

FIGUEIREDO, Valeska; SOARES, Marília Vieira. O Compartilhamento das Percepções Passadas e das Atuais na Experiência Estética. São Paulo: FAPESP; Bolsa de Doutorado; UNICAMP; Doutorado em Artes; Orientadora Prof^a. Marília Vieira Soares; Dançarina, Pesquisadora e Professora de Dança. Campinas: UNICAMP; Professora Efetiva; Dançarina, Pesquisadora e Professora de Dança.

RESUMO

Este trabalho parte da ideia de que a experiência estética é uma experiência de compartilhamento. A relação entre criadores, intérpretes, espectadores, obra e mundo se caracteriza pela conexão recíproca de todos entre si. Para perceber esteticamente, é preciso recriar experiências passadas a fim de que elas integrem um novo padrão. Este mecanismo ocorre tanto no processo de criação quanto no de fruição. Na percepção estética, o presente não está desvinculado do passado, em vez disso, o passado se transpõe para o presente, expandindo-o e aprofundando-o. A estruturação cênica deve estar absolutamente imbricada ao processo criativo. Para se constituir como experiência estética, uma criação não deve estar vinculada a escolhas predeterminadas. O que se tem inicialmente são apenas possibilidades a serem experimentadas. O inesperado é uma condição. É possível aprender com o próprio trabalho, observando a construção daquilo que não compunha o projeto e o objetivo inicial. Uma criação artística deve ser reconstruída até atingir o seu próprio fim, isto é, a consumação do seu processo.

Palavras-chave: Experiência Estética. Percepção. Compartilhamento.

ABSTRACT

This paper is based on the idea of aesthetic experience is an sharing experience. The relationship between creators, performers, spectators, artwork and world is characterized by the reciprocal connection among all of them. To perceive aesthetically is important to recreate past experiences in order to integrate a new pattern. This happens in both, the creation and the appreciation process. In the aesthetic perception, the present is not unbound to past; instead, the past is transposed to present, expanding it and deepening it. The scenic structure must be absolutely intertwined with the creative process. To be constituted as an aesthetic experience, the scene structuring should not be composed by pre-defined choices. What there are initially are only possibilities to experience. The unexpected is a condition. It is possible to learn with our own work by observing the construction of something that was not part of the project or the initial aim. An artistic creation must be reconstructed up to the point it reaches its own end; the consummation of its process.

Keywords: Aesthetic Experience. Perception. Sharing.

A criação artística é um processo complexo. Nela, o artista organiza uma série de materiais relacionados às suas características biológicas, genéticas, psicológicas e sociais. Além disso, estes materiais estão conectados ao momento histórico, cultural e econômico em que vive o artista. O mundo do

artista é formado pelas criações de seus antecessores, bem como pelas conquistas tecnológicas e demais transformações no seu entorno. O modo do artista perceber todas estas informações institui a especificidade do seu trabalho. Assim como o artista, o fruidor precisa organizar materiais que dizem respeito à sua conexão com o seu mundo para experimentar a obra. Onde e quando o trabalho é visto também interfere na sua consumação. Segundo Eco (2010), cada obra de arte é, ao mesmo tempo, fechada e aberta. “[...] nenhuma obra de arte é realmente “fechada”, pois cada uma delas engloba, em sua definitude exterior, uma infinidade de “leituras” possíveis.” (ECO, 2010, p. 67). Deste modo, cada fruição é uma interpretação, é uma execução.

Eco (2010) fala sobre o crescimento no século XX das obras chamadas “abertas”. Qualquer obra de arte é, de certa forma, uma mensagem ambígua e plural, mas nas poéticas contemporâneas esta ambiguidade se apresenta como uma finalidade. Ideais, como: informalidade, desordem, casualidade e indeterminação dos resultados se fazem bastante presentes. As obras “abertas” se caracterizam pela possibilidade de atingir várias organizações. Quando conta com a participação de um intérprete, este tem autonomia para reconstruir parte dela. Em vez de se estabelecerem como concluídas, indicando para uma única direção estrutural, estas obras propõem que a sua finalização seja realizada pelo intérprete no momento de sua própria fruição estética.

[...] poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que esta observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa, e o artista dos séculos passados decerto estava bem longe de ser criticamente consciente dessa realidade; hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à “abertura” como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível (ECO, 2010, p. 42).

As obras “abertas” são oferecidas pelo criador para que lhe seja dada continuidade. Um campo de possibilidades interpretativas e de configurações de estímulos com uma significativa indeterminação são propostos ao intérprete e ao fruidor para que, a partir de suas próprias perspectivas, eles possam recriá-la. Por outro lado, não se pode esquecer que, antes mesmo de serem retomadas, as obras são um campo de escolhas já realizadas pelo criador. É necessário que o observador se esforce em tentar reconstruir a experiência alheia. “No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria [...]” (ECO, 2010, p. 40).

Nos últimos anos muitas pesquisas sobre autoria mostraram que as fronteiras que separam criador e intérprete são muito tênues. Setenta (2008) diz que a autoria não se fundamenta na existência de um original com um único proprietário. Somente a maneira de organizar as informações compartilhadas com os outros é particular. As informações não são originais, porque as suas origens são múltiplas. A autoria resulta do compartilhamento. Qualquer ideia

que é posta no mundo adentra um fluxo inestancável de contaminações em todas as direções. Nestes termos, a autoria seria uma espécie de coautoria e o autor um reorganizador de informações.

Louppe (2004) considera mais sutil e pertinente para a dança pensar no corpo como aquele que vive experiências, tanto de movimento quanto de espaço-tempo. Embora cada experiência seja única, a todo o momento somos afetados pelos outros e vice-versa. A autora afirma que num encontro entre coreógrafo e dançarino, cada um é convidado a utilizar suas capacidades e parte de suas escolhas estéticas. Ainda, sugere haver atualmente um interesse pelos espaços intersticiais, pelas fronteiras incertas e pela construção de um corpo desconhecido. Romper as fronteiras que constroem hierarquias e dominâncias promove ações de compartilhamento, sobretudo das diferenças. O intuito não é igualar a todos, ao contrário, é deixar coexistir e interpenetrarem-se as singularidades. A abertura na criação artística pode favorecer a construção da experiência estética.

Dewey (2010) define a estética como o enriquecimento da experiência imediata. Para que ela aconteça, os meios e os fins de uma obra de arte devem se interpenetrarem. A experiência estética está conectada às experiências como um todo. Construimos cada experiência estética junto às percepções que nos integram, bem como, a partir delas. Ela precisa se estabelecer como uma diferença que faz a diferença. Entretanto, isto não ocorre de forma instantânea. Há um processo de negociação entre as percepções atuais e as anteriores. Dewey (2010) afirma que cada pessoa assimila valores e significados de experiências prévias distintamente. Algumas coisas são memorizadas com maior ênfase do que outras, e por isso são recordadas mais facilmente. Não são as influências dos eventos passados e nem mesmo a ocasião vivida que se expressa, mas sim, a profunda união entre aspectos e valores do presente e do passado. “[...] o ato só é expressivo quando há nele um unísono entre algo armazenado das experiências anteriores — algo generalizado, portanto — e as condições atuais” (DEWEY, 2010, p. 164).

Este mecanismo ocorre tanto no processo de criação quanto no de apreciação. Na percepção estética, o presente não está desvinculado do passado, em vez disso, o passado se transpõe para o presente, expandindo-o e aprofundando-o. Seus significados são acumulados e não há como evitar isto. Para Dewey (2010), cada experiência vivida se conclui, porém não totalmente já que parte de seu significado e valor permanece. Grosso modo, a percepção é entendida como uma relação na qual a experiência adquirida integra-se ao jogo de estímulos para lhe conferir valor.

A arte não apenas conduz a uma experiência, ela é em si uma experiência. Conforme Dewey (2010), para que se alcance uma qualidade estética é necessário, entre outras coisas, se interessar pelo que o próprio processo propõe e pelas condições que retardam ou aceleram seu andamento. As submissões às convenções no modo de produzir a arte e nos procedimentos intelectuais coíbem a experiência estética. Esta experiência é afetiva, isto é, conectada à emoção. Uma criação artística decorre de transformações

sucessivas do estímulo e da emoção proveniente de alguma situação ou evento experimentado no mundo. Os artistas constroem uma situação concreta e, geram assim, respostas emocionais. O autor destaca dois fatores para que uma obra de arte seja expressiva: o primeiro seria a existência de inclinações motoras tanto em quem faz quanto em quem aprecia, pois é importante alguma familiaridade sensório-motora com os recursos materiais utilizados — sejam eles, tinta, cerâmica, som, escrita, movimento, gesto etc. — para fruir a obra; o segundo fator se caracteriza pela extração de significados e valores de experiências anteriores, de modo a fundir com as qualidades apresentadas diretamente pela obra. Para perceber esteticamente, é preciso recriar experiências passadas a fim de que elas integrem um novo padrão. Não é possível descartar experiências progressas e nem habitá-las tais como foram.

As escolhas não devem ser pré-definidas, já que devem fazer parte do que o próprio processo criativo solicita. É necessário um tempo de experimentações para que um trabalho artístico se constitua enquanto experiência estética, de modo que se possa ser afetado por ele. Além disso, a conexão entre as experiências passadas e as atuais deve se dar entre todos os envolvidos na criação, já que esta é um processo de compartilhamento. Segundo Dewey (2010), a inflexibilidade na predeterminação de um produto final, seja por parte do artista ou do espectador, leva a um produto mecânico ou acadêmico. A obra não atinge o estado de consumação. O resultado que deve ser buscado pelo artista é o do acabamento do que se deu anteriormente, mas não o da conformidade a um esquema definido *a priori*. O inesperado é uma condição. É possível aprender com o próprio trabalho, observando a construção daquilo que não compunha o projeto e o objetivo inicial. De fato, este trabalho de cooperação não é fácil. Os artistas, os espectadores e a criação artística devem estar conectados. É importante identificar quando isto não acontece e propor estratégias para promover esta conexão. Uma dança deve ser reconstruída até atingir o seu próprio fim, isto é, a consumação do seu processo. Isto é fundamental para que haja uma experiência estética. Segundo Dewey (2010), o artista tem uma percepção estética de sua criação quando possui um reconhecimento dinâmico e afetivo do que foi produzido até então, utilizando isto como estímulo para o próximo passo. Ele incorpora a atitude do espectador. Por outro lado, o espectador tem de criar a experiência, ou seja, há um ato de criação.

Em ambos, existe compreensão, na acepção literal deste termo — isto é, uma reunião de detalhes e particularidades fisicamente dispersos em um todo vivenciado. Há um trabalho feito por parte de quem percebe, assim como há um trabalho por parte do artista (DEWEY, 2010, p. 137).

Para Eco (2010), o artista produz uma obra de arte desejando que certos aspectos sejam compreendidos. Porém, cada espectador é afetado de maneira singular, já que depende de muitos fatores que abrangem questões pessoais, sociais, culturais, históricas, assim como, suas inclinações e opiniões. Uma obra de arte torna-se esteticamente válida na medida em que gera múltiplas perspectivas e compreensões, sem, no entanto, deixar de ser ela própria. Tem um aspecto seu que é fechado, pois se mantém independente de sua fruição, e

outra parte que é aberta, posto ser possíveis interpretações e experiências diversas com ela.

A comunicação faz parte do principal aspecto da arte, que é o compartilhamento de experiências. Comunicabilidade nada tem a ver com popularidade. Dewey (2010) define comunicação como um processo de criação de participação que torna comum o que é singular. A arte se mostra como uma experiência de compartilhamento na qual o passado se transpõe para o presente, ampliando-o e intensificando-o. Numa experiência há a integração entre quem a vivencia, a ação exercida, o ambiente em questão e algum eventual instrumento que seja utilizado, de modo que todos se conectam e se transformam. Entretanto, Eco (2010) alerta para não tomar a noção *deweyana* de experiência por um otimismo absoluto. O autor faz referência ao pensamento de Marx e Hegel para dizer que esta relação também pode promover alienação. Assim, sugere que se mantenha uma disponibilidade para a experiência, já que é fundamental para o empenho e a ação no mundo, ao mesmo tempo em que tenha uma certa desconfiança dos êxitos alcançados por ela, para que o olhar crítico permaneça ativo.

[...] só é possível discorrer sobre a situação penetrando nela e adotando seus instrumentos de expressão – estabelecendo assim a legitimidade de uma dialética – não podemos, contudo, definir os limites nos quais a operação deve ser conduzida, e os termos de comparação que estabeleçam realmente até que ponto o artista fez de sua excursão uma exploração reveladora ou até que ponto a transformou em temporada passiva e agradável (ECO, 2010, p. 274).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine: la suite**. Bruxelles: Éditions Contredanse, 2004.
- SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.