característica da linguagem de possuir mais de uma referência e significado possível, de acordo com quem lê. Esse vazio é o limbo no qual todas elas existem, mas ao mesmo tempo nenhuma existe, até que o leitor realize sua leitura e sua interpretação, preenchendo-o, escolhendo uma dessas possibilidades e, por fim, concretizando a obra.

Por esse motivo, é dito na Estética da Recepção que o leitor ocupa o papel de **co-autor** durante sua interpretação, pois, como já foi estabelecido, mesmo que a obra já lhe seja entregue concluída, ela não se encontra finalizada. A obra é um espaço aberto, no qual cada leitor, ou melhor, cada leitura, realiza uma possibilidade de preenchimento desses vazios, segundo as experiências de cada leitor e suas concepções e conhecimentos sobre aquilo que tem contato no momento da leitura. Assim, cada leitura forma uma obra, a mesma criada pelo autor, mas ao mesmo tempo, uma obra nova, construída no processo interacional de recepção.

O lugar vazio permite então que o leitor participe da realização dos acontecimentos do texto. Participar não significa, em vista dessa estrutura, que o leitor incorpore as posições manifestas do texto, mas sim que aja sobre elas. Tais operações são controladas na medida em que restringem a atividade do leitor à coordenação, à perspectivização e à interpretação dos pontos de vista. [...] O lugar vazio imprime dinâmica à estrutura por marcar determinadas lacunas que apenas podem ser fechadas pela estruturação levada a cabo pelo leitor. É neste processo que a estrutura ganha sua função. (ISER, 1999. p. 157).

Esses vazios tendem a ocorrer naturalmente na escrita, por a linguagem já ser por si um espaço de multi-interpretação. Entretanto, na história da literatura e, principalmente, após as ideias modernas e o surgimento das teorias que prezam pela relação leitor-texto, foi se tornando mais comum a escrita que utiliza desses vazios como estruturas textuais e narrativas, deixando que o leitor participe mais ativamente da história. Assim, narrativas com suspensões, enigmas, informações propositalmente não dadas, todas essas estratégias são formas de utilizar os vazios que fazem com que a ação leitora seja ainda mais necessária, o que instiga uma leitura interpretativa maior que comum.

Nessa relação dos não ditos, o leitor se vê atraído para a ficção, fazendo de suas experiências, pistas para compreender os acontecimentos futuros, instigando a leitura, gerando fruição e prazer. É assim que se desconfia de um personagem que não recebe muitas definições por parte do narrador, ou do narrador que muito “vitimistamente” só nos mostra sua visão da história, ou que se sabe que um personagem está apaixonado pelo outro, ou se suspeita de qual deles tenha matado alguém, isso tudo sem que o texto delate tais informações. Essas são preenchidas pelo leitor, por seus conhecimentos, experiências, bagagens, que formam as imagens, que constroem o processo interpretativo.

O não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não dito como o que é significado [...] Quando o que é ocultado ganha vida na representação do leitor, o dito emerge diante de um pano de fundo que o faz aparecer mais importante do que se supunha. (ISER, 1999, p. 106)

Assim, o vazio não ocorre apenas por conta da linguagem ambígua, ou ao menos não mais. Uma vez descoberto esse recurso, o ser se apoderou dele para realizar arte e comunicação — como comumente ocorre — e não apenas de vocabulário se preenchem os vazios, mas de saberes, adquiridos cotidianamente. Os vazios são uma necessidade de combinação das formas de linguagem contidas no texto com a realidade de vida do ser, pelas quais os contextos da obra vão dando sentido e coerência para o que é narrado. “Só o fato de que as perspectivas do texto sejam dadas ao ponto de vista do leitor por segmentos, mostra que a coerência do texto se cumpre pelos atos de representação do leitor” (ISER, 1999; apud. LIMA, 1979, p. 108).

2.5 O *corpus* textual e a interpretação leitora

Vendo por essa perspectiva, a interpretação literária parece ser um próprio pequeno cosmos infinito, ilimitado de livres e espontâneas possibilidades, de tudo aquilo que o leitor puder imaginar. É verdade que não é apenas a ideia do autor que cabe dentro da interpretação leitora e também que não existe uma única interpretação que seja a irrevogável. Todavia, não é qualquer interpretação que o leitor tenha que pode ser considerada válida para a obra.

Eco se preocupa muito em explicar essa situação em suas teorias, para além de *Obra aberta* (1976), ele escreveria posteriormente *Os limites da interpretação* (1990) e depois *Interpretação e Superinterpretação* (1992), nos quais o autor se dedica a explorar melhor até onde vai a liberdade de interpretação do leitor e onde se cruza o caminho da perda de identidade da obra. Iser (1996, 1999) também explora essa ideia de restrição que, para ele, recebe o nome de “complexo de controle”. Para o que vale a esta pesquisa, as noções exploradas em *Obra aberta* já resumem bem a ideia de Eco de restringir a interpretação do leitor.

De modo geral, o que os dois autores trazem em suas teorias é que dentro das possibilidades interpretativas dos leitores existe um limite que é justamente a **textualidade**. Mesmo que cada signo de um texto possua em si uma pluralidade de significações, o conjunto destas ainda se encontra limitado pelos signos que aparecem, ou seja, o leitor é livre para interpretar segundo suas experiências no preenchimento dos vazios, os não ditos, desde que não ultrapasse as noções dos *ditos*, daquilo que foi estabelecido no texto pelos signos escolhidos.

Exemplifica-se com a seguinte história:

Era uma vez um gato que passava na frente de um tipo estranho de vidro, quando se deparou com os olhos de um repentino inimigo felino que lhe roubara a face e lhe encarava com desdém. Eriçando seus pelos, o gato atacou. O vidro que os separava rompeu com o impacto violento dos bichanos e se quebrou em sete partes iguais que caíram sobre os dois, eliminando a inimizade e também suas vidas⁷.

Poderia haver uma interpretação em que o gato fosse preto, já que o texto não diz qual a cor exata (um não dito), seria um válido preenchimento desse vazio. Poderia se dizer que o vidro era um espelho, e o mesmo caso da cor do gato ocorreria. No caso de um leitor que seja supersticioso ou tenha conhecimento de superstições, poderia se interpretar que ao se ver no

⁷ Elabora-se essa proposta ilustrativa como forma de exemplificar a teoria explorada.

espelho, o gato preto teve má sorte e por esse motivo o espelho se quebrou estilhaçando em 7 pedaços cada um matando uma de suas 7 vidas. Essa também seria válida, pois todas essas informações estariam no texto, implícita ou explicitamente, e seriam interpretações de um leitor. Poderia haver também uma interpretação em que o gato na verdade fosse siamês, ou qualquer outra raça e cor, e todo o acontecimento não tenha passado de um infeliz acidente, sem qualquer relação com superstições. Todas as informações contidas no texto possibilitariam tais leituras, e provavelmente algumas mais, mas de forma alguma poderia-se interpretar que o gato, na verdade, fosse um coelho, ou que o ele sobreviveu, pois, essas informações ultrapassam e até contrariam às contidas no texto.

Nesse sentido, mesmo que o autor não seja o detentor da verdade sobre a obra, ele ainda possui a autoridade de produção sobre ela, são as suas escolhas de palavras que geram os vazios que, por sua vez, serão mote para interpretação do leitor. Por esse motivo a Estética da Recepção não é considerada apenas um passar do pedestal, do autor para o leitor, pois a ação do autor continua fazendo parte do processo de significação da obra, a única diferença é que mais instâncias também se uniram a ele, tornando uma relação interativa e não mais ditatorial.

Dessa forma, tanto Eco, quanto Iser, estabelecem que **o limite para a interpretação do leitor é o texto**, é o conjunto escolhido pelo autor para formar aquela obra. Ultrapassar o limite do texto é ultrapassar o limite da obra, é o que ocorre em críticas literárias que buscam outras questões para o procedimento interpretativo, como no caso das críticas sociológicas e psicanalíticas, que buscam explicações sociais ou psicológicas em acontecimentos e personagens e que podem exceder aquilo que é colocado no texto⁸. Isso não as desclassifica como interpretações possíveis, mas elas deixam de ser interpretações pautadas apenas na relação autor-texto-leitor, e se tornam muito mais uma relação direta entre leitor e **leitura específica**.

De toda a forma, a relação de limite da interpretação pautada no preenchimento dos vazios do texto com a bagagem cultural do leitor é importante para a base da proposição desta pesquisa, pois essa ideia restringe a experiência de recepção da obra como um fenômeno na

⁸ Não é regra que interpretações do gênero ou de qualquer outro tipo acabem excedendo os limites do texto, mas comumente isso ocorre. Claro que, nessa perspectiva a que segue este ensaio, os conhecimentos sociais e psicológicos também se mostram como bagagens culturais de determinados leitores, mas o ponto é que para se realizar essas interpretações é intencionado que esse conhecimento específico seja o foco de análise, não é o mesmo que realizar uma interpretação mais “natural”, que acesse todos os conhecimentos e esses estejam no conjunto auxiliando, mas nenhum como o foco principal. Nessas análises tem-se um direcionamento de interpretação, um encaixe das circunstâncias das obras naquilo que se sabe sobre o assunto.

relação autor-texto-leitor. Desse modo, tudo o que é necessário para que ocorra a fruição da obra e sua interpretação por parte do leitor, é se posicionar enquanto ser, enquanto indivíduo social, que atua perceptivamente no mundo e que experiencie, que adquira conhecimentos nessas vivências e que adquira percepção estética suficiente para encontrar os vazios na obra e processar referências que criem imagens encaixáveis neles, dentro dos limites estabelecidos por autor-texto. E é nessa inter-relação que o texto se concretiza como obra de arte: **a obra de arte só existe na percepção do seu interlocutor.**

É assumindo essa tríade (autor-texto-leitor) e os limites dessa inter-relação (aquilo que o autor coloca no texto e aquilo que o leitor interpreta dele) que se tem a construção do processo de comunicação literária.

A interpretação, portanto, é uma resposta do leitor às imagens criadas durante o preenchimento dos vazios e, por sua vez, a interpretação por si já é a construção de uma nova imagem, agora mais geral, sobre a obra como um todo. Essa nova imagem construída ao fim da fruição e da interpretação leitora torna-se, imediatamente, parte da experiência de vida e da bagagem cultural do ser-leitor. É isso que, como tratam os autores estético-receptivos, causa a expansão do horizonte de expectativa e do aprendizado e evolução do indivíduo.

Na imagem sucede o preenchimento do que o modelo textual omite e ao mesmo tempo esboça par sua estrutura. Tal "preenchimento." Apresenta-se como condição elementar para a comunicação e, embora o autor nomeie esse modo de comunicação sua explicação não tem efeito sobre o crítico, pois para ele o sentido apenas pode se converter em sentido se for apreendida por meio de uma linguagem referencial. (ISER, 1996, p. 32)

Como uma imagem da obra, a interpretação dificilmente pode ser traduzida em uma significação completa e exata como ela foi concebida na percepção do ser-leitor. Isso porque no momento de preenchimento dos vazios, não são apenas os signos e seus referentes que são processados em imagens, mas todas as possibilidades linguísticas (as possíveis ambiguidades das palavras escolhidas e de seus contextos aplicados) como também as perceptivas, os fenômenos ocorridos durante o já fenomênico ato da leitura. São as sensações, o prazer, o entretenimento, a fruição, são as instâncias não especificamente do processo literário, mas que são causadas por ele. Essa parte fenomenológica do processo interpretativo é a que capta na obra literária os fenômenos da própria criação da obra, que, por si, já não são exprimíveis nos signos linguísticos. “Por conseguinte, o sentido não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado.” (ISER, 1996, p. 34).

Sendo assim, a arte é um processo dialógico, influenciado/influenciando e atravessado/atravessando a relação mútua de interferência entre aquele que produz — seus princípios morais, conhecimentos cognitivos, experiências de vida — o próprio processo de formação da obra de arte e a obra que está sendo produzida. Essas são, justamente, as instâncias que não podem ser traduzidas, diversos autores relatam em suas obras como as linguagens são insuficientes para comunicar tudo aquilo que se imagina durante a criação da obra de arte⁹.

E é nessa amarração conceitual que quer-se pensar o que seja um *corpus* que se torna textual e um textual que se torna *corpus*. Na obra *O prazer do texto* (2015), o francês Roland Barthes mostra, a partir de um ensaio de reflexões, como a relação entre texto e leitor vai muito além da recepção passiva e da leitura superficial. Para o autor, o fato de o leitor conseguir sentir prazer com a arte é essencial para que se possa fruí-la enquanto objeto artístico, interpretando e significando, e também para que essa experiência se caracterize em sua construção enquanto ser social.

O prazer na obra, para Barthes, não está relacionado apenas ao divertimento durante a leitura, mas a instâncias muito mais profundas da experiência. A própria tradução da palavra *Jouissance* — palavra base do estudo na obra de Barthes — possui uma relação interessante de se trazer a este ponto da pesquisa. Ela foi traduzida para *prazer* ou *fruição* na maioria das traduções, mas algumas optam pela palavra gozo, para aproximar a ideia de que **a experiência estética da leitura de uma obra não se difere das experiências físicas, corporais às quais o ser possui em suas vivências.**

Nessa visão, Barthes confere ao texto uma vivacidade e uma corporalidade. Dessa forma, a arte também recebe um papel interativo vivo nessa relação autor-texto-leitor, ela se apresenta como caminho possível para a experiência leitora. “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem (...)” (BARTHES, 2015, p. 11). O texto se apresenta, então, enquanto corpo, no sentido de que é feito de tudo aquilo que caracteriza o ser como corpo (suas experiências e ações em relação ao mundo) e sua interação direta com outros corpos (o do autor e leitor).

⁹ Escritores como Clarice Lispector em *Água Viva*, Augusto dos Anjos no poema *As ideias*, Fernando Pessoa no *Livro do desassossego*, entre muitos outros.

Nesse sentido, durante a ação leitora, na experiência literária e no processo de interpretação, o que ocorre é uma interatividade entre esses três corpos em constante alteração e mudança, vistos, pela perspectiva de Barthes (2015), como construções e reconstruções de linguagens múltiplas que formam o prazer na interação de cada uma dessas instâncias, autor-texto na relação de produção, leitor-texto na relação de leitura, e autor-texto-leitor na ação interpretativa. É isso que caracterizaria a obra.

Segundo Barthes (2015), são as rupturas nessas interações, os espaços, os vazios, que geram os prazeres, as sensações, corporais mesmo, que fazem com que essas ações se repitam, que um autor sinta a necessidade de escrever e continuamente volte a ela, e que o leitor sinta necessidade da obra, da experiência leitora e volte a procurá-la após seu término. “Um espaço de fruição fica então criado. Não é a ‘pessoa’ do outro lado que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma previsão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo.” (BARTHES, 2015, p. 9). É nesse jogo, na relação interativa até aqui discutida, que se constrói o *corpus textual* da obra de arte.

Assim, a obra para Barthes é mostrada como corpo, ao mesmo tempo que os seres, enquanto corpos, têm a necessidade do contato com outros corpos. Vendo por esse viés, o ser necessita da arte, como forma de interação com o mundo, como modo de compreensão, como linguagens possíveis nessa interação e, sim, como modo de prazer: o prazer que leva a buscar continuidade, permanência e que mantém o ser. Arte (produção e recepção) é vista, assim, como uma sensação e necessidade fisiológica, corpórea e inevitável.

Estabelecida essa relação de corpo-linguagem, volta-se para a ideia explorada anteriormente e pelos autores contemporâneos e da Estética da Recepção, para a visão de arte como linguagens de comunicação. Como dizia Eco, “A arte, mais do que *conhecer* o mundo, *produz* complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo as leis próprias e vida pessoal.” (ECO, 1976, p. 54 - grifos do autor). Dessa forma, a produção artística se apresenta sob a forma de diversas linguagens que complementam a comunicabilidade entre seres, sobre a relação e interação entre ser-mundo, mesmo que insuficientes em determinados modos para demonstrar aquilo que as imagens formam (sejam as do autor na produção, sejam nas do leitor na interpretação), essa possibilidade e essa necessidade de comunicação através da arte, se apresenta como uma característica do ser humano.

Entretanto, a construção de significado para essa comunicabilidade artística é um pouco mais complicada que a de significação de uma fala comum do cotidiano entre dois interlocutores. Todo aquele universo entre os vazios interpretativos que foram mostrados, junto aos signos arbitrários, faz com que a comunicação por meio da arte (na linguagem que for), não possa ser direta, precisa, como já foi estabelecido anteriormente.

Isto não significa que a expressão e em si possua todos os requisitos para significar abstratamente a situação que de fato significa quando a compreendo: a expressão é um puro coacervo de termos convencionais que, para serem compreendidos, pedem uma colaboração de minha parte, e exigem precisamente que eu faça convergir sobre cada termo uma soma de experiências passadas que me permitam esclarecer a experiência em processo. (ECO, 1976, p. 75)

Dessa forma, a significação da comunicação das linguagens artísticas se torna muito mais um **fenômeno de interação responsiva**, que de decodificação. “Como é que um texto, que é linguagem, pode estar fora das linguagens? Como *exteriorizar* (colocar no exterior) os falares do mundo, sem se refugiar em um último falar a partir do qual os outros seriam simplesmente relatados, recitados?” (BARTHES, 2015, p. 39). E, nesse fenômeno, a interatividade entre as próprias linguagens artísticas, se mostra como uma vantajosa experiência estética e interativa em composição com a recepção e as bagagens culturais.

A ausência de signo pode ser ela mesma um signo, e a expressão não consiste em que a cada elementos de sentido seja amoldado um elemento da linguagem, mas em que a linguagem exerça influência sobre a linguagem, influência que de súbito se desloca em direção a seu sentido. Dizer não significa substituir cada pensamento por uma palavra: se o fizéssemos, nada seria dito e não teríamos a sensação de viver na linguagem, ficaríamos no silêncio, já que o signo desaparece repentinamente diante de um sentido. [...] A linguagem diz irrefutavelmente quando renuncia a dizer a coisa em si. [...] A linguagem significa quando, em vez de copiar o pensamento, se deixa por ele dissolver e refazer (MERLEAU-PONTY, 1967, pp. 73. Apud. ISER, 1999, p. 106).

Nessa interlocução entre linguagens, a significação do que é comunicado depende ainda mais do processo interpretativo, é apenas com a recepção de um *corpus textual* que se pode ter a percepção necessária para entender que a interpretação não é dar uma representação para cada signo apresentado. Com o nexos entre linguagens é possível trazer a interpretação de uma obra literária de formas que os signos linguísticos jamais poderiam, englobando aquela área fenomenológica do preenchimento dos vazios que não atinge os limites vocabulares, contornando a situação a qual tantos escritores condenam, das palavras não serem suficientes para expressar as imagens mentais dos processos (criativos de produção ou criativos de interpretação). Se as palavras não são o suficiente, talvez não seja o caso de condená-la, mas de

combiná-la com outras linguagens que, como modos de *copus-linguísticos-textuais*, por si são também arbitrárias, abstratas e plurais de significados.

Assim, o prazer da experiência receptiva de obras de arte, torna-se, como o próprio processo, receptivo e interpretativo. A bagagem cultural, torna-se parte da experiência de vida do ser que, em contato com a produção ou recepção de outros *corpus-linguagens* artísticos, potencializa a interpretação tanto anteriores — levando em consideração a expansão de horizonte de expectativa de Jauss (1994) —, quanto a própria experiência presente, no preenchimento dos vazios interpretativos de Iser (1996, 1999) — que constam com a experiência passada como parte do processo, e das recepções futuras que contam com todas essas instâncias. Estando o contato entre linguagens artísticas como parte da bagagem cultural do leitor, no momento do processo interpretativo, essa bagagem artística soma-se como qualquer outra experiência, possibilitando ao leitor a junção de linguagens artísticas na ação interpretativa.

Dessa forma, a interação entre formas artísticas (seja entre criação e recepção ou vice-versa) revela significados, na percepção do autor-leitor, que dificilmente poderiam surgir apenas com a criação ou leitura em apenas um formato. Ao pintar um espetáculo de dança assistido, o pintor abstrai de seu processo mais do que o impacto da obra sobre si e seu prazer ou desprazer na recepção, revela-se a convergência dos dois processos, o de receber e o de criar; revela-se a interação entre autor-**textos**-leitor e seus resultados quando em contato com as experiências; revela-se a *co-fusão*¹⁰ entre linguagens, que fazem com que em contato entre essas artes — que são corpos — e os seres-corpos — indivíduos socialmente colocados — possa haver comunicação, vida e experiências que levam a fenomenologia da experiência estética, enquanto vivem a fenomenologia da experiência humana.

A contradição lógica; que misturasse todas as linguagens, ainda que fossem consideradas incompatíveis; que suportasse, mudo, todas as acusações de ilogismo, de infidelidade; que permanecesse impassível diante da ironia socrática (levar o outro ao supremo opróbrio: *contradizer-se*) e o terror legal (quantas provas penais baseadas em uma psicologia da unidade!). Este homem seria a abjeção de nossa sociedade: os tribunais, a escola, o asilo, a conversação, convertê-lo-iam em um estrangeiro: quem suporta sem nenhuma vergonha a contradição? Ora este contra-herói existe: é o leitor de texto; no momento em que se entrega a seu prazer. Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, *que trabalham lado a lado*: o texto de prazer é Babel feliz. (BARTHES, 2015, p. 7 - grifos do autor).

¹⁰ Termo utilizado pela Professora Clarissa Comin em um comentário no pré-projeto deste trabalho, ao qual foi encontrado grande significação durante as pesquisas.

3 CORPO-DANÇA-INTERPRETAÇÃO

3.1 Ser-corpo

Para além dessa relação entre corpus textual e o corpus leitor no processo de recepção da obra, é possível ter um olhar em uma perspectiva mais factual para o corpo enquanto ser. Os estudos do corpo, do ser humano, e de sua relação com o mundo são perspectivas que há muito tempo intrigam os pesquisadores, e é iniciando por essa abordagem que entra-se, neste ensaio, na corporeidade e nos processos que levam a dança.

Duas pesquisadoras que se voltaram para os estudos do corpo e que serão aqui abordadas são Helena Katz (2005), com seu livro *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*, e Christine Greiner (2005) em *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. Nesses dois livros, as autoras fazem um pesado trabalho de referencial teórico, realizando uma trajetória dos estudos do corpo na sociedade e como eles foram evoluindo até chegar nas ideias contemporâneas as quais elas propõem. As autoras marcam, principalmente, as noções históricas, filosóficas, culturais e estéticas ao mesmo tempo que trazem os percursos biológicos, evolutivos, neurocientíficos e fenomenológicos para configurar a ideia principal que defendem: de que corpo e mente não podem ser separados e individualizados. Assim, quebrando com os ideais Cartesianos — que têm uma visão de mente como responsável por todo o processo cognitivo e teórico que o ser produz, enquanto que o corpo é responsável pelos processos práticos, colocando em ação as ideias e pensamentos que a mente produzia —, as autoras defendem em seus livros, uma visão de corpo não partidária, não divisível em que corpo e mente não se distinguem, não são duas partes de um todo, **mas são o próprio todo**.

Assim, por mais surpreendente que pareça, contadores, filósofos e escritores têm corpo e negar o seu reconhecimento é apenas mais uma das possibilidades de enterrar a discussão no binômio teoria-prática, que nada mais é do que uma extensão do dualismo mente-corpo. (GREINER, 2005, p.17)

Por ser a dedução um tipo de raciocínio transparente há uma tendência a estender esta transparência à sua estrutura como sendo uma característica do todo - como se o material com o qual a dedução trabalha (conceitos, relações entre conceitos, constantes, etc) não se referisse exatamente... ao mundo físico. (KATZ, 2005, p.20)

Assim, as autoras estabelecem um panorama de como as ideias foram se alterando e percebendo o quanto os pensamentos regidos pela lógica cartesiana perdiam potência exploratória ao trazerem um “corpus teórico” individualizado das “experiências corpóreas”.

Nesse sentido, tanto Greiner quanto Katz buscam quebrar com a ideia de divisões de estudos “teoria vs prática” como partes separadas nas ações humanas, uma vez que a teoria, que deveria ocorrer apenas na mente nessa visão separatista, na verdade, como abordam as autoras, passa por um processo sensoriomotor extremamente complexo ao qual todo o corpo é envolvido (não apenas a mente). E também, a relação do corpo com o mundo e suas experiências a princípio “corpóreas” que são tidas a partir de um emocional associativo e sensório quando, nas teorias nas quais corpo é separado de mente, deveria se destinar apenas ao processo mental. Para elas é essa movimentação conjunta que gera a atividade cerebral e as ações corporais, desde as mais simples como respirar, às mais complexas como interagir com outros seres e com o meio.

Isto porque, o modo como um corpo é descrito e analisado não está separado do que ele apresenta como possibilidade de ser quando está em ação no mundo. Além disso, torna-se cada vez mais evidente que o próprio exercício de teorizar também é uma experiência corpórea, uma vez que conceituamos com o sistema sensoriomotor e não apenas com o cérebro (...). (GREINER, 2005, p. 16).

Os órgãos psicomotores fazem parte do modo de nos tornarmos seres do mundo. O processo pelo qual as informações que nos constituem tomam a forma do nosso corpo é longo, e se estrutura na experiência. Experiência, aqui, sempre se refere a um estado cognitivo durável que tenha resultado da percepção - tal como ensinou Peirce (MS 675). Seus padrões, justamente aquelas matrizes que geram o movimento, estão previamente inscritos como a origem da origem, e se atualizam como constructo. (KATZ, 2005, p. 56).

Dessa forma, é possível perceber como o que constitui um ser não é a soma de um material corpóreo que ocupe um lugar no espaço-terra e um material mental que ocupe um lugar entre o mundo psíquico das ideias. As autoras mostram que o ser é muito mais complexo que essa divisão e que, ao não assumir essa realidade tem-se uma grande perda no entendimento do que é corpo e o que é o ser no mundo.

O corpo, nesses estudos, é mostrado sob as noções desenvolvidas após teorias iluministas, como um processo de estados e corporeidades (ações corpo e mente), que fazem com que o ser tenha a capacidade de adaptação. Assume-se então, esse **corpo-processo**, em constante alteração de estados, unindo as noções biológicas e fenomenológicas, interior e exterior, corporeidade e conhecimento, cognição e vivência. As autoras adotam uma visão tendo a experiência sensorial e experiência corpórea atuando juntamente e mutuamente na relação de construção do ser-corpo, a isso, Katz (2005) chama de processo *corpoemente*.

Nesse sentido, a ideia de corpo como instrumento ou produto da mente é desmistificada, uma vez que não há separação entre o que é instrumento da mente e o que é ação do corpo. É

nesse ponto que a teoria analisada pelas autoras contribui para o desenvolvimento desta pesquisa. Nessa perspectiva, de não tratar o corpo como marionete de uma psique, ao vê-lo conjunto no processo de idealização e pensamento, encontra-se espaço para, futuramente, compreender o corpo também como processo de interpretação.

Nessa visão de corpoemente, entre todas as teorias pelas quais Greiner passa, a performance¹¹ do corpo une a mediação do ambiente e a relação da memória manifesta, que regem as reações neurais. Para a autora, “Falar em coevolução significa dizer que não é apenas o ambiente que constrói o corpo nem tampouco o corpo que constrói um ambiente. Ambos são ativos o tempo todo. A informação internalizada no corpo não chega imune.” (GREINER, 2005, p. 43). Nesse sentido, a memória será uma instância importante para essa teoria, pois é ela quem leva às experiências e pensamentos do ser.

De modo geral, pode-se dizer que as ações humanas são baseadas em experiências, tentativas e erros. Ao se ter uma experiência ela automaticamente se transforma em (ou gera) memória e é ela que será responsável por moldar o indivíduo, desde as experiências mais simples, como aprender a andar, às experiências mais complexas, como o desenvolvimento das linguagens e da comunicabilidade, o que ocorre no corpo desde a fase embrionária. Todas as ações do ser, são então, baseadas por essas memórias, que junto das experiências formam a **bagagem cultural**. Essa bagagem é a mesma que foi explorada na seção anterior a respeito dos conhecimentos responsáveis por realizar uma interpretação, mostrando novamente, que não há diferença entre aquilo que até então imaginava-se ser uma relação apenas cognitiva das práticas. Essa bagagem cultural também afeta diretamente no mover cotidiano do ser, não apenas em suas racionalizações literárias.

Existe portanto, um processo contínuo de autocategorização conceitual que se desenvolve no cérebro. A experiência perceptiva, fenomenal, nasce de correlações estabelecidas através de uma memória conceitual sobre um conjunto de categorizações perceptivas que estão em curso. Isso quer dizer que conceituamos a partir das experiências de percepção. Uma coisa não é separada da outra. Dizendo de outra maneira, a nossa (*self*) consciência mais primária é um tipo de presente rememorado; E o si mesmo são os sistemas internos, nascido das interações entre os sistemas límbico e cortical. Há uma informação importante neste ponto. O que Edelman está se alimentando é que o que se costuma chamar de “si mesmo” não diz respeito apenas ao interior de um corpo, mas às conexões do interior com o exterior. Na sua teoria, o

¹¹ Performance entendida como ação e não como arte performática, neste momento.

sistema límbico é fundamental. De acordo com a TNGS¹², as forças motrizes do comportamento são os conjuntos particulares de valores selecionados durante o curso da evolução que ajudam o cérebro e o corpo a manter as condições necessárias à sobrevivência. (GREINER, 2005, p. 42).

Qual seja, a memória é parte importante da construção dessa bagagem cultural, portanto, para entender melhor esse ponto, analisa-se uma perspectiva de memória como exemplificação. Existe uma visão da memória como um grande arquivo das experiências (práticas e teóricas) vividas por um ser, isso já se tinha muito antes da animação da Disney¹³ nos fazer pensar em cada memória como uma bola colorida, o que Greiner mostra ser um pensamento bastante comum nos anos 50. Entretanto, é possível pensar a memória de outra forma também, uma que não as coloque em “bolas separadas”, mas em uma única linha. Nesse sentido, a memória e, conseqüentemente, a forma como ela é armazenada, suas informações, assim como o próprio ser, se mostram como um *constante processo de transformação*.

Para melhor exemplificação, pensemos nas memórias, como uma única memória, iniciada, suponha-se¹⁴, no momento em que nos tornamos conscientes como seres no mundo. Essa memória chama-se de A, ela dará origem, tecnicamente, a nós como seres e a todas as ações futuras, e a partir desse momento, toda e qualquer experiência não gere uma nova memória — uma memória B, C, D... —, e sim, a transformação *dessa memória A*, assim ela passa de memória A, para uma memória AB — o que se tinha antes, alterado pela nova experiência e transformado em uma fusão — e a cada nova experiência essa mesma memória, agora AB repassasse continuamente por transformações, se tornando ABC, ABCD, e assim por diante.

Dessa forma, continua-se sempre apenas com uma única memória, que é conectada à toda experiência que o ser tem, umas transformam-na mais brutalmente, outras menos, mas todas, de alguma forma, alteram a consciência que se tinha antes, influenciando diretamente na

¹² “(...) ‘Teoria da Seleção de Grupo Nacional’, a memória consiste em uma capacidade de categorização pré-estabelecida, mas ao mesmo tempo passível de modificações dinâmicas” (GREINER, 2005, p.41) Teoria de Gerald Edelman em 1972, a qual ela chamou “neurodarwinismo”.

¹³ Referência à animação “Divertida mente” produzida em 2015 pelos estúdios da Pixar que trabalha de forma lúdica a questão da memória e do pensamento.

¹⁴ Supõe-se, pois existem muitas discussões a respeito de quando a consciência de ser se inicia e que a memória pode vir antes dela começar. Abordar essas discussões exigiria um aprofundamento maior que poderia fugir ao propósito da pesquisa, mas ao que nos cabe neste trabalho a suposição desse momento como sendo o marco inicial já nos serve como exemplificação.

ação do ser em contato com o mundo. Voltando para a imagem trazida na seção anterior para exemplificação da experiência como uma espiral pontilhada¹⁵, a memória A seria o centro da espiral, o ponto primeiro, e cada novo ponto, cada nova experiência, seja uma nova transformação nessa memória. Sempre a mesma, mas sempre transformada, construindo essa espiral que se forma. Por esse motivo, tem-se todas as informações o tempo todo a nossa disposição, prontas para fazerem parte de uma leitura interpretativa ou uma ação cotidiana, pois não é preciso acionar uma memória, encontrar no arquivo aquela que se refere ao momento desejado, pois todas elas já estão lá, nessa única espiral da experiência. Sob essa visão, o sentido de mente se conecta muito mais à ideia explorada por Greiner, há um sentido menos divisível nessa ideia de linha espiral, que está diretamente conectada com as ações e experiências, que se alteram juntamente com ela, porque, como já dito, não há diferença, corpo é mente, e em constante processo de transformação.

Essa realidade de eterna transformação e mudança atinge também o estético, passa pelo célebre ensaio de Otávio Paz (2012), *Os signos em rotação*, toda a poética da “obra aberta” de Eco (1976) e também as teorias da Estética da Recepção, e marca o princípio da inconstância. É essa inconstância que permite que uma obra permaneça e seja apreciada de diversas formas e por diversas culturas. Cada vez mais, as produções humanas se mostram indivisíveis dos seres-corpos¹⁶, todo esse processo artístico é corpóreo, é uma relação entre seres, que são instáveis e a arte também o é, pois por esses seres ela é produzida e processada. Mesmo o texto, que se afasta do autor, logo se conecta com o interlocutor. Não há arte sem um corpo, e, não havendo corpo sem natureza e cultura, instâncias da criação artística, não há corpo sem arte. É nesse sentido que a bagagem cultural — essencial para a ação de interpretação dos textos — toca as teorias do corpo e as teorias da dança aqui exploradas.

Observando por esse viés, as alterações constantes das experiências de vida constituem a memória que se remodela a cada alteração. Se, como explica Greiner, todo o processo neuronal ativado é responsável pela performance do corpo, memória, experiência e a bagagem cultural podem ser responsabilizadas pelo mover. Como partes da bagagem cultural, as mesmas memórias e experiências que são ativadas no processo de recepção e interpretação de uma obra literária, são aquelas responsáveis pela ação performática. Nesse sentido, a interpretação

¹⁵ Ver seção 2.3, página 18.

¹⁶ Para esse sentido, Corpo e Ser podem ser utilizados como sinônimos, ou dessa forma, com hífen, para potencializar a ideia.

literária faz parte daquilo que, propositalmente ou por acaso, neurobiologicamente, causam o mover do corpo-ser, inclusive as danças.

3.2 Corpo em movimento - ambiente e comunicação

Estabelecido o que é o corpo, como ocorrem os movimentos e quais as conexões dele com o meio, essas ideias levam Katz e Greiner a pensar em como o estudo do corpo passou a se focar na teoria do corpo-comunicação. Para isso, elas trazem em seus livros, panoramas históricos das pesquisas, Katz focando no lado evolutivo e biológico e Greiner no lado filosófico e científico das teorias que abordam a temática da comunicação e do corpo comunicativo.

De forma resumida, até o século atual, o processo de comunicação do corpo era pensado como diretamente conectado com a interação com o meio através de uma relação entre dentro e fora do corpo¹⁷. Sob essa perspectiva, as experiências de fora estimulam o processo de imaginação, “Assim, a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação” (GREINER, 2005, p. 64). Assim, tem-se o movimento como um ato de reflexologia, uma resposta sensório-motora para algo que foi percebido, não exclusivamente uma ação concreta que ocorreu no ambiente, mas uma percepção geral dos fatos, que unem conhecimentos que já foram experienciados em algum momento nesse “fora”, e que, voltando na ideia da linha única de memória, estão sempre presentes e em constante alteração.

Dessa forma, o que gera o pensamento é exatamente a mesma instância que gera a movimentação, nesse sentido, pensamento e movimento só se distinguem pela forma como são manifestados, mas de um modo geral não se diferenciam em questão de conteúdo, os dois são respostas sensoriomotoras ao mundo. Na verdade, o próprio pensamento é um movimento sensoriomotor, como coloca Greiner em perspectiva com os teóricos explorados.

A visão é extremamente neurobiológica, é uma questão de impulsos elétricos e respostas motoras que levam a formulação e movimentação do pensamento que, por sua vez, processa a

¹⁷ Agora que já foi esclarecido que o corpo, em si, não possui um dentro e um fora, apenas um único corpo, entende-se essa relação fora e dentro como sendo, respectivamente, as ações do meio sobre o corpo e as ações do corpo sobre si mesmo

movimentação do corpo. Entra-se em perspectiva, então, a discussão sobre como se formam os pensamentos, explorado por Greiner através da construção de imagens.

Quando Damásio se refere portanto ao termo “imagem” quer dizer um “padrão mental” com uma estrutura construída com sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais (visual, auditiva, olfativa, gustatória e somato sensitiva ou somato-sensorial). Essa modalidade somatossensitiva inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, percepção muscular, visceral, vestibular. Imagem não é portanto só visual, mas também sonora, e até muscular, como dizia o famoso Albert Einstein, que chamava de “imagem muscular” aos padrões da resolução mental de problemas. Pensamento, segundo Damásio, seria uma palavra aceitável para denotar este fluxo de imagens (GREINER, 2005, p. 72)

Nesse sentido, todas as ações são construções de imagens¹⁸. E as suas construções são o que regem os estados corporais que, por conseguinte, geram as ações e movimentações e toda a relação e interação ser e mundo. Sob essa visão a autora traz a dramaturgia, que também não diz respeito a princípio às dramaturgias artísticas, mas no estado representacional no qual o corpo se coloca ao interagir com o mundo, criando as imagens mentais que se relacionam com o que é experienciado no ambiente e tem relação com a ação performativa do corpo, suas formas de reagir ao mundo através dos impulsos biológicos e experiências antecedentes.

Se a dramaturgia é uma espécie denexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação. (GREINER 2005, p.73).

Para Greiner, então, a comunicação seria uma forma de compartilhamento dessa informação que é gerada no trânsito entre corpo e meio, que também está em constante modificação. O que a autora chama de dramaturgias do corpo, surgem como as formas com as quais o corpo pode demonstrar essas informações comunicativas, as formas como essa relação meio e corpo, podem ser materializadas, ela traz o corpo artista como exemplo, mas elucida para o fato de que esse processo se relaciona com toda a forma de comunicação, desde a mais cotidiana.

Dessa forma, o processo que é o ato comunicativo precede a especificação de uma linguagem, concordando com o que traziam Eco (1976) e Iser (1996) em suas teorias. Antes de se estabelecer se será verbal, escrita, dança, pintura, entre tantas outras, a comunicação

¹⁸ Greiner traz o princípio de imagem como não apenas visual, mas também que atinge todos os sentidos, podendo ser auditiva, olfativa, etc. Imagem como uma perspectiva representacional do ser para aquilo que se encontra na sua relação com o mundo.

estabelece uma relação de imagens mentais, imagens somatosensoriais, dramaturgias corporais, para só então se estabelecer enquanto linguagem.

Mas o que interessa agora é criar essa ponte entre esta discussão e o modo como as imagens internas do corpo parecem ser construída para pensar na dramaturgia do corpo. De acordo com Damásio, as imagens internas são as responsáveis pelas mudanças de estado corporal. Quando o córtex é ativado, o sujeito começa a criar imagens, embora a cartografia de sinais corporais seja, muitas vezes, invisível. Portanto, mesmo sem ser identificadas externamente, tais imagens descrevem o mundo exterior e o mundo interior do organismo (os estados viscerais, as estruturas musculares esqueléticas e as condições de nascimento do movimento corporal como oscilação neuronal). O pensamento nada mais é do que este fluxo de imagens. (GREINER, 2005, p. 79).

Partindo dessa ideia, para a aplicação desse pensamento de corpo e comunicação para no corpo artista, Greiner propõe uma forma de explorar como se dão esses processos, focando não em explicar a arte, mas em entender os caminhos que levam à sua formação e a importância desse processo de existência e experiência do ser. “No entanto o reconhecimento de que onde há arte, sempre existe um corpo, parece incontestável. O corpo pode estar lá representado figurativamente, aos pedaços, residualmente, metafórica ou ironicamente, ou seja, até mesmo como uma possibilidade e não como existente.” (GREINER, 2005, p. 112).

3.3 Corpomídia

Tendo essa perspectiva em vista, Katz e Greiner se unem para desenvolver uma teoria que estrutura esses pensamentos e que vai influenciar profundamente este estudo, é a chamada *Teoria Corpomídia*. Essa linha de pensamento explora justamente essa ação do corpo em ser sua própria comunicação, em não apenas fazer parte do processo, mas de *ser* o processo.

Mas de que forma a criação está vinculada a comunicação? Expliquei no segundo capítulo que o processo de comunicação envolve: (1) movimento (oscilação neural para llinas); (2) representação da informação quando esta é internalizada e externalizada (Nas mediações replicações ela inevitavelmente se transforma); e (3) construção de imagem (não come imagem exclusivamente visual mas imagem mental). Pensamento seria, portanto, movimento, fluxo de imagens, ação movida por um propósito. Esta seria a fonte primária da comunicação. Não o corpo como uma coisa ou instrumento, mas corpomídia criador de cadeias sígnicas. (GREINER, 2005, p. 116).

Trazendo a comunicação para além da prática de nomeação e aplicação de significados intencionados, a teoria do corpomídia é explicada pelas autoras como uma ideia que trabalha sob a “indisciplinarietà”. Entendo essa relação corpo e mente como um sistema processual e vivo, o corpomídia assume um estudo do corpo que não se pauta na divisão de disciplinas

(teóricas vs práticas, biológicas vs artísticas, hipóteses vs estatísticas), mas na aceitação de todas as contribuições de todas as áreas, que não se anulam. Sendo o corpo (corporeamente) processo de relação com o meio, todas as disciplinas são por ele moldadas e o moldam simultaneamente.

No artigo, as autoras exploram a comunicação como um processo de “transição espaço-temporal” que trabalha com a relação de dentro e fora, estabelecendo a relação de corpos com outros corpos e corpo com o mundo. Mundo visto enquanto ambiente com o qual o ser possui contato, “Assim, o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo.” (KATZ & GREINER, 2005, p. 6).

Por conseguinte, para a teoria corpomídia, as informações que estão no meio, que fazem o mundo e que passam pelo processo de construção de imagem e de memória, fazem parte também do processo de construção do próprio corpo. O ser é essa relação de processos de informações de meio. Por esse motivo, ao se comunicar (da forma que for, na linguagem que for), o corpo não está transmitindo uma informação da mente, o corpo está *se* transmitindo, a comunicação é a revelação do ser, é o compartilhamento de formas de se processar a relação ser-mundo e corpo-corpo.

Mas o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador. Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre presente, o que impede a noção do corpo recipiente. O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (KATZ & GREINER 2005, p. 7)

Apesar de, com toda a certeza, a influência e a experiência com dança estar atrelada aos pensamentos explorados pelas autoras e contribuírem consideravelmente para o estudo do corpo na área da dança, a teoria corpomídia não é especificamente uma teoria da dança. Pensando o corpo em sua “indisciplinariedade”, o corpo artista, explorado nos últimos capítulos do livro,

aparece para enriquecer o discurso proposto, mas o cerne do trabalho é a pesquisa e exploração das formas de se olhar o corpo, a relação corpo-dança não é o objetivo principal. Entretanto, ainda surgem nela algumas considerações que darão base para os pensamentos das autoras em seus livros individuais.

Por exemplo, ao final do artigo escrito em colaboração pelas duas, a dança aparece, enquanto forma de comunicação, como processo de metaforização que, assim como as outras formas de linguagem, surgem como forma de compartilhamento e evidência desses processos de inter-relação de “dentros” e “foras”. “Assim, há evidências de que alguns desses pensamentos imagens se processam de modos específicos no corpo artista essa especificidade não está nas coisas que elas representam mas no modo como operam.” (GREINER 2005, p. 109). Evidencia-se, assim, as imagens mencionadas anteriormente, como processos de metaforização da relação ser-mundo, principalmente no que se refere ao corpo artista.

A metáfora é entendida no sentido de se trazer uma informação sob outras formas que não aquela em que ela foi inicialmente proposta (ou no caso, processada). “Não se trata de uma série estática de representações e, nesse sentido, a comunicação não pode ser restrita a significados. Afinal, nem tudo o que se comunica opera em torno de mensagens já codificadas.” (KATZ & GREINER, 2005, p. 10). E é sob essa perspectiva da metaforização e da dança como comunicação, que passamos ao escopo da dança, propriamente dita.

Dentro dessas possibilidades de linguagem, existem múltiplas opções e categorias dentro das já múltiplas formas de se fazer linguagens. No que se refere à literatura, nesta pesquisa, olha-se para uma visão mais geral, voltada para a crítica e teoria literária como um todo, sem especificar em uma mesma estética. Já no que se refere às danças, para este estudo, as análises e as propostas estéticas de interpretações serão voltadas para as danças contemporâneas, seguindo a base teórica de Thereza Rocha (2016) para caracterizar as formas nas quais elas aparecem. A escolha pelo foco nessas formas de dança se deve pela própria instância que as nutre, que seria a experimentação da não categorização, da multiplicidade de formas, temas, significações, baseado na intenção do intérprete, marcada pela pluralidade.

Quando dissermos dança contemporânea não estaremos, por obra do capricho, dizendo a mesma coisa que seria dita com dança moderna ou com dança atual. Se a dança é contemporânea, é porque sempre e a cada vez, a cada nova obra, ela deambula na direção da origem daquilo lhe deu sentido, para perguntar agora: - o que é dança? O que constituiu algo em dança? A obra é o *mese-en-scène* da pergunta. E não da resposta. A dança é contemporânea também porque encena todos os problemas que envolvem o contato obra/espectador; porque encena a política intrínseca à espetacularidade. Abre mão da espetacularidade (das facilidades e da crueldade que lhe

são intrínsecas) em favor da disponibilização ao espectador dos meios que a produzem; em favor de uma troca em que as partes tenham acesso ao que está pressuposto na relação. (ROCHA, 2016, p.28)

Essas instâncias, a “não busca por respostas” se aproxima muito daquilo que aponta-se na teoria literária aqui explorada anteriormente: o aberto, o passível que necessita de interpretação, o que busca uma reação à recepção. Por conta dessas aproximações, aceita-se, então, que a arte não está no significado e nem na “beleza” do resultado final, mas no processo de realização, no contato com o ser que a produz e que a recebe, na apreciação e na sua não separabilidade de todo o contexto sócio-cultural que a atravessa e compõe.

Dela depende uma qualidade muito particular de pesquisa a ser desenvolvida, um estudo dos movimentos nascentes da/na experiência de mover-se. No caso, um mover-se próprio ao próprio mover-se. Um corpo atento, sensível, permissivo, trespassado pelo gosto da invenção e desapegado da dança bien faite – a boa dança, a bela dança –, de onde pode surgir literalmente qualquer coisa. São regimes de criação nos quais o intérprete deixa de fazer uma coisa para tornar-se (esta coisa) e, ao fazê-lo, deixa de ser coisa, passando a processo intensivo. (ROCHA, 2016, p. 44)

As danças contemporâneas são, como afirma Rocha (2016), aquela que descobre o que é em sua realização, e cada realização é uma nova obra contemporânea a se descobrir. Contemporâneo é aquilo que é certo na incerteza e que se concretiza na mutabilidade. Ela acontece *no processo de construção*, na pesquisa de movimento, quando aquele cria é também o intérprete,

Cada coreógrafo desenvolverá, então, uma linguagem própria, uma assinatura, ancorada em uma pesquisa de movimento singular. É preciso inventar a língua mas, também, sua gramática e sua semântica para constituir uma escrita de dança autoral, o que marca a entrada de uma criadora ou um criador no seletor ambiente da carpintaria coreográfica. É preciso criar, ainda, o uso e também os modos, ou seja, caberá a cada coreógrafo-pesquisador de dança contemporânea inventar também uma metodologia de investigação de sua própria linguagem. Invenção, portanto, de um novo corpo, a cada vez. (ROCHA, 2016, p. 44).

Rocha (2016) preza em seu livro pela não catalogação, ao não encaixamento de danças contemporâneas em uma definição fechada, pois isso exigiria que se saísse da obra para classificá-la, exigiria uma definição única na qual todas as obras contemporâneas se enquadrariam, e a autora mostra a impossibilidade desse acontecimento, uma vez que dança contemporânea é *na obra*, dança contemporânea é *no questionamento* — o de durante o processo de construção e do espectador no processo de recepção — dança contemporânea é *na interpretatividade*. Cada obra gera em si, sem necessidade de definição, uma visão de arte contemporânea, que, por si, não está fadada à permanência, pois dança contemporânea é *na contemporaneidade*. Dança contemporânea é no agora da obra, e a cada agora há uma nova obra, incapaz de definição. Portanto, o que se caracteriza como contemporâneo, não é um conceito, é uma prática, a de constante construção e interação entre criador-leitura-obra, nada diferente do que traz-se até aqui neste ensaio, dança contemporânea é *na leitura e na interpretação*.

3.4 Corpo que pensa arte

Nesse sentido de danças contemporâneas como uma dessas linguagens possíveis pelas quais a comunicação acontece, e tendo em vista também todos os processos biológicos e cognitivos que foram explorados, Katz (2005) busca desmistificar a crença de que a dança surge como uma manifestação do mundo das ideias, acionadas pela inspiração. Ao trazer a proposição da dança como pensamento do corpo, a autora assume uma noção de pensamento que segue a visão fenomenológica, pensamento enquanto um fenômeno realizado pelo ser, um acontecimento que se relaciona com a percepção, a experiência e a sensibilidade. “Quando o corpo pensa, isto é, quando o corpo organiza seu movimento com um tipo de organização semelhante ao que promove o surgimento dos nossos pensamentos, então ele dança” (KATZ, 2005, prólogo).

A dança como esse pensamento do corpo é explorada como uma ação que provém dos mesmos princípios neuro-biológicos, mas que, ao mesmo tempo, transcende a biologia, tocando o nível da experiência sensível da vivência do ser, para além dos princípios básicos de existência. Nesse sentido, nem Katz e nem Greiner visam explicar a dança ou “cientificar” a arte, o que elas buscam é discorrer sobre como se dão as ações artísticas, mostrar o quão inerente elas estão à própria construção do ser e como que, juntas, essas indisciplinidades podem contribuir para o estudo de corpo, arte e linguagem na contemporaneidade.

Tendo isso em vista, Katz desenvolve uma teoria da dança que a vê como uma parte do processo evolutivo, uma adaptação do corpo conquistada pela interação entre ser-mundo, que foi repetida até ser instaurada nas vivências e experiências em conjunto, como todas as formas de linguagem e seguindo o princípio dos processos já mencionados anteriormente.

A Dança como um lugar onde tudo se move tão rapidamente que, num primeiro olhar, só conseguimos nos dar conta dos seus efeitos, não da sua consistência. Dança como fenômeno singular. Dança como uma propriedade que brota da coleção das partes sem reducionismo, um algo-que-não-a-soma-das-partes. Tal como a cor, que surge como um comitê de fotoreceptores como um padrão e não como uma especialidade. Um padrão-mensagem, que constitui o código sensorio do cérebro. (KATZ, 2005, p. 26).

Traçando uma linha evolutiva, que coloca o ser em uma trajetória de constante mudança e movimento, Katz mostra como essa tendência de continuidade do corpo em relação ao seu meio, em sua capacidade de adaptação às mudanças fazem com que toda a experiência e o próprio pensamento se dê a partir do movimento.

A mente consciente estabelece relações com o mundo lá fora. Para tal, emprega, pelo menos, dois movimentos: usa o passado para realizar suas análises e, de posse delas, prepara suas ações futuras. Ou seja, a consciência se inscreve na temporalidade. [...] O movimento, em relação ao corpo, também pode ser visto dessa maneira. O corpo troca informações com o mundo lá fora: é um sistema aberto. O movimento pertence a este corpo como característica dele se constituir como corpo (seu modo de ser semiose permanente, a condição do estar vivo) e como um acionamento que modifica seus estados (movimentos que o corpo aprende e que, às vezes, tomam a forma do pensamento e aparecem como dança). Movimento enquanto operador de dança. (KATZ, 2005, p.134).

É disso que surge a ideia: “(...) isso acontece porque este movimento percorreu uma trilha como a que produz o pensamento no cérebro. Por isso, por razão dessa semelhança estrutural, a dança é o pensamento do corpo” (KATZ, 2005, p. 91). A dança, nesse sentido de uma das linguagens a que o corpo, enquanto corpomídia, realiza, é trazida como pensamento do corpo para mostrar como uma ação que parece ser externa e física, é na verdade, um processo tão teórico quanto prático que passam pelos mesmos caminhos na fisicalidade do corpo e são constituídos do mesmo material: as vivências e experiências do ser e suas respostas ao contato do e com o mundo.

No corpo, a dança também começa por abdução. Dessa ignição inicial brotam as hipóteses motoras que o corpo escolherá percorrer e que resultarão na dança-pensamento. Pensamento entendido como um geral, um hábito que determina a possibilidade da dança se tornar existente. Pensamento, portanto, exilado da tirania da exclusividade da mente humana e do reino do verbal. Como o que está e se desenvolve em todo o mundo físico. (KATZ, 2005, p.52).

Essa ideia da dança enquanto um processo que culmina na evolução nos ajuda a pensar dança enquanto uma tecnologia, que, assim como as letras, capacitou o ser ao exercício da comunicação e da exploração das possibilidades expressivas para além do mero contactar.

A dança da qual se falará aqui pertence a este mundo. Uma dança que vive na e pela tensão da dualidade lei/evento. Lei enquanto continuidade, inteligibilidade como código. E evento porque tudo o que acontece traz algo de arbitrariedade, com descontinuidades e probabilidades. No corpo, que é construção incessante, danças-falas descrevem os seus objetos através dos seus próprios pertencimentos. Dança é um conjunto de acontecimentos que funciona sem se apertar o botão, uma vez que nada separa a ocorrência daquilo ao qual se refere. Dança é quando e depois. (KATZ, 2005, p. 15)

Katz parte de uma visão semiótica da dança para explorar não sua explicação, mas as formas como se dão os processos de formação da dança no corpo e sua relação com a constituição do ser enquanto indivíduo evolutivo no mundo. “Entender a dança como semiose,

isto é, como ação ininterrupta de uma cadeia sígnica infinita de mediações, da natureza da continuidade. Onde imprecisão e indeterminação constituem o próprio arcabouço de sua lógica” (KATZ, 2005, p. 30)

É nessa lógica da semiótica que vemos os signos serem trazidos para a teoria da dança, em que a capacidade de representação das situações no mundo, as imagens mentais exploradas por Greiner, são colocadas na perspectiva dos movimentos realizados. Para estabelecer essa relação, a autora mostra como a arbitrariedade do signo — o sistema vago e indeterminado no qual ele se constituiu, em que não há uma única representação em signo para cada imagem do mundo, e nem mesmo uma imagem do mundo que se resume em um único signo — faz com que haja a necessidade de uma ação interpretativa do ser sobre as ações da dança enquanto forma comunicativa e representacional.

Aqui a dança é entendida como um pensamento do corpo. Raciocínio com forma lógica, que não deixa de ser, simultaneamente, um processo físico do pensamento. Ao fazer dessa hipótese uma teoria geral sobre as leis que regem a confecção, configuração, representação, interpretação, leitura e crítica dos entendimentos da dança, basicamente se insiste em apresentar a dança como fenômeno. Mas fenômeno entendido como tudo o que aparece, que se faz existente. (KATZ, 2005, p. 49).

Essa capacidade representacional da dança é explorada como um aprimoramento evolutivo na mesma medida em que são exploradas as noções de comunicação, relação entre ser e ambiente e a biologia. Para Katz, o que faz com que um corpo realize a ação de dança como pensamento do corpo, além das já comentadas por Greiner, reações sensoriomotoras, químicas, biológicas do corpo, é também a questão da repetição. É a constante prática da dança, como uma linguagem que por si só já representa as experiências do ser, que o torna apto a, cada vez mais, ter capacidade para realizar tal ação. Nesse sentido, não é qualquer corpo que pode ser condicionado a “pensar com dança”, mas apenas aqueles que possuem contato e constante prática com a ação e aqueles que têm a *intenção* de realizar tal ação performativa. Assim, “Não se trata de um corpo que pratica uma atividade chamada pensamento (pensar sobre algo). Há que se entender que quando a dança acontece num corpo, o tipo de ação que a faz acontecer é da mesma natureza do tipo de ação que faz o pensamento aparecer.” (KATZ, 2005, p. 39).

Isso restringe uma ideia que poderia ficar muito ampla e vaga, pois exclui a noção de que se a dança é formada a partir das mesmas instâncias que qualquer outra ação então não haveria diferença entre um simples levantar de perna e o mesmo movimento dentro da dança. A relação de que é preciso ter a intenção de realizar tal movimento enquanto dança também

deixaria uma brecha muito grande para especulação, mas a aplicação da relação de prática, do exercício da técnica, é o que caracteriza a dança como pensamento do corpo uma teoria que nos auxilia nesta proposição, pois faz pensar na existência de um corpo que é mais propenso a ação comunicativa na linguagem da dança, que um outro não possuidor da mesma experiência de vivências intencionais de pensar-dança e da prática constante da ação. “Quando a dança acontece, uma determinada organização propiciou o nascimento da complexidade que a gera. Tudo poderia vir a ser dança, mas uma acenou um sim e a outra, um não; um olho indicou uma coisa que o outro desmentiu. E nem tudo virou dança. Nem tudo vira dança. Pura criatividade da natureza.” (KATZ, 2005, p. 117).

Eis a origem da origem, na cena que arma o cenário para o movimento. Quando o corpo se move, o que aparece como um primeiro não passa do fim de uma cadeia que o precede. O movimento que aparece já é um resultado, que se apresenta como um julgamento de percepção. Não há como reduzir o movimento apenas a cálculo e demonstração, num exercício de racionalidade desincorporada. Não se consegue dar conta do seu aspecto sensível com muita precisão quando se depende do esforço das palavras. Pois que o movimento torna o corpo uma paisagem sempre igual e sempre diversa, como a das dunas impelidas pelo vento. O movimento entendido como signo assalta o corpo e o molda, promovendo um ajuste permanente, contínuo e infundável entre seu padrão e o padrão que estava no corpo antes do movimento se iniciar. Eis uma hipótese sob medida para desinstalar dos pensamentos os preceitos de controle, ordem e significados absolutos. Modelo que vincula a origem desta cena à cena da origem de todas as manifestações do movimento. (KATZ, 2005, p.67)

Nesse sentido, a ação se torna artística quando deixa de ser apenas técnica e apenas movimento, e se torna parte de quem executa, é uma relação de intenção, a de utilizar da habilidade e da prática para realizar uma ação de pertencimento artístico, que explora essa relação corpoemente, que a assume e deixa de separar as ações corporais das ideias que quer-se colocar, a ação só se torna artística quando deixa de ser um mais outro e se torna a co-fusão dos dois.

Não existe dança que não seja construída. O conhecimento do processo neuronal que nos possibilita a percepção explícita o fato de que algo pertencer ao corpo como aptidão não significa o mesmo que estar *naturalmente* pronto, disponível, à espera de um resgate. Por isso o movimento não é aquilo que aguarda o correto acionamento da estratégia que devolve a *espontaneidade* perdida. Nem aquilo que deve ser *descascado* da ação da técnica de aprendizagem, da dança para surgir, enfim, resplandecente, na sua naturalidade. (KATZ, 2005, p. 138 - grifos do autor).

A dança é assim, construção, assim como o próprio corpo, é processo, que passa pela consciência e inconsciência, assim como passa por cada terminação nervosa, pelo sistema

sensorio motor, pela memória de experiências e de técnicas. A noção de que “o corpo tem memória”, na verdade quer dizer que o corpo tem acesso a todas as memórias e experiências vivenciadas, pois não há diferença entre o corpo que guarda as memórias e o corpo que as acessa e é essa a base da construção do processo criativo coreográfico, trazendo a materialidade da dança, dentro desse processo Estético Interpretativo que é aqui proposto.

3.5 Materialidade, abstração e processos de criação no corpo

Para tratar a dança na sua materialidade, sem carecer de muletas essencialistas ou calços tipo *qualia*, há que se ler o corpo como um sistema aberto, onde tudo o que se dá a ver (aparência) não está separado de forma alguma (nem temporalmente) do que o constitui (e que não é a essência-conceito que pede por uma faxina epistemológica urgente). No corpo, o instante reina, desfazendo fronteiras rígidas entre o dentro e o fora. (KATZ, 2005, p. 121).

Nas formas das danças, a materialidade seria aquilo que é comunicado ao outro sobre signos de movimentos das danças. É o que ultrapassa o limite psico-biológico e chega até o interlocutor como arte, é o que o espectador vê. Nesse sentido, materialidade e abstração não se anulam, pois não são conceitos opostos, são partes de um mesmo processo, pois o que se materializa não é uma substância concreta, é a possibilidade de uma abstração compartilhável. Esse material é considerado abstrato no sentido de não ser exprimível em uma explicação única e absoluta, é uma abstração que engloba todo o sentido da abertura e da livre interpretação. Abstrata será a arte que chega ao interlocutor aberta sob um leque de vazios interpretativos os quais deverão ser preenchidos no ato da recepção e interpretação, infinito e indeterminado, e material será a arte enquanto objeto artístico e comunicativo, que é possível de ser mostrado.

Nessa visão de corpo-matéria e dança-materialidade, Né Barros (2009) discute em seu livro *Da materialidade na Dança*, sobre as representações na dança, os significados, principalmente na relação entre coreografia e intérprete. Barros também terá como perspectiva o ser enquanto indivíduo em construção, que está em constante inter-relação com o meio, que “[...] possam entender o corpo dançante na sua mobilidade e natureza transitória” (BARROS, 2009, p. 6). Dessa forma, a dança sempre parte, para Barros, de um corpo já em movimento, destinada a corpos que também se movimentam, e é esse fluxo de movimentação que dá base para o processo criativo nas produções em dança.

Percebe-se que, ao debate sobre a materialidade a que nos propomos, interessa não o que a dança é, não uma procura originária, mas como a dança se configura pelo discurso de um movimento; nas pequenas representações de um corpo e no como a dança representa as transformações e transições do corpo em movimento. É portanto, num domínio anterior às categorias, às identidades definidas e à existência de significados, ou seja, no domínio do próprio processo criativo e das micro-poéticas que nos interessa discutir a materialidade da dança. (BARROS, 2009, p. 6).

Com essa ideia, Barros mostra como os sentidos de abstração, subjetividade e materialidade se aliam no que se refere a dança, trazendo a noção de que ao se assistir uma performance ou espetáculo tentando identificar um sentido por trás, perde-se o que realmente importa, que é a recepção, é como o corpo interlocutor reage ao que assiste. Coloca-se em foco a ideia de que esse sentido buscado não existe, ou ao menos não da forma a que se procura, tentando exprimir “o que a dança quis dizer”.

A dança enquanto manifestação (fenômeno) e construção material, configura-se como um lugar de uma experiência sensível e plural e para se reencontrar novas cartografias que funcionem como vias de acesso a essa experiência torna-se necessária indagação: da análise da condição da sua produção; do lugar do corpo entre a evidência e o simbólico; dos modos de produção de dança, de uma poética (BARROS, 2009, p. 8).

Essa perspectiva que Barros mostra em sua análise vai de encontro com aquilo que traziam os teóricos estético-receptivos. Vendo a dança como um dos meios para construção contínua do ser, essa arte é mostrada como exercício sensível e inventivo, o que será um princípio importante para esta proposição. Para a autora, o que mais caracteriza a dança seria sua falta de matéria suporte, de acordo com ela, a literatura teria as palavras, a música teria a partitura, mas a dança seria uma arte que teria como suporte apenas o corpo que a reproduz “a obra em dança é o acontecimento em si, ou se quisermos de forma mais radical, a dança não existe como obra, ela é movimento perpétuo de si e dos tempos” (BARROS, 2009, p. 11). Com essa ideia, a autora se aproxima das visões de Katz e Greiner, de corpomídia de si mesmo, e assim, o corpo (e por conseguinte, o ser) seria a base e a chave para a criação das danças.

Tendo a dança como essa matéria de movimento, a exploração dela é o que caracteriza o processo criativo (o que gerará a materialidade, pós processo), é a investigação dos gestos, das formas, das expressões, das percepções e, principalmente, sensações. É através da relação sinestésica, do que o corpo sente com o movimento, somado com as intenções, as técnicas e as experiências que tem-se a criação, fazendo com que o coreógrafo-bailarino tenha consciência tanto de si (enquanto intérprete) quanto da dança (enquanto matéria). É o retorno da relação interior-exterior que se teve anteriormente, o que o bailarino faz com seu corpo perpassa as

instâncias de um corpoemente, ao mesmo tempo que toda a movimentação também interfere diretamente no que esse corpoemente sente. “O lado fenomenológico da dança enquanto lugar para uma experiência virtual [...] encontra de imediato a sua dimensão extra discurso ou a semiótica que se explica ao nível de um funcionamento cerebral.” (BARROS, 2009, p.15). A dança é um fenômeno, tanto quanto são fenômenos aquilo pelo que o corpo passa para materializá-la em nossa percepção geral e ação, que ocorrem ao mesmo tempo durante o processo criativo.¹⁹

São esses fenômenos que, propriamente, dão a movimentação da dança. Não é uma questão de representar através da dança os sentimentos e as emoções, mas de perceber o percurso dessas emoções no corpo e trabalhar com esse movimento que o atravessa (corpoemente) deixando reverberar essas terminações que surgem e, com isso, gerar no outro uma emoção de resposta. É um percurso indireto, em que um se atravessa, surge, corta e se desdobra do outro: sentir→ reagir→ mover→ emocionar. “A emoção não é ponto de partida para as suas criações já que ela vem entendida já no acto de consciência.” (BARROS, 2009, p. 17).

Essa é uma noção que será muito importante para esta proposição, a ideia de que as sensações, os pensamentos, as reações, não são *imput* para o processo criativo, elas fazem parte, não há “aquilo que dá início”, pois como Katz (2005) afirma, a processo da dança começa muito antes de se pensar em começar a mover, e todos as instâncias trabalham de forma conjunta para a realização dessa ação, sendo impossível estabelecer um ponto de partida para “o que gerou”, pois tudo gera. Da mesma forma que é impossível estabelecer um único sentido, pois se tudo gera, todo o sentido é também possível, mas isso será melhor explorado na próxima seção.

Aqui, o que nos interessa das ideias de Barros é essa visão do processo criativo como sendo um fenômeno amplo e cheio de emaranhados que trazem a relação corpoemente-mundo-outro.

A dinâmica da emoção implica-se portanto, na relação entre movimento imaginado e executado, entre prolongamento de uma situação através da imaginação ou antecipação de uma situação através de uma memória registrada no decurso de uma dada experiência. Assim, quando o coreógrafo entende trabalhar sobre a emoção, ou identifica esse domínio como sendo o seu território de exploração, está sobretudo, a trabalhar tipos de relações entre imagens e sensações e formas de as materializar. (BARROS, 2009, p.18).

Assim, a interpretação da dança segue por um caminho muito mais perceptível que traduzível, mantendo o caráter abstrato da arte e a arbitrariedade significa que possibilitará a

¹⁹ Por se tratar de uma pesquisa estética, foca-se no processo criativo, na formação da dança, nas instâncias pelas quais o corpo passa em seu processo e nas percepções de recepções deste corpo enquanto um corpo propenso em contato com a literatura. O nível da poética da análise das produções de dança propriamente ditas, ficam reservados talvez para futuros percurso de pesquisa.

abertura e pluri interpretação de acordo com o interlocutor da obra. Não é a tradução do gesto que o interlocutor deve buscar, pois da mesma forma que não há um único representante para um signo na língua verbal, também não há para os signos gestuais na dança. O que se deve buscar perceber e interpretar é todo o processo da composição. Se a dança não quer dizer, apenas diz, o interlocutor não deve entender, mas “ouvir”, saber ler a dança em sua completude, não em seus significados isolados, não é um *passê* que retém o significado, é toda a escrita-gesto.

A análise é, portanto, resultado de uma construção de sentido no exercício de uma percepção e os seus contributos podem rever-se ao nível da construção, ou melhor, da inscrição da História da Dança, mas eles podem ser também válidos pelas pistas que podem fornecer na compreensão do próprio processo de construção de sentido. (BARROS, 2009, p. 30).

A proposta de análise oferecida por Né Barros em seu livro, busca a visão da obra como foco de interpretação, fugindo da ideia que se imagina ser a intenção do autor. É uma análise que se baseia em um processo fenomenológico, no qual a construção de referências se dá através da recepção da obra gerando os significados e interpretações para cada interlocutor.

Se aceitarmos que o simbólico, ou a forma simbólica, que indiferenciamos enquanto resultantes da interação entre criador-obra-espectador, é algo a posteriori, isto é, uma construção de sentido, uma configuração, ou uma demarcação perante uma presença (o fenômeno), então podemos dizer que o simbólico realiza a passagem do fenômeno ao universo Sínico. A experiência da obra passaria assim, a viver através dos seus diversos modos de referências

[...] Afastadas estão portanto, abordagens que procuram formalizar o ‘sentido’, pouco convincente nas suas operações sendo mesmo desnecessárias a partir do momento em que se reconhece o facto dança como polissêmico e altamente instável para se fazer dominar pela dimensão semântica. (BARROS, 2009, p. 31).

Essas referências são aquelas imagens mentais criadas pelo interlocutor durante o momento de recepção da obra, que fazem com que a interpretação seja possível, somando os impulsos neuro-biológicos que são ativados durante a recepção e as memórias ativadas para racionalização do que é visto. E todo esse processo, que por muito tempo foi considerado um fenômeno exclusivo da mente, como vimos nas últimas páginas, se relacionam e reverberam com o corpo como um todo.

Dessa forma, toda essa ação interpretativa da obra também gera uma ação corporal no interlocutor, ao mesmo tempo que é por ela formada no intérprete, e esse contato entre intérprete e interlocutor é o que faz com que a ação performática da dança se integre enquanto fenômeno do meio, dando base para que todos esses processos (formação do corpo, reverberação de fenômenos corpoemente, processo criativo de formação da movimentação, recebimento da obra, interpretação e revelação de uma referência sínica que caracteriza a obra para o

interlocutor) ocorram nos seres. “O que resulta dessa situação é o nível neutro ser entendido como um processo, no sentido mais dinâmico do termo, **e a análise como um processo criativo.**” (BARROS, 2009, p. 33 - grifos da autora).

Assim, a noção de performance corêutica é trazida para exemplificar tal relação, mostrando a diversidade de formas em que as danças podem surgir enquanto materialidades e como são múltiplas as possibilidades de análises e interpretações que vêm dos processos de criação e recepção de uma arte da dança. Trazendo os movimentos da dança como gestos assumidos, que possuem sua própria comunicabilidade no ato puro, a imagem que se coloca é de uma arte não veículo de ideias, nem mesmo veículo de si mesma, ela *é* comunicabilidade e o comunicável. Com essa soma de fazer-dizer, a dança é categorizada como o gesto *Coreutico*, que se coloca enquanto meio e comunicação ao mesmo tempo que apenas é.

Neste caso não se trata de representações, nem códigos, estilos, nem de intervenções puramente miméticas, mas algo o que se dá num plano "pré-expressivo". [...] Para uma reflexão sobre o gesto na dança é por conseguinte, insuficiente avaliar em intenções comunicativas ou não comunicativas, mediação ou não mediação de um conteúdo, maior ou menor legibilidade de uma mensagem, uma vez que as poéticas na dança são múltiplas e diversas. (BARROS, 2009, p. 45).

3.6 O corpo propenso

Há ainda mais uma observação que deve ser feita antes de nos focarmos nos pormenores da relação dança/literatura: é o conceito do que chamaremos de *Corpo propenso*. Com base no trabalho de Paul Zumthor no livro *Performance, recepção, leitura* (2018), tem-se em mente que esse processo receptivo é natural, como, então, para alguns, a recepção se torna um outro processo artístico e para outros não?

Como visto anteriormente, a bagagem cultural influencia em muito o sentido que o ser estabelece para e com o mundo, tanto na vivência diária, quanto na recepção de obras artísticas. O contato com as artes (na linguagem que for) desempenham um papel decisivo na construção da percepção sensível. Dessa forma um leitor que já possui contato prévio em sua bagagem cultural com determinada linguagem artística está mais propenso a recebê-la²⁰ que alguém que jamais tenha tido contato com tal arte em sua experiência de vida. E quando, por sua vez, um leitor com a percepção sensível já em constante contato com determinada linguagem artística — a partir de um longo período de experiência, de construção de habilidades e desenvolvimento

²⁰ Entendo a recepção como todo o processo já explorado de contato e interpretação da obra pelo preenchimento de vazios com a bagagem cultural.

de técnicas — tem contato com uma outra forma de linguagem tem-se, então, um novo processo de recepção.

Esse leitor específico já se encontra familiarizado com a recepção de objetos artísticos — da mesma forma que alguém que não tenha essa familiaridade também a adquirirá conforme tiver mais contato com as linguagens artísticas e, inclusive, este leitor já conseguirá, nesse momento de primeiro contato, realizar diversas interpretações dessa arte, seguindo todos os princípios receptivos que foram explorados anteriormente. Entretanto, essa interpretação em particular, essa que excede o limite de uma única linguagem e transcende para outra só poderá ser realizada se esse ser-leitor já estiver inserido no meio artístico dessas duas, nas linguagens que forem. Dentro dessa interpretação específica que se concebe o corpo propenso, nessa interpretação que atinge o performático, a conduta do saber realizar e do ter a intenção de o fazê-lo (ZUMTHOR, 2018). Nessa inter-relação de duas linguagens artísticas diferentes, o corpo propenso tende a se voltar, na busca por sentido e no processo de interpretação, àquela em que se possui mais familiaridade, levando à composição de um outro objeto artístico.

Assumamos os casos da literatura e da dança: um escritor, leitor por experiência, mas que nunca presenciou um espetáculo de dança, ainda tem mais possibilidade de imersão na experiência que um interlocutor que jamais tenha visto uma bailarina na vida e também que jamais tenha praticado qualquer linguagem artística. Entretanto, esse mesmo escritor, que tem em sua bagagem a experiência com a literatura e tem a percepção treinada para a análise e interpretação literária, tem uma grande propensão a, após o espetáculo de dança, trazer para a literatura a recepção e interpretação que teve da experiência. Esse é um caso comum na literatura, escritores como Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, Augusto dos Anjos, entre tantos outros, já trouxeram para dentro de seus textos a experiência de outras artes como dança, música e pintura, não apenas em suas primeiras experiências com essas artes, mas em toda e qualquer experiência de escrita tendo como ponto de partida uma outra obra de arte.

Tendo essa perspectiva em vista, como diz Zumthor (2018), um resultado normal, estabelece-se a dança como um hábito receptivo, desde que, claro, o próprio leitor seja um leitor específico, que tenha em seus hábitos cotidianos a dança para compor seu ambiente de percepção. Dessa forma, ao ler, o corpo, que já está condicionado à dança, receberá em seu cognitivo e sensível, a susceptibilidade a uma movimentação corporal provinda da percepção sensível desencadeada pela leitura do texto. Propõe-se então que, quando um leitor de uma obra

literária, possui em sua bagagem a experiência com a dança, ou seja, o leitor é também um bailarino — logo, tendo em seu percurso de experiência o constante treino, o conhecimento de técnicas, estilos e abordagens, e também o processo de criação e de investigação da dança em seu repertório — quando há esse encontro de experiências, esse leitor se torna um **corpo propenso** a trazer para dentro da literatura sua experiência com a dança e para a dança sua experiência com a literatura, interpretando uma linguagem artística através da outra. Esse é o princípio base do que chamaremos aqui como **Estética Interpretativa**.

Por esse motivo, esse ser torna-se mais experientemente apto a revelar a interpretação literária para a experiência do processo de criação coreográfica. É uma questão de percepção sensorial e de sensibilidade estética treinada. E a possibilidade desse procedimento se deve, em grande parte, por conta da junção dessas duas teorias, de que a interpretação leitora atravessa a bagagem cultural e tudo que nela se encontra para realizar a interpretação literária e de que as experiências corpóreas e cognitivas não são separadas. E a dança, enquanto pensamento do corpo, se utiliza também da bagagem cultural e sensório motora para desenvolver a movimentação coreográfica.

A dança ou tocar piano, para serem considerados atividades artísticas, exigiriam ser algo mais que a reunião de passos ou de notas bem executadas. Um algo mais que desponta sempre que a habilidade conquistada deixa de parecer construída para se *naturalizar*, como *dote característico*, como um *pertencer* do executante (KATZ, 2005, p. 127- grifos da autora).

Nesse sentido, então, pode-se dizer que o próprio preenchimento dos vazios na literatura para o desenvolvimento da interpretação é realizado não apenas com os conhecimentos teóricos, mas também com os conhecimentos gerados por toda a experiência desse corpo enquanto ser, inclusive a experiência com a dança. E, da mesma forma, o processo de criação coreográfico só se dá a partir do entendimento de que tudo o que ocorre no ser é um processo corpomidiático, e a interpretação literária também fazem parte dessa bagagem acionada no realizar dos movimentos. É um processo contínuo e interminável de mútua colaboração, e é só através desse nexos entre artes que é possível de ser realizado.

Essa propensão pode ocorrer entre quaisquer linguagens artísticas, se há o contato e a prática de determinada arte antes do contato com a outra, o indivíduo já está mais condicionado a realizar esse nexos interartes. Entretanto, isso não significa que alguém que não possua contato prévio com algum tipo de linguagem não possa também realizar essa relação, apenas que aqueles que possuem tais experiências em suas bagagens culturais podem possuir maior

facilidade, uma vez que já possuem a percepção treinada na recepção artística, portanto, o contato com uma outra linguagem não se torna completamente novo, o que lhe proporciona uma prontidão maior para a análise e preenchimento dos vazios realizando tais conexões. Por esse motivo se escolhe o termo “propensão”, não é uma regra que todos com tais experiências realizem, e nem que alguém sem tais experiências seja incapacitado para tanto, mas quando há essa conexão entre as experiências artísticas tem-se uma pré-disposição para que esse nexos entre as artes aconteça mais facilmente.

4 PROPOSTA-ESTÉTICA-INTERPRETAÇÃO

Podemos agora realizar um panorama geral do que aqui se busca com a junção da dança e da literatura: dentro da experiência literária, um leitor, como explorado anteriormente, precisa acessar todo seu conhecimento de mundo, sua relação histórico-social e sua estrutura cognitiva para ter base suficiente para compreender a leitura e explorar os níveis de abstrações presentes nela a partir dos preenchimentos dos vazios e da elaboração de uma interpretação única e individual da obra. Estando a memória o tempo todo em ação e transformação (própria e do ser), é isso que faz com que, durante a leitura, as associações e construções de imagens possam ser realizadas, permitindo o preenchimento dos vazios e marcando a interação entre leitor-texto-mundo.

Essa interpretação, enquanto ação leitora, se justifica a partir dessas mesmas instâncias utilizadas para sua construção e é ela que concretiza o objeto artístico como existente. Agora, como analisado nas teorias do corpo e da dança visualizadas até então, essa ação leitora não está resumida a um processo meramente cognitivo, o ser é constituído de experiências vividas e de lugar cognitivo, inseparavelmente. Dessa forma, o que caracteriza as ações quanto ao que foi lido são tanto instâncias corporais quanto cognitivas, e a própria ação leitora enquanto processo artístico promove reações mentais e corpóreas no leitor. Nesse sentido, todo esse processo de recepção literária, também se caracteriza nos moldes de relações corpomidiáticas e a interpretação desenvolvida não estaciona em um pensamento isolado.

4.1 A ação performática e a estética interpretativa

Dito isso, é nesse sentido que a proposição de Zumthor (2018) para o termo performance encaixa-se à proposta. “ (...) performance implica competência. (...) é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (ZUMTHOR, 2018, p. 30). Para o autor, mostra-se como a percepção do leitor, formada e alterada pela percepção do objeto (artístico, na teoria de Zumthor), forma também a própria obra e seus desdobramentos na ação desse receptor após o contato com o objeto artístico. A performance é, assim, um dos resultados da experiência estética.

Dessa forma, a Estética Interpretativa se apresenta como um ato performático, pois ela exige o conhecimento prévio das áreas a que se pretende co-fundir, assume-se esse nexos e se responsabiliza por sua execução, é um ato consciente: quer-se realizar. A performance é vista,

então, como uma linguagem comunicativa de saberes, intenções e possibilidades que busca nas ações naturais aquilo que não é natural, aquilo que é, assim como o ser que a produz, mutável. “A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca.” (ZUMTHOR, 2018, p. 31)

A Estética Interpretativa nasce, dessa forma, da inter-relação entre leitor, interpretação e processo criativo. É quando a interpretação deixa de ser individual e se materializa na comunicabilidade artística de uma linguagem que não era aquela primeira, mas que surge da sua interação. É quando a interpretação ganha um *corpus* próprio nessa mediação. Por esse motivo ela não se mostra como transposição ou tradução da obra literária. Se fosse uma proposta de transposição o que se buscaria seria trazer o mesmo conteúdo de uma linguagem para a outra, na tradução também, mas o que a estética interpretativa busca é justamente mostrar como esse processo não faz jus à recepção de uma obra de arte, porque nele a relação leitor-texto não é o mais importante, e sim a passagem do conteúdo, quer-se aquele sentido primeiro, o objetivo do autor, quer que se entenda na segunda linguagem exatamente aquilo que se tinha na primeira, ou ao menos o mais próximo possível. Nessa relação a interação do processo leitor é descartável, em prol da comunicabilidade da obra primeira.

Contrariando essa ideia, a proposição da Estética Interpretativa visa mostrar a importância de se levar em consideração a perspectiva do leitor daquela obra primeira, mostrar a importância do processo de recebimento e de como ele é plural. O espaço da interpretação leitora se mostra como não apenas importante, mas essencial, pois, como já foi explorado, a obra só se concretiza na recepção leitora, no seu processo de interpretação. **A obra produzida desse processo de recepção é a interpretação do leitor**, contendo vazios preenchidos por suas experiências e práticas, e somados às percepções e reações que todo esse processo causou ao ser enquanto corpo. É subjetiva, hermética, fenomenológica e, principalmente, perceptiva, tanto do leitor quanto do espectador; é uma experiência estética fundada na experiência receptiva, interpretativa, sensível e perceptiva.

Priorizando essa inter-relação do leitor com o recebimento do texto, a Estética Interpretativa não busca, assim, aquele sentido único da obra primeira, já desmistificado na seção 2. Busca-se, na verdade, *uma forma* de revelar a interpretação unicamente pessoal que esse leitor singular realizou da obra durante todo o seu processo receptivo. O objetivo não é fazer com que o espectador dessa obra segunda compreenda perfeitamente a obra primeira, pois não é ela que está sendo revelada na performance. Entende-se a obra recebida pelo corpo

propenso como uma obra diferente daquela produzida pelo autor, se mostra como uma nova obra, a qual o espectador não precisa (e nem mesmo deve) buscar a representação daquela primeira.

Por esse viés, a comunicação da obra gerada pela Estética Interpretativa vai muito além de um processo de decodificação e significação única. Se a interpretação leitora já é responsável por abstrair do texto mais do que os signos escolhidos pelo autor podem exprimir, trazendo percepções que vão além no nível comunicativo das palavras, o passar para outra forma artística mostra um processo de revelação dessas comunicações, desses sentidos perceptíveis, mas não declaráveis. As mensagens intrínsecas são a obra, que auxiliam a compor seu efeito de experiência para o leitor, mas que são parte do fenômeno artístico que não pode ser definível. Todavia, na co-fusão de linguagens artísticas encontra-se uma brecha: mesmo que não seja possível exprimir essas instâncias em termos decodificáveis, elas ocorrem no contato e interação com o leitor, elas fazem parte do processo receptivo e por esse motivo são também revelados no passar da interpretação para a nova linguagem artística. Talvez as palavras não sejam suficientes para captar o sentido máximo desses fenômenos, mas outras formas artísticas o podem ser, compartilhando essas percepções de diferentes formas, chega-se mais facilmente a diferentes públicos, e assim, a comunicabilidade daquilo que antes era irrevelável, reverbera na experiência artística.

Corroborando com a noção já explorada da experiência leitora como uma ação corporal não separável da mente, Zumthor (2018) explora a recepção artística de uma forma que contribuiu muito para a abordagem escolhida para esta pesquisa:

A posição de seu corpo no ato da leitura é determinada, em grande medida, pela pesquisa de uma capacidade máxima de percepção. Você pode ler não importa o que, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados. É verdade que mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar, e, no entanto, a dança é o resultado natural da audição poética! (ZUMTHOR, 2018, p. 32).

Mal sabia Zumthor que com seu comentário no meio de sua explicação sobre a performance e os hábitos receptivos, dar-nos-ia base para compor uma importante parte desta proposição. Não que de fato essa proposta do autor ocorra instantaneamente, mas tendo como partida todas as ideias já trabalhadas anteriormente e, principalmente, a ideia de corpo propenso mostrada acima, essa afirmação não parece tão surreal quanto o era para ele. Sendo como diz Zumthor, um resultado normal, estabelece-se a dança como um hábito receptivo, dessa forma, ao ler, o corpo que já está condicionado à dança, receberá em seu cognitivo e sensível, a

susceptibilidade a uma movimentação corporal provinda da percepção sensível desencadeada pelo processo receptivo de leitura do texto.

4.2 A dança como processo de revelação da interpretação



²¹ Para melhor exemplificação da proposta traz-se o espetáculo *A gente se acostuma* do Grupo de Dança Contemporânea do Colégio Estadual do Paraná (DANCEP)²². O espetáculo teve como base a crônica da autora Marina Colasanti (1972) denominada “Eu sei, mas não devia”, que está no livro de crônicas que recebe o mesmo nome. Para a composição coreográfica, o grupo se reuniu em encontros de leitura e debates sobre a crônica e cada aluno-bailarino como leitor realizou sua própria interpretação da obra, carregando os sentidos pessoais para dentro da interpretação do texto literário. Cada aluno trouxe suas próprias experiências para as leituras conjuntas do texto e desse compartilhamento de interpretações surgiu o questionamento “ao que você se acostuma?”. Dessa pergunta se fez o espetáculo, durante todo o processo criativo os alunos eram instigados a partir desse questionamento e das respostas que surgiam para cada um para realizar suas movimentações, tanto em exercícios de improviso quanto em exercícios de composição coreográfica em grupo, que entraram na composição do próprio coreógrafo ao unir o projeto em um espetáculo.

Pelo viés da Estética Interpretativa, o que teve-se nesse processo criativo foi uma recepção coletiva do texto literário, cada um realizando seu próprio processo de recepção e interpretação da obra e compartilhando através dos exercícios de improvisação em sala, seguidos de momentos de debate. Dessas interações foi possível perceber relações tidas na interpretação de cada um, que não faziam parte da obra, mas que se relacionavam com ela. Do se acostumar de Colasanti, os leitores trouxeram seus próprios costumes, suas próprias

²¹ QR code com link direto para a gravação no youtube de uma das apresentações do espetáculo mencionado, realizado em novembro de 2019. Para acessar basta direcionar a câmera do celular para o código. Também disponível em: <https://youtu.be/viDeHa8mnYM> Acesso em: 16 de novembro de 2021.

²² O DANCEP é uma extensão dos modulados da Escolinha de arte do Colégio Estadual do Paraná, e há 10 anos oferece aulas de danças gratuitas para alunos do colégio e comunidade. Com coordenação do Mestre em dança e educação, Fernando Nascimento, o grupo é um projeto de contraturno escolar e atende mais de 400 alunos, tendo levado seus espetáculos em turnês por diversas cidades do Paraná e algumas apresentações internacionais em Portugal, Espanha e Argentina. Os trabalhos artísticos do grupo tendem a se voltar para os nexos entre as artes, o espetáculo *Guido Viaro: entre flores e cores*”, por exemplo, unia dança e pintura, e o espetáculo escolhido para exemplo neste trabalho se volta para o nexo com a literatura, assim como outros trabalhos do grupo. Realizo as seguintes análises como integrante do grupo há mais de 6 anos e tendo passado pelo processo criativo do espetáculo em questão.

vivências, entendendo aquilo que se tinha no texto a partir dessas experiências, e ainda acrescentando mais. O texto foi concretizado em suas leituras, a recepção foi finalizada, mas a interpretação continuou.

Dessa inter-relação entre os leitores-bailarinos, bem como da recepção, interpretação e o processo criativo, novos textos foram surgindo, verbais e não verbais, surgiram desenhos, pinturas, poemas, depoimentos, composições musicais, além de relações com outras músicas, textos e pinturas já existentes que compunham a bagagem cultural de cada leitor-bailarino. E foi nessa troca dessas inúmeras interpretações possíveis de um mesmo texto que foi-se compondo o *A gente se acostuma*. Essas diversas formas interpretativas e inter-artísticas que surgiram foram se integrando a composição do espetáculo, fazendo parte de trilha sonora, cenário, projeção, entre muitos outros elementos cênicos e temáticos que acabaram no palco.

Do se acostumar com a ruindade do cotidiano que trazia o texto literário, surgiram mais questões que afligiam os leitores em suas experiências como o bullying, a homofobia, a fome, o desrespeito, que não eram tratadas no texto, mas que foram interpretadas por se conectarem com o texto e fazerem parte da bagagem cultural desses leitores. Entretanto, surgiu também as belezas ocultas do cotidiano, o lado bom do se acostumar, interpretação que também não estava no texto, mas foi dada a partir dele, a partir do preenchimento do vazio de que o costume não é uma palavra pejorativa e havia mais significados dentro dela que poderiam ser explorados nesse processo de criação em dança.

Assim, o processo criativo para esse espetáculo teve como base a colaboração interpretativa do texto literário para cada leitor-bailarino, assim como suas ações performáticas ao trazerem essa interpretação para a movimentação nos improvisos que levaram a coreografia final que foi apresentada em palco. Foi preciso, nesse processo, não apenas a capacidade leitora interpretativa, mas o exercício e prática da dança. O pensar o texto em dança se deu através de um longo processo de ensaios e exercícios guiados pelos professores e o coreógrafo. Foi o nexo dessas áreas e, principalmente, o contato e a troca de cada um que levou à realização do espetáculo.

A pergunta “ao que você se acostuma?” se tornou um vazio do texto, um espaço de interação responsiva na relação leitor-texto, que foi preenchido por cada leitor-bailarino em suas leituras nas mais variadas formas comunicativas. Nesse sentido, não só a realização do espetáculo se apresenta como uma Estética Interpretativa, mas também todos os processos realizados durante e para a sua criação. O limite interpretativo estabelecido por Eco (1976) e

Iser (1999) não são extrapolados, pois as reverberações das leituras foram dadas a partir dos ditos do texto, a partir de cada interpretação realizada tendo como princípio essas instâncias colocadas no texto, todas as interpretações tidas surgiram como respostas à pergunta-vazio, preenchida pela bagagem de cada um. Assim, a experiência receptiva continuou restringida na interação autor-texto-leitor.

Dessa forma, o processo coreográfico se mostrou, nesse espetáculo, como uma forma de interpretação do texto literário, pois o que se teve não foi a tradução exata do texto, mas a revelação de todas as reverberações interpretativas que surgiram para cada leitor-bailarino que participou do processo de criação. Essa característica fica marcada logo no início do espetáculo, quando há a “tradução” do texto em dança, com os movimentos bastante miméticos, justamente com o objetivo de encenar o texto que deu base a todo o trabalho. Mas mesmo nesse momento de possível significação específica do trabalho coreográfico, há mais em cena que apenas o “contar o texto”. Cenas ocorrem nos cantos enquanto o texto é narrado e dançado, e ainda assim, a própria dança que encena o texto é repleta de significações que revelam mais que apenas aquilo que é enunciado, atestando o que foi dito anteriormente, de que não há tradução específica na arte, não há um movimento que represente um signo textual. Mesmo essa cena mimética é uma interpretação leitora do texto.

Cada objeto de cena escolhido, cada figurino, cada iluminação, foram compostos pelas interpretações leitoras sobre o texto, a bagagem cultural de cada um foi importante para compor o arsenal de materiais e imateriais que compuseram a obra. Dentro de um grupo com mais de 100 bailarinos foi possível enxergar a pluralidade de leituras que um mesmo texto recebeu, e como cada um deles recebeu o texto, o fato de terem havido interpretações nas mais diversas formas e linguagens só nos serve para corroborar a ideia da Estética Interpretativa. A recepção de uma obra de arte reverbera pelo interlocutor em todas as instâncias de sua existência, capturando tudo aquilo que pode ser relacionado e que é utilizado para o entendimento da obra. Pode haver aquele que leia “eu sei, mas não devia” e não pense em roupas e guarda-chuvas, mas houve quem pensou, pelo motivo que for, com o significado que teve.

Tem-se, então, o nexos entre a dança e a interpretação literária como uma forma genuína de interação nesse processo receptivo da obra. A dança — e também todas as formas corpomidiáticas advindas do processo interpretativo do texto literário — mostra-se como revelação de significações desses textos para os leitores-bailarinos que dificilmente seriam possíveis sem essa co-fusão de áreas. A materialidade criada nesse processo responsivo trouxe

a oportunidade de revelar os preenchimentos dos vazios em formas que transcendem o nível sógnico das palavras, atingindo um nível sógnico da percepção e sensibilidade leitora. Isso só atesta a ideia de que a interpretação leitora, assim como a memória e pensamento, não são apenas instâncias fixas e mentais, mas mutáveis e corporais. A interpretação da obra não fica presa em um único significado e uma única linguagem, uma vez em contato com o leitor e sua peculiar bagagem de experiências, ela permeia uma infinidade de possibilidades.

As formas que surgiram dessas interpretações mostram o quanto o indivíduo vai além do mental para realizar uma interpretação literária, se usando de toda a sua base de experiências esse não é um processo estritamente interior, ele reverbera. Foram as lembranças, os conhecimentos, a prática na dança e exercício de leitura e releitura que trouxeram essas reverberações, tendo a interpretação não contida e concluída no fim da leitura do texto: **as danças se mostram como processos corpomidiáticos desses leitores para a revelação de suas interpretações literárias.**

4.3 Já o trazia dentro de si: considerações continuáveis

Recorre-se para a conclusão desta proposta à frase de Otávio Paz (1982) que abre este trabalho: “Todo o leitor procura algo no texto; e não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si.” (PAZ, 1982, p. 29). Após tudo o que foi explorado, não é insólito também que encontremos a fundação do trabalho nessa frase de epígrafe, em cada interpretação de um texto o leitor traz em si aquilo que busca encontrar na leitura, pois aquilo de que ele necessita para realizá-la, aquilo que será, impreterivelmente, utilizado para a compreensão da leitura, preenchimento de vazios e criação interpretativa, é tudo aquilo que já está no ser. Não é insólito, então, que quando um leitor traga em si a experiência com a dança, ele também a encontre em meio ao texto.

Seguindo as teorias que baseiam todas as reflexões aqui exploradas, este estudo também não se fecha em sua finalização às interpretações e também para futuras continuações das ideias aqui exploradas. Como um projeto artístico, este ensaio se mostra como um ensaio aberto sobre a experiência estética unindo essas duas artes, nesse sentido ficam alguns vazios para serem preenchidos em desdobramentos. No que se refere ao nível literário, este ensaio se propôs a uma análise estética do processo receptivo geral de obras literárias, observando as estruturas do processo do leitor em contato com a obra, fica aberto o espaço para uma expansão no nível da

poética, que vise a análise conteudística da obra literária, especificando um gênero, estilo ou obras, buscando um trabalho de crítica literária dos potenciais narrativos e de escrita e analisando em que eles interferem na recepção e interpretação leitora dentro desse processo Estético Interpretativo.

Abre-se espaço, também, para um estudo de caso, que levante e analise dados que complementam a proposição que aqui fica apenas no nível da percepção conceitual. O espetáculo trazido neste ensaio apenas exemplifica a proposta, pode-se ainda ir além. Levar mais a fundo a experiência da Estética Interpretativa, a partir da aplicação desse processo em um grupo seletivo de leitores-bailarinos que possam experimentar as propostas e realizar esse processo receptivo e criativo voltado especificamente para esse objetivo. E também, nessa mesma abertura, pode-se expandir ainda mais e adicionar um quarto elemento à trindade que foi aqui explorada (autor-texto-leitor), colocando um novo nível de análise voltando-se também à experiência do espectador que aprecia o resultado do processo Estético Interpretativo, tornando-se assim uma inter-relação entre autor, texto, leitor e espectador.

Fica aberta também, talvez o vazio mais notável. Este ensaio aborda a relação inter-arte entre dança e literatura, abordando teorias das duas áreas específicas, mas como esse processo ocorreria entre outras artes? As teorias também se complementariam da mesma forma? Todas essas são questões que ficam abertas aqui, possíveis de serem melhor exploradas em trabalhos posteriores e de se desdobrar por si em outros mais, as pesquisas, assim como as artes, jamais se concluem em si mesmas. O fim não é o fecho e os vazios são aberturas para infinitas possibilidades.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Né. **Da materialidade na dança**. 1ª Ed. Portugal, Porto: CESAP/CEAA - Centro de Estudos Arnaldo Araújo, 2009.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ECO, Umberto. **A definição de Arte**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2016
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1976.
- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados** — São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine; KATZ, Helena. **Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo**. Madrid: Archivo Artea, 2005. Disponível em: <<http://archivoartea.uclm.es/textos/por-uma-teoria-do-corpomidia-ou-a-questao-epistemologica-do-corpo/>> Acesso em: 03 de nov. de 2021
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura – Vol. 1: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura – Vol. 2: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- JAUSS, Hans Robert. **A estética da recepção: colocações gerais**. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43-61.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- KATZ, Helena Tania. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. 1ª Ed. Belo Horizonte: FID, 2005.
- LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43-61.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 5ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. 4ª Ed. São Paulo: Ática, 1999.
- PAZ, Otavio. **O arco e a lira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?: uma aprendizagem e um livro dos prazeres**. Salvador: Conexões Criativas, 2016.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.