



revista mapa



MAPA E PROGRAMA DE ARTES EM DANÇA (E PERFORMANCE) DIGITAL

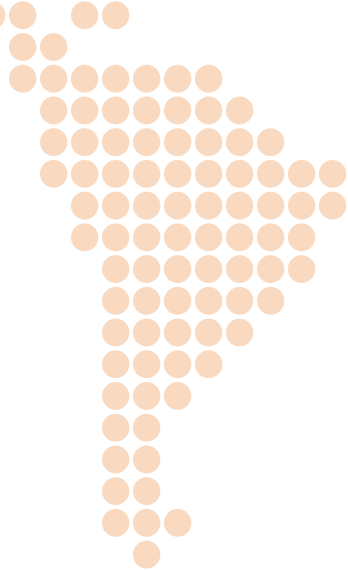
V.3 | N.2 | 2016

Revista Eletrônica MAPA D2 Dança (e Performance) Digital



Lab DCT [E:DCI] Foto: Govani Rufino

ISSN: 2358-2006



**REVISTA ELETRÔNICA MAPA D2 - MAPA E PROGRAMA
DE ARTES EM DANÇA (E PERFORMANCE) DIGITAL**

ANO 3 - 2016
VOLUME 2

PRESENTATION	3
APRESENTAÇÃO	7
Lab DCT: Experiences and reflections about presence and memory in dance with technological mediation through the situated cognition approach	11
Lab DCT: experiências e reflexões sobre presença e memória na dança com mediação tecnológica pela perspectiva da cognição situada	27
<i>Ivani Santana</i>	
Autorregulação da performance poético-tecnológica em cena: Corpo e presença	43
<i>Diana Santiago</i>	
Laboratórios de novos gestos: Em busca de novas geografias da percepção-ação do corpo	50
<i>Rodrigo Monteiro</i>	
Situated body: Body awareness in improvisation and real-time composition situations	63
Corpo situado: A consciência corporal em situações de improvisação e composição em tempo real	73
<i>Luiz Thomaz Sarmiento Conceição</i>	
Corpos que são: Apontamentos sobre memória e performance em dança e música	84
<i>Lia Günther Sfoggia, Guilherme Bertissolo</i>	
Informação e memória: Relatos de uma experiência corporal	95
<i>Carlos Falci, Graziela Andrade</i>	
Entre a visível ausência e a invisível presença do que é transparente	106
<i>Maruzia Dultra</i>	
Tocar no nervo da visão	119
<i>Luciana Accioly Lima</i>	

PRESENTATION

The second edition of MAPA D2 Electronic Journal offers the reader reflections regarding the Dance-Cognition-Technology Laboratory [Lab DCT] that happened during the 1st Interdisciplinary Meeting on Dance-Cognition-Technology [EiDCT] promoted by the Technological Poetics Research Group (GP Poética) from September 1st to 4th, 2016 at Martin Gonçalves Theater. The event, whose intention is to be periodical, is part of the activities list of the Performing Arts Post-Graduate Program (PPGAC) of the Federal University of Bahia. Event's images are available on the electronic address <<https://www.flickr.com/photos/corpoaudiovisual>> and its documents on GP Poética's web site <www.poeticastecnologicas.com.br>.

Lab DCT had as its mediators the PhDs Ivani Santana (creator of the project) (PPGAC, UFBA), Joaquim Viana (Multidisciplinary PhD on Knowledge Diffusion, UFBA), Hilton Japyassú (Graduate School on Animal Diversity and Graduate School on Ecology and Biomonitoring) and Carlos Eduardo Batista (Graduate Program on Computing, Communication and Arts, UFPB). In an interdisciplinary group, composed by researchers and artists of dance, music, visual arts, art-media, philosophy, psychology, computing, among other areas, concepts such as "memory" and "presence" were explored in experiments into "sensitive environments" structured through digital technologies. Reflections raised in this Laboratory were presented to the public on the event's last night, September 4th, 2016.

In the art's field, here highlighting dance, the articulation between theory and practice has been a constant search in the last few decades. Therefore, EiDCT was conceived to discuss questions of this field using other formats, proposing a configuration beyond orality and scenic presentation. Lab DCT's methodological proposal was the application of scenic experiments' modules mediated by digital technologies and composed in real-time. The conception of those experiments was based on cognitive sciences studies. Researchers and artists invited to take part of the collaborative group were chosen for their investigation in themes such as perception, memory and body thus, promoting a wide range of knowledge spectrum. It provided us with a very fertile plurality way, being for the convergence of those different visions and actions as well as for divergences that called our attention to the understanding of context through other perspectives.

Hence, the articles on MAPA D2 Electronic Journal present edition were elaborated by the participants of the meeting and they propose reflections on the experiences at Lab DCT to the readers. The analyses are based on various theoretical perspectives and each author was free to approach the experiences in the scenic modules from any aspect that would interest him/her.

Lab DCT was conceived to be a space for study and analysis, then there was no interest in having an audience during its execution; the focus was its realization as a field study of an interdisciplinary group. Both laboratories' elaboration and execution, and the articles presented here aimed at observing the body in movement under sensitive environments, in other words, performance niches in which dance was composed live and mediated by digital technologies. The attention was beyond aesthetic issues, although they arise due the nature of the event performed on the stage, with dancers, musicians, projections and lighting. That was the first challenge: how not to be inebriated every moment by compositions revealed on the stage in the articulation of bodies, sounds and light? The participants were incited to perceive that context as a study of situated bodies, i.e. the proposal was to search comprehension of that instance regarding perception of both dancers, in their various actions as each module of scenic experiment proposed, and observers present there. Each experience was repeated by different artists' group gathered to execute the indicated performances.

Detailed presentation of the conception and the configuration of scenic experiments' modules is at the article "*Lab DCT: experiences and reflections about presence and memory in dance with technological mediation through situated cognition's approach*" of my authorship, to clarify contexts in which the interdisciplinary group was inserted. The given article opens the present edition with the intention to facilitate the reading of analyses and reflections proposed by the other authors of the present issue.

Following the order of the texts, the reader finds the article "*Autoregulation of poetic-technological performance in scene: body and presence*", by Dr. Diana Santiago, who "from concepts of cognitive social psychology, constructs a poetic-theoretical mosaic of the observed" to deal with questions such as: "how attention, imagination, self-motivation and self-evaluation contribute to determine the performance of the dancers involved? How are their presence materialized? How do the performance events, its process and results unfold?" Dr. Diana Santiago was invited to observe the experiments developed and to comment on them during Lab DCT.

One of the remarks, maybe the most emphatic of Lab DCT, showed the participants that questioning what we saw and went through, in each of those experiences, was more important than coming up with straightforward and closed conclusions. Letting doubts and concerns emanate from that context was what mattered at that moment. In the light of such remark, Rodrigo Monteiro in his text "*New gesture laboratories: seeking new geography of the body's perception-action*", raises the following question: "how can the combination of different languages destabilize perception in a way we can perceive other levels of the process, including the way of perceiving?" and yet: "how can gestures we throw in the world come back for one's own to the point of displacing our perceptions-actions?"

The investigation of the dancing body per se in the system of "sens(e)-actions" is approached by Luiz Thomaz Sarmiento in the article: "*Situated body: bodily awareness in improvisation and real-time composition situations*". The reflection proposed was about the "situations in which the body is in a state of awareness, willingness and action opened at random and the constant self-organization". Luiz Thomaz was one of the dancers who took part in Lab

DCT experiments, besides of being a member of the Technological Poetics Research Group: audiovisual body and of attending disciplines of PPGAC, in which cognitive sciences studies are approached. Thus, he brings reflection from the point of view of an active participant both of sensitive environments proposed in the experiments, and of the understanding in his theoretic-practical trajectory at GP Poética and PPGAC/UFBA as well.

The internal perspective of a participant of Lab DCT is also present in the article *“Bodies that are: notes about memory and performance in dance and music”* by Dr. Guilherme Bertissolo in a partnership with Lia Sfoggia. He, as a musician, and she, as a dancer, discuss “about how different mechanisms of internal memory interact during the performance enabling understanding about dance and music”. The text also approaches the musical composition of the experiments in the two first days of Lab DCT, brilliantly performed by Dr. Bertissolo. It closes with an articulation between contemporary dance and its relationship with other cultural memories, such as Capoeira Regional and performance, topics that have been developed in Lia Sfoggia’s doctorate research.

The topic of memory is also examined in the text *“Mediation and memory: reports of a bodily experience”* by Dr. Graziela Andrade with co-authorship of Dr. Carlos Falci. The article proposes an analysis of the first experience of Lab DCT from the paradigm process-information (Oliveira, 2003) and the concept of connective memory (Hoskins, 2011), i.e. when human and non-human elements are implicated in the system. For the authors, memory is not limited to the isolated register of each medium used in the sensitive environment created for the laboratories, because it must be perceived in the connections that may be established in context, in the flow that arises and feeds the process-information underwent in each experience.

From reflections about memory, we move to articles that have the vision and the (in)visibility as themes of analyses. Maruzia Dultra debates over the impossibility image and body have to experiment transparency in the article entitled *“Between the visible absence and the invisible presence of what is transparent”*. While Luciana Accyoli, in her poetic article *“Touching the vision nerve”*, analyzes the experiences she observed during the Lab DCT from the concept of formless proposed by Georges Bataille.

The presentation of EiDCT pointed, among other things, that:

Our contemporaneity impels, in information flow speed and in the emergency of new blocks of sensation, other forms of looking at and understanding the world - and the interdisciplinary experience, as a practice of sharing knowledge, provokes the search for new productions and actions that open themselves to sensitive fields. From the Art’s perspective, we expect that this shared study about perception contributes for both the understanding of aesthetics arisen in Digital Culture, and the glimpse of other possible paths. From the other areas of knowledge’s point of view, we expect that the bodies (and their perceptions) immerse in those sensitive environments assist the re-discussion and the re-visiting of comprehensions of the binomial human-machine, of the human behavior and their agency between memory and presence notions.

I wish the readers a great experience while diving in those reflections and in the Lab DCT images available. We hope that this MAPA D2 Electronic Journal issue may foster new enquires regarding the themes presence and memory, and that it stimulates you to comprehend the perception in dance from other points of view, being them contexts mediated by digital technologies, improvisation processes, or choreographic structures. With the articles, we do not intend to exhaust the theme, but the opposite, as indicated in the event, we need to find new questionings, since we have, in the present days, other understandings about the dancing body, besides of relying on various ways of doing and delighting dance in the contemporaneity.

I finish by expressing gratitude to the members of Technological Poetics Research Group: audiovisual body, because without the endeavor and excellent job of each one of them, this project would not be accomplished, they are: Beatriz Adeodato, Caique Costa, Daniela Guimarães (vice-leader of GP Poética), Danilo Lima, Danilo Silva, Edivan Menezes, Giovanni Rufino, Laís Moura, Lilian Graça, Lina Mendes, Ludmila Gomes, Luiz Thomaz Sarmiento, Luna Dias, Vanilton Lakka and Victor Gargiulo. I am also grateful for my partners, who collaborated in creating Lab DCT, Dr. Joaquim Viana, also a member of GP Poética, Dr. Hilton Japyassú and Dr. Carlos Eduardo Batista. EiDCT counted on the participation of many artists that presented their artistic processes very generously, we all appreciate very much such precious contribution: Dr. Ciane Fernandes, Daniel Moura, Felipe Assis, João Batista, Dr. Leonardo Sebiani and Dr. Rita Aquino. I wish to thank Jeannette Ginslov, Dr. Leonel Brum and Alberto Magno for the cooperation on the exhibitions of video dance from Africa, Iberian-America and Asia respectively. It is important to remark the relevance of the guests that brighten up the event with their considerations about the experiences observed at Lab DCT: Dr. Dante Galeffi, Dr. Charbel Niño El-Hani and Marcos Villas Boas, besides the current edition authors: Dr. Diana Santiago, Luciana Accioly and Maruzia Dultra. We appreciate very much all the authors who collaborated with MAPA D2 Journal Issue 3, Number 2, for sharing their reflections with us. Finally, our appreciation to Dr. Fabio Dal Gallo, PPGAC coordinator, and Dr. Eliene Benício, Director of Theater School during the event, who granted agenda for the realization of 1st Interdisciplinary Meeting on Dance-Cognition-Technology.

Dra. Ivani Santana

Translation by Thais Torres Guimarães

Endnotes

- 1 The articles' names and citations are our translation.

APRESENTAÇÃO

A segunda edição da Revista Eletrônica MAPA D2 brindará o leitor com reflexões sobre o Laboratório Dança-Cognição-Tecnologia [Lab DCT] realizado durante o I Encontro Interdisciplinar em Dança_Cognição_Tecnologia [EiDCT] promovido pelo Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas (GP Poética), ocorrido de 1 a 4 de setembro de 2016 no Teatro Martin Gonçalves. Este evento, o qual pretende ser periódico, compõe o elenco de atividades do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia. As imagens do evento estão disponibilizadas no endereço eletrônico <<https://www.flickr.com/photos/corpoaudiovisual>> e a documentação do evento no site do GP Poética <www.poeticastecnologicas.com.br>.

O Lab DCT contou com a mediação dos doutores Ivani Santana (idealizadora do projeto) (PPGAC, UFBA), Joaquim Viana (Doutorado Multi-Institucional em Difusão do Conhecimento, UFBA), Hilton Japyassú (Programa de Pós Graduação em Diversidade Animal e PPG em Ecologia e Biomonitoramento, UFBA) e Carlos Eduardo Batista (Programa de Pós-Graduação em Computação, Comunicação e Artes, UFPB). Por meio de um coletivo interdisciplinar formado por pesquisadores e artistas da dança, música, artes visuais, arte-mídia, filosofia, psicologia, computação, dentre outras áreas, os conceitos de “memória” e “presença” foram explorados através de experiências em “ambientes sensíveis” construídos a partir de tecnologias digitais. As reflexões geradas nesse Laboratório foram apresentadas ao público na última noite do evento em 4 de setembro de 2016.

No campo das artes, e aqui ressaltando a questão da dança, a articulação entre teoria e prática tornou-se uma busca permanente nas últimas décadas. Nesse sentido, o EiDCT foi concebido como uma forma de discutir questões desse campo a partir de outros formatos, propondo uma configuração para além da oralidade e da apresentação cênica. O Lab DCT teve como proposta metodológica a aplicação de módulos de experimentos cênicos mediados pelas tecnologias digitais e com composição em tempo real. A concepção desses experimentos foi fundamentada nos estudos das ciências cognitivas. Os pesquisadores e artistas convidados para formar esse grupo colaborativo foram escolhidos por suas investigações em temas como percepção, memória e corpo, promovendo assim um amplo espectro de saberes, o qual nos proporcionou um caminho de pluralidade muito fértil, seja pelas convergências encontradas nesses distintos olhares e ações, como também pelas divergências que nos alertaram e chamaram a atenção para compreender o contexto por outros prismas.

Desta forma, os artigos dessa edição da Revista Eletrônica MAPA D2 foram elaborados por participantes desse encontro e oferecem ao leitor reflexões sobre

as experiências vividas no Lab DCT. Tais análises são embasadas por distintas perspectivas teóricas e cada autor teve liberdade para abordar as experiências obtidas nos módulos cênicos por qualquer aspecto que tivesse interesse.

O Lab DCT foi concebido como um espaço para estudo e análise, por isso, não havia interesse em ter público durante sua execução, o foco estava na sua realização como estudo de campo de um coletivo interdisciplinar. Tanto a elaboração e execução dos laboratórios, como os artigos aqui oferecidos, tiveram como objetivo observar o corpo em movimento em ambientes sensíveis, ou seja, nichos de atuação nos quais a dança era composta em tempo real e mediada pelas tecnologias digitais. O interesse estava para além de questões estéticas, apesar das mesmas ocorrerem pela própria natureza do acontecimento realizado em palco com bailarinos, músicos, projeções e iluminação. Esse foi o primeiro desafio: como não se deixar inebriar pelas composições que se revelavam no palco a cada instante na articulação entre corpos, sons e luzes? Os participantes eram instigados a perceber aquele contexto como um estudo de corpos situados, ou seja, tinha como proposta buscar uma compreensão daquela ocorrência quanto as questões relacionadas a percepção tanto dos bailarinos em suas diversas ações, conforme a proposta de cada módulo de experimento cênico, como também dos observadores ali presentes. Cada vivência era repetida por grupos distintos de artistas que se formavam para executar as performances indicadas. A apresentação detalhada da concepção e configuração dos módulos de experimentos cênicos está no artigo *“Lab DCT: experiências e reflexões sobre presença e memória na dança com mediação tecnológica pela perspectiva da cognição situada”*, de minha autoria, com o intuito de esclarecer ao leitor os contextos aos quais o coletivo interdisciplinar foi inserido. Esse artigo abre essa edição com o intuito de facilitar a leitura das análises e reflexões propostas pelos outros autores dessa publicação.

Pela ordem dos textos que seguem, o leitor encontrará no artigo *“Autorregulação da performance poético-tecnológica em cena: corpo e presença”*, da Dra. Diana Santiago que, “a partir dos conceitos da psicologia social cognitiva, constrói um mosaico poético-teórico a partir do observado” para tratar das seguintes questões: “como atenção, imaginação, automotivação e auto-avaliação contribuem para determinar a performance dos bailarinos nela engajados? Como se materializam suas presenças? Como se desdobram os eventos da performance, seus processos e resultantes?”. A Dra. Diana Santiago foi uma das convidadas para observar as experiências desenvolvidas e comentá-las durante o Lab DCT.

Justamente uma das observações, talvez a mais enfática do LAB DCT, mostrava aos participantes que a elaboração de questionamentos a partir do que presenciávamos e vivenciávamos a cada uma daquelas experiências era mais importante do que tirar conclusões diretas e fechadas. Deixar emanar dúvidas e inquietações daquele contexto era o que importava naquele momento. À luz dessa indicação, Rodrigo Monteiro em seu texto *“Laboratórios de novos gestos: em busca de novas geografias da percepção-ação do corpo”*, levanta a seguinte questão: “como pode a combinação de diferentes linguagens desestabilizar a percepção, de modo que consigamos perceber outros níveis desse processo, inclusive do próprio modo de perceber?”, e ainda, “de que maneira os gestos que lançamos no mundo podem voltar para si mesmos a ponto de deslocarem nossas percepções-ações?”

A investigação do corpo que dança propriamente dito nesse sistema de “sensações” é explorado por Luiz Thomaz Sarmiento no artigo “*Corpo situado: a consciência corporal em situações de improvisação e composição em tempo real*”, no qual faz uma reflexão sobre essas “situações em que o corpo se encontra em estado de atenção, disposição e ação abertos ao acaso e a auto-organização constante”. Luiz Thomaz foi um dos bailarinos que participou das experiências do Lab DCT, além de ser membro do Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpaudiovisual e fazer parte das disciplinas do PPGAC, nas quais abordamos os estudos das ciências cognitivas. Portanto, ele nos traz uma reflexão do ponto de vista de quem vivenciou ativamente tanto os ambientes sensíveis propostos nessas experiências, como também as compreensões encontradas na sua trajetória teórico-prática no GP Poética e no PPGAC/UFBA.

Essa perspectiva interna de quem atuou no Lab DCT está também no artigo “*Corpos que são: apontamentos sobre memória e performance em dança e música*”, do Dr. Guilherme Bertissolo em parceria com Lia Sfoggia. Sendo ele músico e ela bailarina, fazem uma discussão “sobre como os diferentes mecanismos de memória interagem durante a performance possibilitando entendimentos sobre a dança e a música”. O texto também aborda a composição musical dos experimentos dos dois primeiros dias do Lab DCT que foi realizada brilhantemente pelo Dr. Bertissolo, e finaliza com uma articulação entre a dança contemporânea e sua relação com as outras memórias culturais, como a Capoeira Regional e a performance, temas que estão sendo desenvolvidos na pesquisa de doutorado de Lia Sfoggia.

O tema da memória também é discutido no texto “*Mediação e memória: relatos de uma experiência corporal*”, da Dra. Graziela Andrade com a co-autoria do Dr. Carlos Falci. O artigo traz uma análise da primeira experiência do Lab DCT a partir do paradigma processo-informação (Oliveira, 2003) e do conceito de memória conectiva (Hoskins, 2011), ou seja, quando os elementos humanos e não-humanos estão implicados no sistema. Para os autores, a memória não está limitada ao registro isolado de cada suporte utilizado nos ambientes sensíveis criados para os laboratórios, pois deve ser percebida nas conexões que podem ser estabelecidas no contexto, no fluxo que emerge e que alimenta o processo-informação vivenciado a cada experiência.

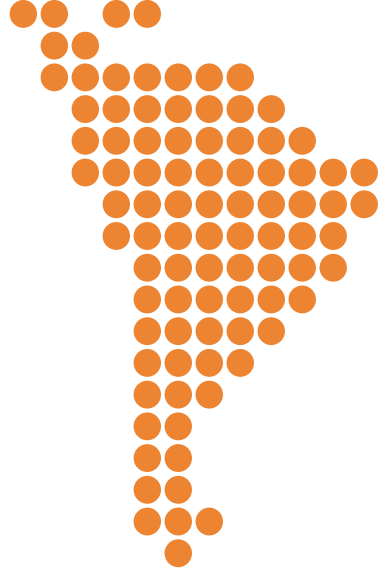
Das reflexões sobre memória, seguimos para artigos que terão a visão e a (in)visibilidade como temas de suas análises. Maruzia Dultra oferece uma discussão sobre a impossibilidade da imagem e do corpo de vivenciar a transparência no artigo intitulado “*Entre a visível ausência e a invisível presença do que é transparente*”. Enquanto Luciana Accyoli em seu artigo com o título poético “*Tocar no nervo da visão*”, faz uma análise das experiências que observou durante o Lab DCT a partir do conceito de informe proposto por Georges Bataille.

O texto de apresentação do EiDCT indicava, dentre outras coisas que:

A nossa contemporaneidade impulsiona, na velocidade dos fluxos de informação e na emergência de novos blocos de sensação, outras formas de olhar e compreender o mundo - e a experiência interdisciplinar, enquanto prática de partilha dos saberes, provoca a busca por novas produções e ações que se abrem a campos sensíveis. Do lado das Artes, esperamos que esse estudo compartilhado sobre a percepção contribua tanto para o entendimento das estéticas surgidas na Cultura Digital, como vislumbre outros caminhos possíveis. Pela ponto de vista das outras áreas do conhecimento, esperamos que esses corpos (e suas percepções) imersos nesses ambientes sensíveis sirvam para re-discutir e re-visitam compreensões do binômio homem-máquina, do comportamento humano e seus agenciamentos entre memória e noções de presença.

Desejo aos leitores uma ótima experiência ao mergulhar nessas reflexões e nas imagens disponibilizadas do Lab DCT. Esperamos que essa edição da Revista Eletrônica MAPA D2 possa propiciar novas indagações sobre os temas presença e memória e que os estimulem a compreender a percepção na dança por outros pontos de vista, seja em contextos mediados pelas tecnologias digitais ou mesmo em processos de improvisação ou estruturas coreográficas. O intuito com esses artigos não é esgotar o tema, muito pelo contrário, assim como indicado no evento, precisamos encontrar novos questionamentos uma vez que hoje temos outras compreensões sobre esse corpo que dança, além de contarmos com formas diversas de fazer e fruir dança na contemporaneidade.

Finalizo agradecendo aos membros do Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual, pois sem o empenho e excelente trabalho de cada um da equipe não seria possível realizar esse projeto, são eles: Beatriz Adeodato, Caique Costa, Daniela Guimarães (vice-líder do GP Poética), Danilo Lima, Danilo Silva, Edivan Menezes, Giovani Rufino, Laís Moura, Lilian Graça, Lina Mendes, Ludmila Gomes, Luiz Thomaz Sarmiento, Luna Dias, Vanilton Lakka e Victor Gargiulo. Agradeço aos meus parceiros que colaboraram na criação do Lab DCT, Dr. Joaquim Viana, também membro do GP Poética, Dr. Hilton Japyassú e Dr. Carlos Eduardo Batista. O EiDCT contou ainda com a participação de várias artistas que apresentaram seus processos artísticos de forma generosa, somos todos muito gratos por essa preciosa contribuição: Dra. Ciane Fernandes, Daniel Moura, Felipe Assis, João Batista, Dr. Leonardo Sebiani e Dra. Rita Aquino. Agradeço a Jeannette Ginslov, Dr. Leonel Brum e Alberto Magno pela parceria com as mostras de videodança da África, Ibero-América e Ásia respectivamente. Vale ressaltar a importância dos convidados que abrilhantaram o evento com suas considerações sobre as experiências observadas no Lab DCT: Dr. Dante Galeffi, Dr. Charbel Niño El-Hani e Marcos Villas Boas, além das autoras dessa edição: Dra. Diana Santiago, Luciana Accioly e Maruzia Dultra. Muito obrigada a todos os autores que colaboraram com a Revista MAPAD2 Volume 3, Número 2, por compartilharem suas reflexões conosco. Por fim, nosso agradecimento ao Dr. Fabio Dal Gallo, coordenador do PPGAC, e Dra. Eliene Benício, Diretora da Escola de Teatro na época do evento, que nos cedeu a pauta para a realização do I Encontro Interdisciplinar sobre Dança-Cognição-Tecnologia.



LAB DCT

Experiences and reflections about presence and memory in dance with technological mediation through the situated cognition approach

Ivani Santana

Abstract

This article presents the conception and the configurations created for the modules of scenic experiments that happened at the Dance-Cognition-Technology Laboratory [Lab DCT], as well as the factors that motivated the event's elaboration. Lab DCT happened on the three first days of activities of the 1st Interdisciplinary Meeting on Dance-Cognition-Technology [EiDCT], and it was presented to the public on the fourth day of the event. Presence and memory were the central themes of the modules of scenic experiments, i.e. niches elaborated to articulate biological and non-biological systems through technological mediation. The conception of Lab DCT and thus of the configurations proposed for the experiments were based on situated cognition studies, whose bibliographic reference were the philosophers Alva Noë (2004, 2010, 2012) and Andy Clark (1999, 2003, 2007). Through that theoretical perspective, we understand that perception happens in the relationship between the subject and his/her environment however, for that to happen sensorimotor knowledge that enables access to the context is required.

Keywords

Perception; body; presence; memory; sensorimotor knowledge.

*Brain, body, world, and artifact are discovered locked together in the
most complex of conspiracies.
And mind and action are revealed in an intimate embrace.
(Clark, 1997:33)*

Dance-Cognition-Technology Laboratory (Lab DCT) was conceived for the desire of studying the perception of individuals immersed in environments mediated by digital technologies in artistic processes. In this case, both artists, who are agents of the action (dancer, musician, performer, etc.), and the audience, who receives, delights and interacts with the system at some degree, are taken into consideration. In various countries, several dance researchers and artists have used concepts and theories of cognitive sciences as a promising way to understand the complexity of the body, which produces and is produced by contemporaneity. Some examples can be cited, such as the “*Thinking Brains and Bodies: Distributed Cognition and Dynamic Memory in Australian Dance Theatre*”¹ project, promoted by Dr. Kate Stevens (University of Western Sydney) with the partnership of Dr. James Leach (University of Western Australia), Dr. David Kirsh (University of California San Diego) and Dr. Scott deLahunta; the latter also collaborates at *Motion Bank*² and at the “*Intelligence and Action III - Dance Engaging Science - Expanding on the Cognitive Perspective*”³ meeting, held in 2015 in Germany at the Interdisciplinary Research Center of Universität Bielefeld. In 2016, I participated in the “*A Body Knowledge: Embodied Cognition and the Arts*” conference, organized by Dr. Simon Penny of the *University of California - Irvine*, which counted with the presence of renowned Cognitive Science researchers⁴, besides of artists of various fields. In Brazil, Dr. Helena Katz and Dr. Christine Greiner have developed the “*Bodymedia Theory*”⁵ for over two decades, whose main characteristic is the consolidation of an interdisciplinary epistemology that involves theories of communication, biopolitics, Darwin’s evolutionism theory, philosophy of the mind, Pierce’s art and semiotics. Considering as their main argument the understanding that the body is never ready, they state that an “evolutionist argument of non-completeness is what distinguishes it from other theories that approach similar naming” (Greiner, Katz, 2015:10).

Lab DCT was conceived to deepen our studies regarding dance and cognition carried out in the context of the disciplines I have taught at the Performing Arts Post-Graduate Program (PPGAC) of Federal University of Bahia. As such, the goal was to elaborate a methodology with a practical approach, as we have already been doing in PPGAC activities. However, now we would have the company of guests from other areas and institutions, and we would be in intensive and condensed activities in four sequential meetings. The main focus was to understand the concepts discussed in theory, such as embodiment, enactment, extended mind, cognitive artifact, among others, through a practical study, attentive to the performance of the body in the environment. We then

sought for empirical understanding from the analysis and reflection of experiments in the “modules of scenic experiments”, the name given to the experiences applied. The challenge was the creation of contexts that would stimulate the artist’s perception, provoking them in situations that demanded real-time interactions through a technologically mediated environment. But then, it was necessary to observe them in the ecology established among subjects, interfaces, digital processing, sonorities, imaging and lighting systems, that is, in a hybrid system with biological and non-biological beings interacting. As the philosopher Andy Clark reports in his book *Being There, Putting Brain, Body, and World Together Again* (1997), brain, body, world and artifact are completely intricate “in the most complex of conspiracies” and then, we can perceive that “mind and action are revealed in an intimate embrace” (1997:33). Cognition, in its structures, emerges from sensorimotor processes experimented in a contextualized form, and that is the way in which the perceiver is inscribed into a body (Varela et al, 1993). According to Noë’s clarification:

Perceiving is a relation between the perceiver and the world. Perception is nonrepresentational in the sense that perceivings, as I have argued, are not about the world, they are episodes of **contact with the world**. (...) Perceptual awareness of objects, for actionist-direct realism⁶, is an achievement of the sensorimotor understanding.” (2012:65) (my emphasis)

The intertwining of the body that dances into the environment mediated by digital technologies as this “percep-(ac)tion’ presupposition is what interests our investigation at Lab DCT.

According to preliminary conversations with some of my colleagues Dr. Joaquim Viana, Dr. Hilton Japyassú and Dr. Carlos Eduardo Batista, who I invited as collaborators in Lab DCT development, I first structured the central ideas of that theoretical and practical activity, assuming it should happen:

- with two main themes, namely “presence” and “memory”;
- in a scenic environment to establish full and effective conditions of the ecology under study, which occurs through technological mediation;
- as an experiment to be applied in many groups composed by experienced dancers, other artists and researchers that would be present on all the days of the event, ensuring a minimum appropriation and continuity of the initiated process;
- with the participation, observation and analysis of an interdisciplinary group composed by dance, music, art-media artists, video artists, etc. as well as academic researchers from other knowledge fields such as philosophy, biology, psychology, among others.

It is worth mentioning this feature; Lab DCT was conceived as a space for study and analysis of the artist's perception therefore, there was no interest, at that moment, in having an audience during its execution. Focus was in undertaking a field study by (and among) an interdisciplinary collective. The interest was beyond aesthetic issues despite the fact they often arise due the own nature of the stage performance with dancers, musicians, projections and lighting. That was the first challenge: how not to be inebriated every moment by compositions revealed on the stage in the articulation of bodies, sounds and light?

The creation of modules of scenic experiments and the choice for analyzing behavioral aspects were developed along with my partners. For that, nevertheless, it was necessary first to find some convergence points with each one's area so they could understand the goals and the argumentations I proposed. In one of my first conversations with the biologist Dr. Hilton Japyassú, I founded in ethology, his field of action, a metaphor to clarify to my colleagues in the development of this event what my study interests at Lab DCT were. As Dr. Japyassú researches arachnids, I made an analogy of Lab DCT's proposal and the behavioral study of spiders: through the observation of their performance while they weave their web implicated with the environment, interacting according to each moment's occurrences in that context, having to take into account the tree branch that unexpectedly fell on the way of their construction, or the surprise with a predator or even a prey, and so on, that is, having to face any abrupt happening that must be solved at the very same moment of the web weaving performance. That would be a metaphor of the dance improviser, who is constantly aware and in interaction with the system, his/her elements and him/herself, because he/she depends on this relation to construct his/her piece of work. Therefore, the way of observing and investigating the spider's behavior under a dynamic system would be the same in the study of the modules of scenic experiments. It was interesting to learn in the discussion with Dr. Japyassú that there are both "improviser spiders", behaving as previously reported, as well as "ballerina spiders" – creating here a parallel with the structure of ballet or choreographed dances, because they are the ones with pre-determined actions, defined a priori.

That metaphor was successfully used in the first individual meetings I had with each partner of the group, for not only the biologist's comprehension, as well as the computing engineer's (Dr. Carlos E. Batista) and the image researcher's (Dr. Joaquim Viana)! After the first understandings, we had a meeting amongst the four researchers so then, we could decide which modules of scenic experiments and how they would be. Yet, how we would observe the conditions of presence and memory in the behavioral development of the experiments applied.

My first questions and concerns were related to decision making in the systems of dance improvisation, mainly when the agents were immersed in an environment mediated by digital technology. How could the implication of the concept of embodiment, or even of cognitive artifact in those processes be understood? How could the effective

implication between subject and environment (embeddedness) in such contexts be perceived? Those enquiries stimulated our first discussions for Lab DCT's preparation. We concluded that it would be necessary to preserve a more objective analysis, therefore the guests would not receive previous information about the aspects under observation to avoid any influences in the moment of performance. At first, we thought of two possibilities to explore and observe cognition, namely centralized cognition and distributed cognition. The most centralized form of cognition would involve explicit coordination between the elements (dancers), i.e. they would receive a set of instructions organized in a centralized way in which one's activity would be coordinated with the other's activity, aiming at a single final goal. A second possibility would indicate a more distributed cognition. Under that context, dancers are more autonomous and interact more with the environment. However, in a posteriori analysis, the scenic experiment module 1 was considered to allow an integrated system between those possible cognitions.

Despite those experiments' conception being founded on the cognitive sciences study, the researchers and artists invited to compose this collaborative and interdisciplinary group came from different theoretical affiliations. They were chosen for their investigations on themes such as perception, memory and body that enabled the formation of a wide spectrum of knowledge, hence allowing a very fertile plurality way, being for the convergence of those different visions and actions as well as for divergences that called our attention to the understanding of the context through other perspectives.

Scenic experiment module 1

The group of invited dancers was divided into subgroups according to the structure of the scenic module, which consisted in: a) dancer 1 (D1), with a smartphone camera attached to the chest, over his/her sternum bone, would stand in front of a translucent projection screen; b) dancer 2 (D2) would stand behind that screen and could count with a loudspeaker enclosure audible only in his/her niche; c) dancer 3 (D3) would operate a video camera; d) dancer 4 (D4) would use a microphone.



Fig. 1: a) D1 (Graziela Andrade) with the smartphone attached to her body.



Fig. 2: a) D1 (Graziela Andrade) in the front part; b) D2 (Daniela Guimarães) in the back. Part 2 of the module with the image of the subjective camera (D1) on the left, and of the objective camera (D3) on the right.



Fig. 3: d) D4 (Sol Tapia) at the microphone and c) D3 (Lilian Graça) with the objective camera.



Fig. 4: The images were processed and managed through Isadora software by Ivani Santana.

The subgroups were divided into those four positions and participants received the instructions privately, that is, they did not know their partner's improvisation instructions. It is worth to remark that even the people invited to observe and analyze the experiments did not have previous access to the instructions, thus they were stimulated to comprehend the form of articulation proposed during the experiment's execution itself. For the choice of participants of each subgroup and their functions, we took under consideration the composition between D1 and D2, being two groups composed by women and the other two, by men. This scenic module lasted 20 minutes for each group and it was divided into four parts. In the first, only D1 and D2 took part; in the second part, D3 started, and in the third, D4. In the fourth part, pre-recorded images selected by Dr. Joaquim Viana were projected. With this context at their disposal, dancers received the following instructions:

- a. D1 should create images of his/her own body using the camera attached to his/her chest, producing then a subjective image. Those images were projected on the translucent screen that separated him/her from his/her partner in the back of the stage. All four parts of the module should start with an image of his/her hands.
- b. D2 should improvise from the stimuli received by the images projected on the screen and that he/she could perceive, avoiding to look and to be influenced by D1's body. In the second part, the projection would show a subjective image (D1) and an objective one (D3). In the third part, D2's improvisation should be based on the audio stimuli received by the loudspeaker enclosure placed in his/her niche. D2 also received the instruction of starting each part improvising with his/her hands.
- c. In the second part, D3 should produce an objective image of D1, that was also projected. D3 was oriented to capture images having D1 projections as a reference.
- d. In the third part, D4 should start a first-person narration based on what he/she observed of D1's improvisation. That narration would only be audible for D2 behind the projection screen.

Considering that process of implication between members of the subgroup, it is possible to perceive that D2 had stimuli from distinct sources of D1's mediation, first by his/her subjective image (smartphone camera attached to the body), then by D3's objective image, then by the audio of D4's narration, and finally, in the last part, there were the pre-recorded images. During each group's execution, I was responsible for the projection of images from all the cameras and of all the imagistic content, which I managed in real-time through the Isadora software. Images' composition on the screen was organized according to the compositions created at the moment of improvisation by the dancers, also following the ordering of the four parts. In the second part, for instance, I started with subjective and objective images side-by-side, changing the opacity to privilege one image or the other at a given moment. In the fourth part, those subjective and objective captures

were overlapped by the pre-recorded images. Likewise, opacity was changed to reveal one and fade the other. In the last minutes of the module, only pre-recorded images were visible.

The performance of each dancer allowed distinct forms of cognition in that system. While D1 had a more centralized cognition, D2 would be in the extreme opposite, with the most distributed cognition. D3 and D4 would also have a more distributed form, but of a lower degree than D2. Our expectation was that the higher the connectivity acquired through the 20-minute-module, the lower the individuation would be, because a higher synergy between the individuals could have started. It would be necessary to observe if with a new different stimulus in each part of the experience (a higher number of senses connected), the connectivity between the individuals would become more robust.

The experiments had the same duration in each subgroup of the scenic modules. Each experience was repeated by different groups of artists, formed to execute the indicated performances. The established duration of each module (and even of its parts) took into consideration that it would be enough time for the emersion of more stable connection points in the improvisation (postures, steps, interactions, etc.). Stability here is in the sense of coherence between the propositions of all the involved and not in the sense of mimesis.

In the final debate, some participants reported having some difficulty in being immerse in an environment receiving so many distinct stimuli. Nonetheless, dissonant of that posture, the dancer Sol Tapia declared that the experience made her fell really integrated with the group's partners and immersed into that environment. It is worth mentioning that she is a dancer who participated for three years in telematics dance projects conducted by *GP Poética*, and then she had already had an established sensorimotor knowledge, once she had gone through experiences of this nature several times due to those artistic processes. As the philosopher, Alva Noë states:

The proposal, then, is this: perceptual consciousness is a special style of access to the world. But access is not something bare, brute or found. The ground of access is our possession of knowledge, understanding, and skills. Without understanding, there is no access and so no perception. My emphasis here is on a special kind of understanding that distinctively underwrites our perceptual access to objects and properties, namely, sensorimotor understanding. We can see what there is when it is there, and what makes it the case that it is there is the fact that we comprehend its sensorimotor significance. Sensorimotor understanding brings the world into focus for perceptual consciousness. (Noë, 2012:20)

According to this position, the dancer had the conditions of feeling her presence and the group member's presence in that experience, in an integrated way, through distributed cognition, due to conditions already established in her sensorimotor knowledge. She had already have previous openness for that technologically mediated environment. Through that perspective, things that are in the world can be accessed when their sensorimotor meaning is understood. An environment full of a great variety of stimuli is what we experience on daily basis, not (usually) finding any difficulty in doing so. Even in the dance environment, in an improvisation section, we are implicated with a series of happenings, filled with stimuli, and we can access that system rich of sensations exactly because we are capable of doing so. Thus, everything points that the hardship some participants felt is not related to the number of stimuli, but to the lack of sensorimotor knowledge in that situation. Time and engagement would be necessary so the participants could acquire forms of access to that environment.

Another point of analysis was to verify that D1, even seeking to keep doing only what he/she was instructed to, that is to produce images of the body with the camera attached to his/her chest (consequently with a more centered cognition), seemed, at some degree, to have his/her cognition became more distributed through the module's execution.

Scenic experiment module 2

The second module sought to favor an immersive experience through the interface of virtual reality. Participants wore goggles⁷ created with a smartphone which showed an image captured by a 360° degree-recording camera⁸. The app installed in the device used information from the accelerometer and gyroscope sensors in the smartphone in a way that the position of the user's head defined the image's point of view. This way, the participant felt he/she was immerse inside the context of the pre-recorded image, being able to look at any side of that environment.



Fig. 5: Non-dancer (Teo Cruz) wearing virtual reality goggles with 360° degree image, acting with the dancer (Daniel Moura).



Fig. 6: Daniela Guimarães (with the 360° degree-image in the background simulating her point of view) and Beatriz Adeodato, both wearing virtual reality goggles and interacting with the virtual environment.

The initial goal of this module of scenic experiment was to explore the otherness issue through subjectivation experiences. The purpose again put in check the notion of presence and tried to provoke in the participants a confrontation between physical sensations and virtual perceptions when they were immersed in the synthetic environment. The images were recorded at the very realization space of Lab DCT with the camera positioned in the center of the stage and with several dancers dancing around it⁹. The module was conducted with some pairs and a group of four. The first pair was placed facing each other and very close in the initial moment of the improvisation, while a second pair was placed back-to-back to each other. The group of four had two non-dancer participants, who wore the goggles and received tactile stimuli from other two dancers. Therefore, the same stage in which the participant had already been before was now perceived in the module in another way, because he/she was aware that the ones dancing around them existed by the possibility of computational synthesis. Thus, a visual reference was stimulated in a virtual context, and at the same time, opportunities of physical contact between the participants were created. It mattered to analyze how proprioception, kinesthesia, motricity, spatiality, etc. were implicated in the process. And also, how the participants could perceive and act in a context in which stimuli of various natures (physical and virtual) could happen at the same time, because the participant could feel somebody touching his/her body and not see anyone occupying that space and vice versa. This breaking or established conflict in perception was a provocation to rethink the very notion of presence.

According to philosopher Alva Noë, the perceptive experience of presence oscillates in its own apprehension in compliance with two conditions: “a) movement-dependence (the relation with the object is manifestly controlled by body’s movement); b) object-dependence (the object’s movement manifestly controls the character of the relation object/perceiver) (Noë, 2012:22). That means that the higher the degree of existence of those two conditions, the bigger is the condition of that presence. The perceptive presence would be more effective, the more effective the two conditions were. This is the *Actionism* approach, proposed by Noë (2012), which hosts and expands the concept of enaction (Varela et al. 1991), as well as it strikingly emphasizes the sensorimotor understanding.

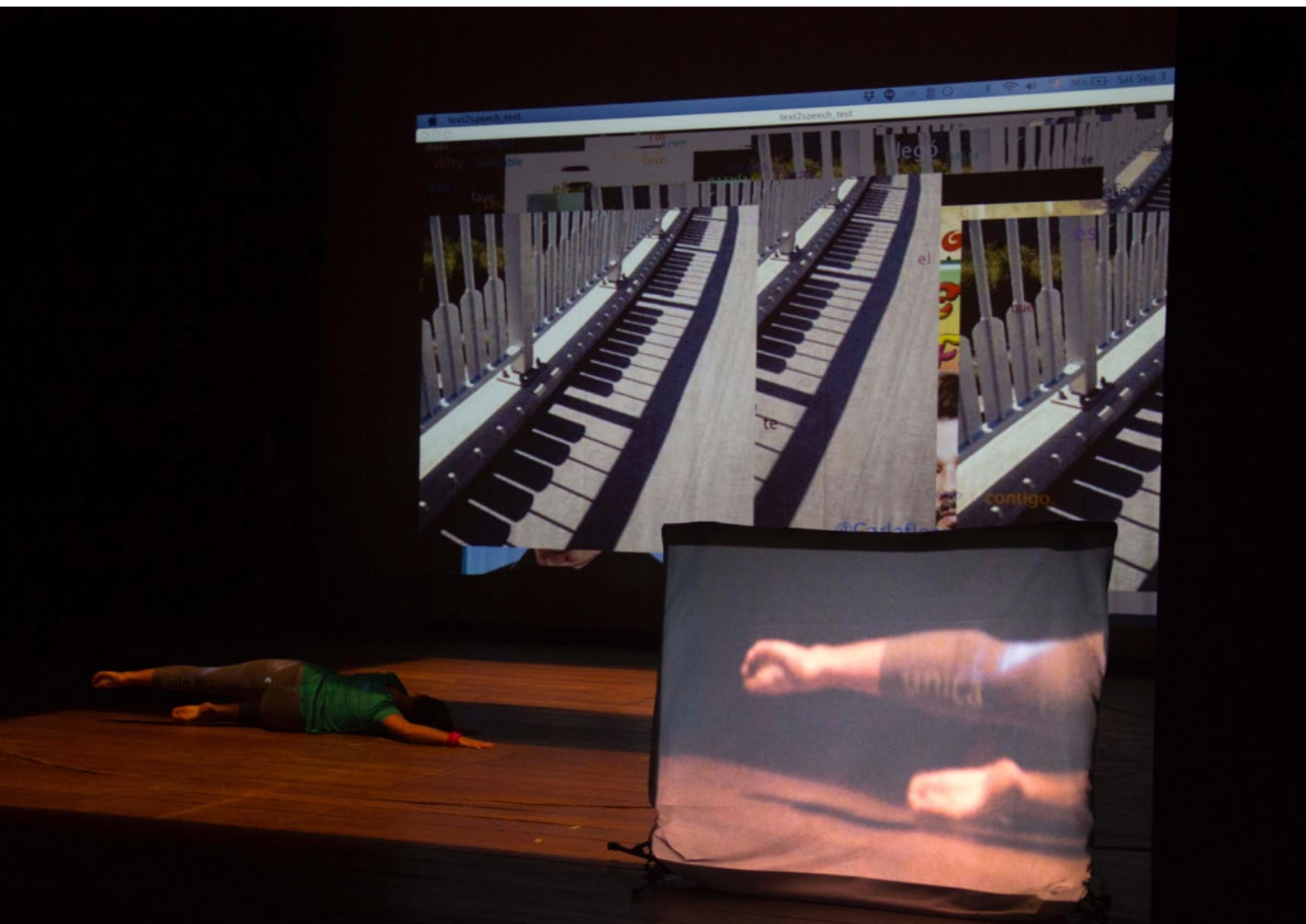


Fig. 7: Camila Carvalho na função de D1 no Módulo de Experimento Cênico 3.

Scenic experiment module 3

Through hashtags, voice command and generative audio, the idea was to make dancer's sonorous information activate a web memory. Using Processing programming, a predetermined set of key words (hashtags) would access an image database, which was presented according to the generative audio. That is, from a predetermined set of key words (ex.: memory, body, cognition) the software would search in social networks images tagged with those terms as hashtags.

For this module of scenic experiment the following instructions were provided:

- D1 should improvise having the sound and images projected as his/her stimulus;
- D2 would speak on the microphone the words incited by the observation of D1 through a small projection on the proscenium.

There were, then, a kind of feedback because D1 actually had as his/her stimuli images and sounds generated from the fruition D2 had while observing him/her (via image).

This experiment sought to explore the notions of memory, in this case, the one created by the echo of D2' mediation to D1, web memory (hashtags on that "topic") and also D1's own memory, which started to be activated when he/she realized the feedback process.

If we understand fruition as a way of thinking, according to Noë's explanation, i.e. "the perception on its own is a kind of profound exploration of the world and thoughts are, at least, in a wide range of cases (wider than we could have thought), a kind of extended perception" (2012: 45), what D2 expressed was an extension of D1's own improvisation. We might conclude that there was a distributed cognition between the two agents, because the perception of both was intertwined and it was impossible to distinguish who was actually stimulating whom, or who was the one establishing a new proposition throughout the experience.

The three modules of scenic experiment could indicate that a dancer's action in an improvisation process in dance used perception in a distributed form to create his/her stimuli and construct his/her web (to recall the "improviser-spider" metaphor). The interfaces in that context mediated by digital technologies were therefore a "scaffold"¹⁰ for the perceptive exploration of the environment, thus assisting the development of improvisation. Clark explains the idea of a scaffold was already found in the studies of the psychologist Lev Vygotsky, who demonstrated the implication of external structures in the mode of an individual's processing and understanding (1998:45). Language, culture, technological artifacts, that is the environment and its elements are external structures that serve as extended and unloaded cognition in the environment and that, therefore, it does not happen in a centralized way and controlled by a dominating mind. Under the perspective assumed in this text, there is no unique internal center that controls the subject's perceptions and actions.

In place of the intellectual engine cogitating in a realm of detailed inner models, we confront the embodied, embedded agent acting as an equal partner in adaptive responses which draw on the resources of mind, body, and world. (Clark, 1998:47)

This way, improvisation process in dance does not occur through a body commanded by a centralizing mind, which decides what to do in each moment, nor is it a fruit of an inspiration of a mystical and sensitive interior that allows the body to go along. Body, mind and world are implicated. However, it is worth pointing out and remember that the existence of external structures is not enough, the access to them is mandatory and, for that, a sensorimotor understanding is required.

Endnotes

- 1 https://www.westernsydney.edu.au/staff_profiles/uws_profiles/professor_kate_stevens
- 2 Idealized by the choreographer William Forsythe. <http://motionbank.org/>.
- 3 [https://www.uni-bielefeld.de/\(en\)/ZIF/AG/2015/O4-23-Blaesing.html](https://www.uni-bielefeld.de/(en)/ZIF/AG/2015/O4-23-Blaesing.html)
- 4 <http://sites.uci.edu/bok2016/>
- 5 <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31343141580.pdf>
- 6 Noë uses the term Actionism to address his conception about perception, which, according to him, is involved with the actions of the subject in the world. It is based in the presuppositions of enaction (Varela et al.), among others, but it is different for considering that the perceptive relation with the world is implicated with what is denominated dependence-on-the-movement and dependence-on-the-object.
- 7 <https://vr.google.com/cardboard/>.
- 8 Camera Fly 360 Panoramica For. Video H.264
- 9 <https://www.youtube.com/watch?v=umSoxml8Fdg>
- 10 In the original, Clark (1998) used the term “scaffolding”.

References

Clark, Andy (1997) *Being There: Putting Brain, Body, and World Together Again*. Cambridge, London: Bradford Book, MIT Press.

_____ (2003) *Natural born-cyborg*. Oxford: Oxford University Press.

_____ (2009) *Dispersed Selves*. *Leonardo Electronic Almanac*. Vol. 16 Issue 4-5. 1-7. http://www.leonardo.info/LEA/DispersiveAnatomies/DA_clarke.pdf. Access on: January 10, 2015

GREINER, Christine, KATZ, HELENA (2015) (Org.) *Arte e Cognição/ Corpomídia, comunicação e política*. São Paulo: Annablume.

NOË, Alva. (2004) *Action in Perception*. Cambridge: MIT Press

_____ (2010) *Fuera de la Cabeza. Por qué no somos el cerebro Y otras lecciones de la biología de la consciencia*. Barcelona: Editorial Kairós.

_____ (2012) *Varieties of Presence*. Cambridge, London: Harvard University Press.

SANTANA, Ivani. (2014) "Networked Dance Performance: a new temporality." In: *Liminalities*, vol 10, issue 1, 2014. Available at: <http://liminalities.net/10-1/new-temporality.html>. Access on: November 20, 2016.

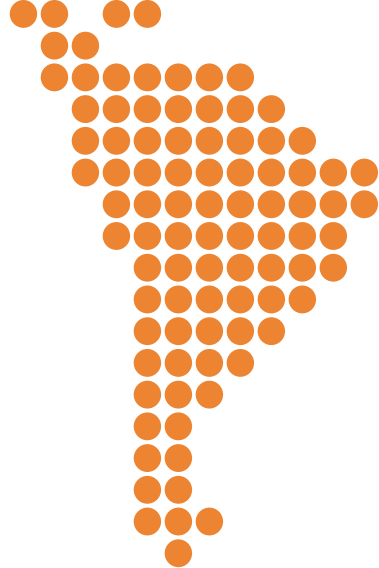
_____ (2015) "Moist art as telematic dance: Connecting wet and dry bodies." In: *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*. Editor Roy Ascott. Vol. 13, issue 1-2, 2015. Available at: <http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Article,id=20205/>. Access on: November 20, 2016.

About the author

Santana holds a Masters and PhD from the Program of Communication and Semiotics at PUC/SP (São Paulo) and a Post-Doctorate from the Sonic Arts Research Center (United Kingdom, 2012/13) with research done on the sonorous relationship of the body in telematics environments, entitled "Dramaturgias do Corpo Telesonoro" (Dramaturgy of the Tele-sonorous Body"). She began her research on dance with technological mediation in the early '90s. Currently, she is a Professor at the Milton Santos Institute of Humanities, Arts and Sciences at the Federal University of Bahia (Artes e Tecnologias Contemporâneas) and in the Graduate Program in Scenic Arts and serves as Coordinator for the Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual. A pioneer in research about telematic dance in advanced telecommunication networks in Brazil, Santana is also author of the books *Corpo Aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias* (SP:FAPESP/EDUC, 2002) and *Dança na Cultura Digital* (BA:FAPESB/EDUFBA,2006) and organizer of the collected entries in "Estados da Dança: entrevistas, relatos e ensaios de criadores contemporâneos" (Salvador: GIPE-Cit/PPGAC/UFBA, 2006). She holds a 1D Research Grant in Productivity from the CNPq.

<www.poeticastecnologicas.com.br>; <www.ivanisantana.net>

Tradução: Thais Torres Guimarães.



LAB DCT

experiências e reflexões sobre presença e memória na dança com mediação tecnológica pela perspectiva da cognição situada

Ivani Santana

(PPGAC, IHAC/ UFBA)

Resumo

Este artigo apresentará a concepção e as configurações criadas para os módulos de experimentos cênicos aplicados no Laboratório Dança-Cognição-Tecnologia [Lab DCT], bem como os fatores que motivaram a elaboração desse evento. O Lab DCT foi realizado durante os três primeiros dias da programação do I Encontro interdisciplinar em Dança-Cognição-Tecnologia [EiDCT], e foi apresentado ao público no quarto dia do evento. Presença e memória foram os temas centrais dos módulos de experimentos cênicos, ou seja, nichos elaborados para articular sistemas biológicos e não-biológicos através de mediação tecnológica. A concepção do Lab DCT e, conseqüentemente, das configurações propostas para as experiências, foram fundamentadas nos estudos da cognição situada, tendo como referência bibliográfica os filósofos Alva Noë (2004, 2010, 2012) e Andy Clark (1999, 2003, 2007). Por essa perspectiva teórica, compreendemos que a percepção ocorre nessa relação do sujeito com seu ambiente, mas, para isso, é necessário ter conhecimento sensorio-motor que possibilite acesso aquele contexto.

Palavras-chave

Percepção; corpo; presença; memória; conhecimento sensorio-motor.

*Brain, body, world, and artifact are discovered locked together in the
most complex of conspiracies.
And mind and action are revealed in an intimate embrace.
(Clark, 1997:33)*

O Laboratório Dança-Cognição-Tecnologia (Lab DCT) foi concebido pelo desejo de estudar a percepção de indivíduos imersos em ambientes mediados pelas tecnologias digitais em processos artísticos. Neste caso, poderíamos considerar tanto os artistas agentes da ação (bailarino, músico, performer, etc.), como o público que recebe, frui e interage com esse sistema em algum grau. Em vários países, muitos estudiosos, pesquisadores e artistas da dança têm utilizado os conceitos e teorias das ciências cognitivas como um caminho promissor para compreender a complexidade do corpo que tanto produz como é produzido pela contemporaneidade. Podemos citar alguns exemplos tais como o projeto “*Thinking Brains and Bodies: Distributed Cognition and Dynamic Memory in Australian Dance Theatre*”¹, promovido pela Dra. Kate Stevens (*University of Western Sydney*), com a parceria do Dr. James Leach (*University of Western Australia*), Dr. David Kirsh (*University of California San Diego*) e Dr. Scott deLahunta, o qual também colabora com o *Motion Bank*² e com o encontro “*Intelligence and Action III - Dance Engaging Science - Expanding on the Cognitive Perspective*”³, realizado em 2015, na Alemanha, no Centro para Pesquisa Interdisciplinar da *Universität Bielefeld*. Em 2016, participei da conferência “*A Body Knowledge: Embodied Cognition and the Arts*”, organizado pelo Dr. Simon Penny da *University of California - Irvine*, que contou com a presença de pesquisadores renomados das Ciências Cognitivas⁴, além de artistas de vários campos. No Brasil, a Dra. Helena Katz e Dra. Christine Greiner desenvolvem a “Teoria do Corpomídia”⁵ há mais de duas décadas, a qual tem como característica principal a consolidação de uma epistemologia interdisciplinar que envolve teorias da comunicação, biopolítica, teoria evolucionista darwiniana, filosofia da mente, arte e semiótica peirceana. Consideram como argumento principal, a compreensão de que o corpo nunca se apronta, e afirmam que um “argumento evolucionista de não completude é o que a distingue de tantas outras teorias que abordam nomeações semelhantes” (Greiner, Katz, 2015:10).

O Lab DCT foi concebido para aprofundar nossos estudos sobre dança e cognição realizados na esfera das disciplinas que ministrou no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia. Desta forma, o objetivo estava em elaborar uma metodologia com enfoque prático, assim como já estávamos realizando nas atividades do PPGAC, mas agora estaríamos acompanhados de convidados de outras áreas e instituições, e permaneceríamos em uma atividade intensiva e condensada em quatro encontros sequenciais. O foco central da atividade estava em compreender os conceitos discutidos na teoria, tais como *embodiment*, enação, mente estendida, artefato cognitivo, dentre outros, através de um estudo prático, atentos na performance do corpo no ambiente. Buscávamos, portanto, um entendimento empírico a partir

da análise e reflexão das experiências nos “módulos de experimento cênico”, denominação dada as vivências aplicadas. O desafio foi criar contextos que estimulassem a percepção dos artistas, provocando-os em situações que demandavam uma interação em tempo real através de um ambiente tecnologicamente mediado. Mas era preciso observá-los na ecologia instaurada entre sujeitos, interfaces, processamento digital, sonoridades, sistemas imagéticos e de luz, ou seja, em um sistema híbrido com seres biológicos e não-biológicos em interação. Como o filósofo Andy Clark relata em seu livro *Being There, Putting Brain, Body, and World Together Again* (1997), cérebro, corpo, mundo e artefato estão completamente intrincados “na mais complexa das conspirações” e, então, podemos perceber que “mente e ação são reveladas em um abraço íntimo” (1997:33). A cognição, em suas estruturas, emerge dos processos sensorio-motores vivenciados de forma contextualizada e essa é a forma pela qual o sujeito perceptor está inscrito num corpo (Varela et al., 1993). Conforme Noë esclarece:

Perceber é uma relação entre o perceptor e o mundo. A percepção não é representativa no sentido de que as coisas percebidas, como eu argumentei, não são sobre o mundo, elas são episódios de **contato com o mundo**. (...) A consciência perceptiva dos objetos, para o realismo accionista⁶-direto, é uma conquista da compreensão sensorio-motora.” (2012:65)⁷ (grifo meu)

O entrelaçamento do corpo que dança no ambiente mediado pelas tecnologias digitais, enquanto esse pressuposto da “percepção”, é o que nos interessa investigar no Lab DCT.

De acordo com as conversas preliminares que tive com meus colegas Dr. Joaquim Viana, Dr. Hilton Japyassú e Dr. Carlos Eduardo Batista, os quais convidei para colaborarem no desenvolvimento do Lab DCT, estruturei primeiro as ideias centrais dessa atividade teórico-prática assumindo que deveria ser realizada:

- com duas temáticas principais, a saber, “presença” e “memória”;
- em ambiente cênico para instaurar a condição completa e efetiva da ecologia a ser estudada, a qual ocorre por mediação tecnológica;
- como experimento para ser aplicado em vários grupos constituídos por dançarinos experientes e demais artistas e pesquisadores que estariam em todos os dias do evento, garantindo assim o mínimo de apropriação e continuidade do processo instaurado;
- com a participação, observação e análise de um grupo interdisciplinar composto por artistas da dança, música, arte-mídia, videoarte, etc; bem como por pesquisadores acadêmicos de outros campos de conhecimento como filosofia, biologia, psicologia, dentre outros.

Vale ressaltar ainda um aspecto, o Lab DCT foi concebido como uma espaço para estudo e análise da percepção do artista, por isso, não havia interesse, nesse momento, em ter público durante sua execução. O foco estava na realização de um estudo de campo por (e entre) um coletivo interdisciplinar. O interesse estava para além de questões estéticas, apesar das mesmas ocorrerem pela própria natureza do acontecimento realizado em palco com dançarinos, músicos, projeções e iluminação. Esse foi o primeiro desafio: como não se deixar inebriar pelas composições que se revelavam no palco a cada instante na articulação entre corpos, sons e luzes?

A criação dos módulos de experimentos cênicos e a escolha dos aspectos comportamentais a serem analisados foram desenvolvidos junto com meus parceiros. Mas, para isso, foi preciso primeiro encontrar pontos de convergência com as áreas de cada um para que eles conseguissem compreender os objetivos e argumentações que eu estava propondo. Em uma das primeiras conversas com o biólogo Dr. Hilton Japyassú, encontrei na etologia, seu campo de atuação, uma metáfora que serviu para clarificar meus interesses de estudo no Lab DCT aos meus colegas de desenvolvimento desse evento. Como Dr. Japyassú pesquisa aracnídeos, fiz uma analogia da proposta do Lab DCT com o estudo comportamental das aranhas através da observação da performance delas ao tecer a teia de forma engajada com o ambiente, interagindo de acordo com as ocorrências de cada instante daquele contexto, sendo obrigada a levar em consideração um galho de árvore que inesperadamente caía no caminho da sua construção, ou a surpresa com um predador ou mesmo uma presa, e assim por diante, ou seja, acontecimentos inusitados que precisavam ser resolvidos no próprio instante da performance de tecer a teia. Essa seria uma metáfora do improvisador de dança, o qual está em constante atenção e interação com o sistema, seus elementos e a si próprio, pois depende dessa relação para construir sua obra. Então, a forma de observar e investigar o comportamento da aranha nesse sistema dinâmico, seria a mesma no estudo dos módulos de experimentos cênicos. O interessante da discussão foi aprender com Dr. Japyassú que existem tanto as “aranhas-improvisadoras” conforme relatado acima, como também as “aranhas-bailarinas” - fazendo aqui um paralelo com a estrutura do balé ou das danças coreografadas, pois são aquelas que contam com uma atuação pré-determinada, definida a priori.

Essa metáfora foi utilizada com sucesso nas primeiras reuniões individuais que realizei com cada parceiro do grupo, não apenas para a compreensão do biólogo, mas também do engenheiro da computação (Dr. Carlos E. Batista) e do pesquisador em imagem (Dr. Joaquim Viana)! Após esse primeiro entendimento, realizamos um encontro entre os quatro pesquisadores para, então, decidir quais e como seriam os módulos de experimentos cênicos, e ainda, como observaríamos as condições de presença e memória no desenvolvimento comportamental nas experiências aplicadas.

Minhas primeiras questões e inquietações estavam relacionadas com a tomada de decisão em sistemas de improvisação em dança, principalmente quando os agentes estão imersos em um ambiente mediado pelas tecnologias digitais. Como compreender a implicação do conceito *embodiment* ou mesmo de artefatos cognitivos nesses processos? Como perceber a efetiva implicação entre sujeito e ambiente (*embeddedness*) em contextos como esses? Foram essas as indagações que estimularam nossas primeiras discussões para a preparação do Lab DCT. Concluímos que seria necessário preservar uma análise mais objetiva, por isso, os convidados não receberiam informações prévias sobre os aspectos que seriam observados para evitar influenciá-los no momento da performance. A princípio, pensamos em duas possibilidades para explorar e observar a cognição, a saber, cognição centralizada e cognição distribuída. A forma mais centralizada de cognição envolveria a coordenação explícita entre os elementos (dançarinos), ou seja, eles receberiam um conjunto de instruções organizadas de forma centralizada, onde a atividade de um estaria coordenada com a atividade do outro, visando um objetivo final único. Uma segunda forma indicaria uma cognição mais distribuída. Nesse contexto, os dançarinos são mais autônomos e interagem mais com o ambiente. Todavia, na análise a posteriori, acredito que o módulo de experimento cênico 1 propiciou um sistema integrado entre essas possíveis cognições.

Apesar da concepção desses experimentos ter sido fundamentada nos estudos das ciências cognitivas, os pesquisadores e artistas convidados para formar esse grupo colaborativo e interdisciplinar eram provenientes de distintas filiações teóricas. Eles foram escolhidos por suas investigações em temas como percepção, memória e corpo, o que permitiu a formação de um amplo espectro de saberes, proporcionando assim um caminho de pluralidade muito fértil, seja pelas convergências encontradas nesses distintos olhares e ações, como também pelas divergências que nos alertaram e chamaram a atenção para compreender o contexto por outros prismas.

Módulo Experimental Cênico 1

O grupo de dançarinos convidados foram divididos em sub-grupos de acordo com a estrutura do módulo cênico que consistia em: a) dançarino/a 1 (D1) possuía uma câmera de smartphone acoplada no peitoral, em cima do osso esterno, e permanecia na frente da tela de projeção translúcida, b) dançarino/a 2 (D2) ficava atrás dessa tela e contava com uma caixa acústica audível apenas em seu nicho, c) dançarino/a 3 (D3) operava uma câmera de vídeo e d) dançarino/a 4 (D4) utilizava um microfone.



Fig. 1: a) D1 (Graziela Andrade) com o smartphone acoplado ao corpo.



Fig. 2: a) D1 (Graziela Andrade) à frente, b) D2 (Daniela Guimarães) ao fundo.
Parte 2 do módulo com imagem da câmera subjetiva (D1) à esquerda, e da câmera objetiva (D3) à direita.



Fig. 3: d) D4 (Sol Tapia) ao microfone, e c) D3 (Lilian Graça) com a câmera objetiva.



Fig. 4: As imagens eram processadas e gerenciadas pelo software Isadora por Ivani Santana.

Os sub-grupos foram divididos nessas quatro posições e receberam as orientações de forma privada, ou seja, eles não sabiam quais instruções seus parceiros de improvisação haviam recebido. Vale ressaltar que mesmo os convidados para observar e analisar os experimentos não tiveram acesso prévio a essas instruções, portanto, foram estimulados a compreender a forma de articulação proposta durante a própria execução do experimento. Para a escolha dos participantes de cada sub-grupo e suas funções levamos em consideração a composição entre D1 e D2, sendo dois grupos formados por mulheres e, os outros dois, por homens. Esse módulo cênico durava 20 minutos para cada grupo e era dividido em quatro partes. Na primeira participavam apenas D1 e D2, na segunda parte iniciava D3 e, na terceira, D4. Na quarta parte eram projetadas imagens pré-gravadas selecionadas pelo Dr. Joaquim Viana. Contando com esse contexto, os dançarinos receberam as seguintes instruções:

- a. D1 deveria criar imagens do seu próprio corpo através da câmera acoplada no seu peitoral, produzindo assim uma imagem subjetiva. Essas imagens eram projetadas na tela translúcida que o separava do seu parceiro no fundo do palco. Todas as quatro partes do módulo deveriam iniciar com a imagem das mãos.
- b. D2 deveria improvisar a partir dos estímulos recebidos pelas imagens projetadas na tela e que conseguia perceber, evitando olhar e ser influenciado pelo próprio corpo de D1. Na segunda parte, a projeção exibia uma imagem subjetiva (D1) e outra objetiva (D3). Na terceira parte, a improvisação de D2 deveria partir dos estímulos de áudio recebidos pela caixa acústica localizada em seu nicho. D2 também recebia a instrução de iniciar cada parte improvisando com as mãos.
- c. Na segunda parte, D3 produzia uma imagem objetiva de D1 que também era projetada. D3 era orientado a captar imagens tendo como referência as projeções de D1.
- d. Na terceira parte, D4 iniciava uma narração em primeira pessoa a partir do que observava da improvisação de D1. Essa narrativa estaria audível apenas para D2 atrás da tela de projeção.

Considerando esse processo de implicações entre os membros dos sub-grupos, pode-se perceber que D2 era estimulado por formas distintas de mediação de D1, primeiro por sua imagem subjetiva (câmera do smartphone acoplado no corpo), depois pela imagem objetiva (D3) e, em seguida, pelo áudio da narração (D4), existindo ainda, na última parte, as imagens pré-gravadas. Durante a execução de cada grupo, eu estava responsável pela projeção de todas as câmeras e conteúdos imagéticos, os quais gerenciava em tempo real pelo software Isadora. A composição das imagens na tela era organizada de acordo com as composições criadas no momento da improvisação pelos dançarinos, obedecendo também a ordenação das quatro partes. Na segunda parte, por exemplo, eu iniciava com as imagens subjetivas e objetivas lado-a-lado, alterando a opacidade para privilegiar uma ou outra em algum instante. Na quarta parte, essas

captações subjetivas e objetivas eram sobrepostas pelas imagens pré-gravadas. Da mesma forma a opacidade era alterada para revelar uma e apagar outra. Nos últimos minutos finais do módulo, ficavam visíveis apenas as imagens pré-gravadas.

A performance de cada dançarino/a propiciava distintas formas de cognição nesse sistema. Enquanto D1 mantinha uma cognição mais centralizada, D2 estaria no extremo oposto, com a cognição mais distribuída. D3 e D4 também estariam de forma distribuída, mas com um grau menor do que D2. Nossa expectativa era que quanto maior a conectividade adquirida ao longo do módulo de 20 minutos menor seria a individuação, pois uma sinergia entre os indivíduos começaria a ocorrer. Seria preciso perceber se com a entrada de um estímulo distinto a cada parte da experiência (cada vez maior o número de sentidos conectados), a conectividade entre os indivíduos ficaria mais robusta.

Os experimentos tiveram uma duração igual para todos os sub-grupos do módulos cênico. Cada vivência era repetida por grupos distintos de artistas que se formavam para executar as performances indicadas. A duração estabelecida de cada módulo (e mesmo de suas partes) levou em consideração um tempo que fosse suficiente para emergir pontos de conexão mais estáveis na improvisação (posturas, passos, interações, etc.). Estabilidade no sentido da coerência entre as proposições de todos os envolvidos e não de mimese.

Durante o debate final, alguns participantes informaram ter dificuldade de estar imerso em um ambiente recebendo tantos estímulos distintos. Todavia, dissonante dessa postura, uma dançarina, Sol Tapia, relatou que a experiência fez com que ela se sentisse realmente integrada com os parceiros do grupo e imersa naquele ambiente. Vale ressaltar que se trata de uma dançarina que participou durante três anos de projetos de dança telemática realizados pelo GP Poética, portanto, ela já possuía um conhecimento sensório-motor instaurado, uma vez que passou por experiências dessa natureza diversas vezes em virtude daqueles processos artísticos. Como afirma o filósofo Alva Noë:

A proposta, então, é a seguinte: a consciência perceptiva é um estilo especial de acesso ao mundo. Mas acesso não é algo vazio, bruto ou encontrado. O caminho de acesso é a nossa posse de conhecimento, compreensão e habilidades. Sem entendimento não há acesso e, portanto, nenhuma percepção. Minha ênfase aqui é sobre um tipo especial de compreensão que distintivamente subscreve o nosso acesso perceptivo a objetos e propriedades, ou seja, a percepção sensório-motora. (2012:20)⁸

De acordo com esse posicionamento, a dançarina tinha condições de sentir sua presença e a presença dos demais do grupo naquela experiência de forma integrada, por uma cognição distribuída, em virtude das condições já instauradas no seu conhecimento sensório-motor. Ela já possuía uma disponibilidade para aquele ambiente

mediado tecnologicamente. Por essa perspectiva, as coisas que estão no mundo podem ser acessadas quando se compreende seu significado sensório-motor. Um ambiente com grande variedade de estímulos é o que vivenciamos cotidianamente sem encontrar (normalmente) nenhuma dificuldade. Mesmo no ambiente da dança, em uma sessão de improvisação estamos implicados com uma série de acontecimentos, repleto de estímulos, e justamente conseguimos acessar aquele sistema rico de sensações porque estamos aptos a ele. Portanto, tudo indica que a dificuldade apresentada por alguns participantes não está relacionada com a quantidade de estímulos, mas sim com a falta de conhecimento sensório-motor dos participantes naquele meio. Seria preciso tempo e engajamento para que os participantes conquistassem formas de acesso naquele ambiente.

Outro ponto de análise foi verificar que D1, por mais que buscasse preservar apenas a instrução para produzir imagens do corpo pela câmera acoplada no peitoral (por isso com uma cognição mais centralizada), ainda assim, parece que em algum grau, essa cognição tornava-se mais distribuída ao longo da execução do módulo.

Módulo Experimental Cênico 2

O segundo módulo buscou propiciar uma experiência imersiva através de interface para realidade virtual. Os participantes utilizaram um óculos⁹ criado com smartphone que exibia uma imagem capturada por câmera que grava em 360 graus¹⁰. O aplicativo instalado no aparelho utilizava as informações dos sensores acelerômetro e giroscópio existente no smartphone de modo que a posição da cabeça do usuário posicionava o ponto de vista da imagem. Desta forma, o participante sentia que estava imerso naquele contexto da imagem pré-gravada podendo olhar para qualquer lado daquele ambiente.



Fig. 5: Não-bailarino (Teo Cruz) utilizando óculos com imagem virtual em 360 graus em atuação com bailarino (Daniel Moura)



Fig. 6: Daniela Guimarães (com a imagem em 360 graus ao fundo simulando seu ponto de vista) e Beatriz Adeodato, as duas utilizando óculos e interagindo com o ambiente virtual.

O objetivo inicial desse módulo de experimento cênico era explorar a questão da alteridade por meio de experiências de subjetivação. A proposta novamente colocou em cheque a noção de presença e buscou provocar nos participantes um confronto entre as sensações físicas e as percepções virtuais enquanto imersos no ambiente sintético. A imagem foi gravada no próprio espaço de realização do Lab DCT com a câmera posicionada no centro do palco e vários bailarinos dançando ao redor¹¹. O módulo foi realizado com algumas duplas e um grupo de quatro. A primeira dupla foi colocada frente-a-frente e muito próxima no momento inicial da improvisação, enquanto a segunda dupla foi posicionada uma de costas para a outra. O grupo de quatro contou com dois participantes não-bailarinos que utilizavam o óculos e recebiam estímulos táteis de outros dois bailarinos. Portanto, aquele mesmo palco que o participante já havia tomado conhecimento passava a ser percebido no módulo de outra forma, pois eles estavam cientes de que aqueles que dançavam ao seu redor existiam pela possibilidade da síntese computacional. Estimulava-se assim uma referência visual em um contexto virtual, ao mesmo tempo que se criavam oportunidades para o contato físico entre os participantes. Interessava analisar como a propriocepção, a cinestesia, a motricidade, a espacialidade etc. estavam implicadas nesse processo e como os participantes poderiam perceber e agir no contexto em que estímulos de naturezas distintas (física e virtual) poderiam ocorrer ao mesmo tempo, isso porque o participante poderia sentir alguém tocando seu corpo e não ver ninguém ocupando esse espaço e vice-versa. Essa quebra ou conflito instaurado na percepção foi uma provocação para repensar a própria noção de presença.

Segundo o filósofo Alva Noë, a experiência perceptiva da presença oscila em sua apreensão de acordo com duas condições: “a) movimento-dependente (a relação com o objeto é claramente controlada pelo movimento do corpo); b) objeto-dependente (o movimento do objeto claramente controla a característica da relação objeto/perceptor” (Noë, 2012:22)¹². Isso quer dizer que, quanto maior for o grau de existência dessas duas condições, maior será a condição dessa presença. A presença perceptiva será mais efetiva quanto mais efetiva forem as duas condições. Essa é a perspectiva do *Actionism* proposta por Noë (2012) que abriga e expande o conceito de enaction (Varela et al. 1991), bem como enfatiza de forma contundente o entendimento sensório-motor.

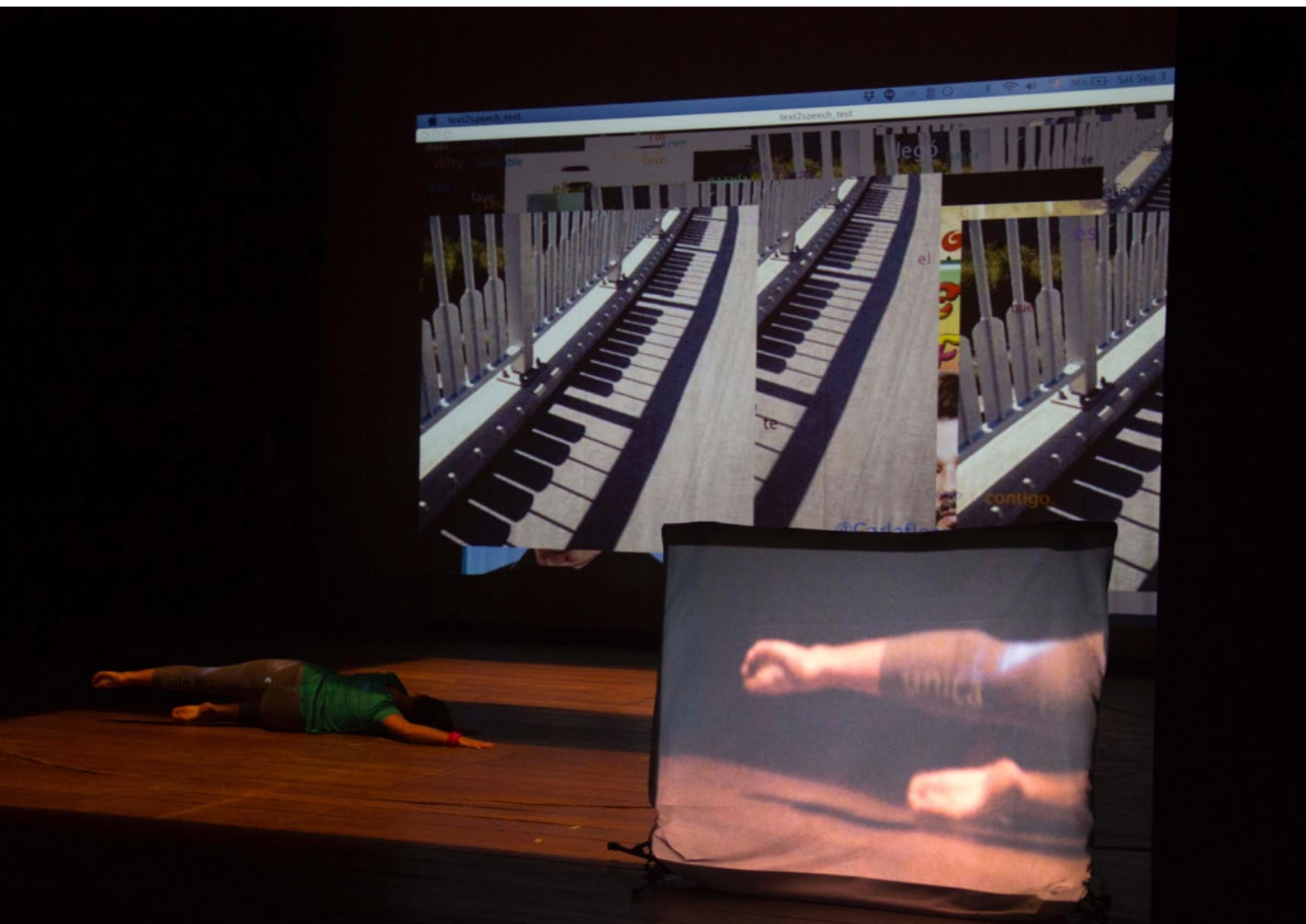


Fig. 7: Camila Carvalho na função de D1 no Módulo de Experimento Cênico 3.

Módulo Experimental Cênico 3

Através de *hashtags*, comando de voz e audio generativo, a ideia era fazer com que a informação sonora do bailarino acionasse uma memória da rede. Utilizando programação em Processing, um conjunto pré-definido de palavras-chave (*hashtags*) acessava um banco de imagens que era apresentado de acordo com o audio generativo. Ou seja, de um conjunto pré-definido de palavras (ex: memória, corpo, cognição) o programa buscava nas redes sociais imagens que foram marcadas com esses termos como *hashtags*.

Para esse módulo de experimento cênico foram dadas as seguintes instruções:

- D1 deveria improvisar tendo como estímulo o som e as imagens projetadas;
- D2 falaria no microfone palavras suscitadas pela observação de D1 através de uma pequena projeção no proscênio.

Acontecia portanto, uma espécie de retroalimentação, pois D1, na verdade, tinha como estímulo imagens e sons que foram gerados a partir da fruição que D2 obteve ao observá-lo (via imagem).

Esse experimento buscava explorar noções de memória, nesse caso, a que era criada pelo “eco” da mediação de D2 para D1, a memória da rede (*hashtags* sobre aquele “assunto”) e, também, a própria memória de D1 que começava a ser ativada quando percebia esse processo de retroalimentação.

Se compreendermos a fruição como uma forma de pensamento segundo a explicação de Noë, ou seja, de que “a percepção é em si uma espécie de exploração profunda do mundo e o pensamento é, pelo menos em uma ampla gama de casos (muito mais ampla do que poderíamos ter pensado), uma espécie de percepção estendida” (2012:45), o que D2 verbalizava era uma extensão da própria improvisação de D1. Poderíamos concluir que se tratava de uma cognição distribuída entre os dois agentes, pois a percepção de ambos estava entrelaçada e era impossível distinguir quem na verdade estava estimulando quem, ou quem instaurava uma nova proposição ao longo da experiência.

Os três módulos de experimento cênico podem indicar que a ação de um/a bailarino/a em um processo de improvisação em dança utiliza a percepção de forma distribuída para criar seus estímulos e construir sua teia (para lembrar da metáfora da “aranha-improvisadora”). As interfaces desse contexto mediado pelas tecnologias digitais servem portanto como um “andaime”¹³ para exploração perceptiva do ambiente auxiliando, assim, no desenvolvimento da improvisação. Clark explica que a ideia de andaime já estava nos estudos do psicólogo Lev Vigotsky que demonstrava a implicação das estruturas externas no modo de processamento e entendimento de um indivíduo (1998:45). A linguagem, a cultura, os artefatos tecnológicos, enfim, o meio e seus elementos, são estruturas externas que servem como uma cognição estendida e descarregada no ambiente e que, portanto, não ocorre de forma centralizada e controlada por uma mente dominadora. De acordo com essa perspectiva assumida nesse texto, não há um centro único interno e controlador das percepções e ações de um sujeito.

Em lugar do mecanismo intelectual cogitando em um reino de modelos internos detalhados, nós defrontamos um agente encarnado, implicado, atuando como um igual nas respostas adaptativas que extraem nos recursos da mente, do corpo, e do mundo. (Clark, 1998:47)¹⁴

Desta forma, o processo de improvisação em dança não ocorre por um corpo comandado por uma mente centralizadora que decide o que fazer a cada instante, e tão pouco é fruto de uma inspiração de um interior místico e sensível que deixa o corpo se levar. Corpo, mente e mundo estão implicados. Mas vale ressaltar, e relembrar, não basta a existência das estruturas externas, é preciso ter acesso à elas e, para isso, faz-se necessário um entendimento sensório-motor.

Notas

- 1 https://www.westernsydney.edu.au/staff_profiles/uws_profiles/professor_kate_steens
- 2 Idealizado pelo coreógrafo William Forsythe. <http://motionbank.org/>.
- 3 [https://www.uni-bielefeld.de/\(en\)/ZIF/AG/2015/O4-23-Blaesing.html](https://www.uni-bielefeld.de/(en)/ZIF/AG/2015/O4-23-Blaesing.html)
- 4 <http://sites.uci.edu/bok2016/>
- 5 <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31343141580.pdf>
- 6 Noë utiliza o termo *Actionism* para tratar da sua concepção sobre a percepção, a qual defende estar implicada com a ação do sujeito no mundo. Está fundamentada nos pressupostos da enação (*enaction*) (Varela et al.), dentre outros, mas diferencia-se por considerar que a relação perceptiva com o mundo está implicada com o que denomina: dependência-do-movimento e dependência-do-objeto.
- 7 *Perceiving is a relation between the perceiver and the world. Perception is nonrepresentational in the sense that per-ceptions, as I have argued, are not about the world, they are episodes of contact with the world. (...) Perceptual awareness of objects, for actionist-direct realism, is an achievement of the sensorimotor understanding.* (Noë, 2012:65)
- 8 *The proposal, then, is this: perceptual consciousness is a special style of access to the world. But access is not some-thing bare, brute or found. The ground of access is our possession of knowledge, understanding, and skills. Without understanding, there is no access and so no perception. My emphasis here is on a special kind of understanding that distinctively underwrites our perceptual access to objects and properties, namely, sensorimotor understanding. We can see what there is when it is there, and what makes it the case that it is there is the fact that we comprehend its sensorimotor significance. Sensorimotor understanding brings the world into focus for perceptual consciousness.* (Noë, 2012:20)
- 9 <https://vr.google.com/cardboard/>.
- 10 Filmadora Fly 360 Panoramica For. Video H.264
- 11 <https://www.youtube.com/watch?v=umSoxml8Fdg>
- 12 a) *movement-dependence (the relation with the object is manifestly controlled by body's movement; b) object-dependence (the object's movement manifestly controls the character of the relation object/perceiver)* (Noë, 2012:22)
- 13 No original, Clark (1998) utiliza o termo "scaffolding".
- 14 In place of the intellectual engine cogitating in a realm of detailed inner models, we confront the embodied, embedded agent acting as an equal partner in adaptive responses which draw on the resources of mind, body, and world.

Referências

Clark, Andy. *Being There: Putting Brain, Body, and World Together Again*. Cambridge, London: Bradford Book, MIT Press., 1997.

_____. *Natural born-cyborg*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

_____. "Dispersed Selves." In: *Leonardo Electronic Almanac*, Vol 16 Issue 4-5. 1-7, 2009. http://www.leonardo.info/LEA/DispersiveAnatomies/DA_clarke.pdf. Accessed 10 January 2015

GREINER, Christine, KATZ, HELENA (Org.) *Arte e Cognição/. Corpomídia, comunicação e política*. São Paulo: Annablume, 2015.

NOË, Alva. *Action in Perception*. Cambridge: MIT Press, 2004.

_____. *Fuera de la Cabeza. Por qué no somos el cerebro Y otras lecciones de la biología de la consciencia*. Barcelona: Editorial Kairós, 2010.

_____. *Varieties of Presence*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2012.

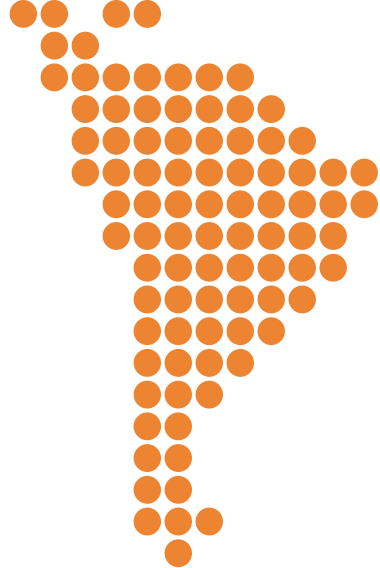
SANTANA, Ivani. "Networked Dance Performance: a new temporality." In: *Liminalities*, vol 10, issue 1, 2014. Disponível em <http://liminalities.net/10-1/new-temporality.html>. Acesso 20 de novembro de 2016.

_____. "Moist art as telematic dance: Connecting wet and dry bodies." In: *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*. Editor Roy Ascott. Vol. 13, issue 1-2, 2015. Disponível em <http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Article,id=20205/>. Acesso 20 de novembro de 2016.

Sobre a autora

Ivani Santana é mestre (2000) e Doutora (2003) em Comunicação e Semi-ótica pela PUC/SP e pós-doutorado no Sonic Arts Research Center (Reino Unido, 2012/13) com pesquisa sobre a relação da sonoridade do corpo em ambientes telemáticos denominada "Dramaturgias do Corpo Tele-sonoro". No início de 90, iniciou a pesquisa dança com mediação tecnológica. Professora do Instituto de Humanidades Artes e Ciências Prof. Milton Santos (área de concentração em Artes e Tecnologias Contemporâneas) e do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. Líder do Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual. Pioneira no Brasil em pesquisa de dança telemática via rede acadêmica avançada de Internet. Autora dos livros: *Corpo Aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias* (SP:FAPESP/EDUC, 2002) e *Dança na Cultura Digital* (BA:FAPESB/EDUF- BA,2006) e organizadora do caderno "Estados da Dança: entrevistas, relatos e ensaios de criadores contemporâneos" (Salvador: GIPE-Cit/PPGAC/UFBA, 2006). Pesquisadora 1D, Bolsa Produtividade em Pesquisa CNPq.

<www.poeticastecnologicas.com.br>; <www.ivanisantana.net>



AUTORREGULAÇÃO DA PERFORMANCE POÉTICO- TECNOLÓGICA EM CENA

Corpo e presença

Diana Santiago
(EMUS/UFBA)

Resumo

Uma imersão no Laboratório Dança-Cognição-Tecnologia coordenado por Ivani Santana nos dias 01 e 02 de setembro de 2016, como observadora convidada, foi o ponto de partida para os questionamentos e reflexões que teceram este artigo. Como atenção, imaginação, automotivação e autoavaliação contribuem para determinar a performance dos bailarinos nela engajados? Como se materializam suas presenças? Como se desdobram os eventos da performance, seus processos e resultantes? A partir da ótica de observadora novata aos pressupostos do Laboratório, movida pelas emoções decorrentes do processo e articulando olhares e sentimentos com conceitos da psicologia social cognitiva, constroem-se mosaicos poético-teóricos a partir do observado.

Palavras-chave

Dança; autorregulação; auto eficácia; presença.

Abstract

An immersion (as an observer) at the Dance-Cognition-Technology Laboratory – Lab DCT coordinated by Ivani Santana on September 1st and 2nd, 2016, was the starting point for this article. How do attention, imagery, self-motivation, and self-observation contribute to determine the performance of dancers? How does this presence take form? How did the performance events take place, their processes and their results as well? From the observational perspective of a novice to the theoretical assumptions of Lab DCT, propelled by the emotions that arose from the process, and articulating regards and feelings with the concepts of social cognitive psychology, poetic-theoretical mosaics emerge.

Keywords

Dance; self-regulation; self-efficacy; presence.

Sobre a autora

Professora Associada da Escola de Música da UFBA. Doutora em Música (UFBA), Mestre em Música (Eastman School of Music, EUA, bolsista CAPES), Especialista em Arteterapia Junguiana (Instituto Junguiano da Bahia), Bacharel em Piano (UFBA, bolsista PIBIC CNPq). Pós-doutorado no Centre for Performance Science, Royal College of Music, London, como bolsista CAPES (2015). Criou e lidera desde 1995 o Núcleo de Pesquisa em Performance Musical e Psicologia da UFBA. Bolsista de Produtividade do CNPq. Coordenadora do PPGMUS-UFBA em três gestões (2004-2006 e 2012-2016) e atual Vice-Coordenadora da Câmara Básica de Linguagens e Artes da FAPESB (2015-2017).

About the author

Associate Professor, School of Music - Federal University of Bahia (UFBA). Doctor of Music (UFBA), Master of Music (Eastman School of Music, USA, CAPES scholarship), Art therapist (Junguian Institut of Bahia), Bachelor in Piano (UFBA). Visiting Scholar at the Centre for Performance Science, Royal College of Music, London, (CAPES Scholarship, 2015). Head of the Center for Research in Music Performance and Psychology (UFBA) since 1995. CNPq Researcher. Head of the Music Graduate Program (UFBA, 2004-2006 and 2012-2016), Vice-Coordinator of the Chamber of Arts and Languages - FAPESB (2015-2017).

Introdução

Participar como observadora do Laboratório Dança-Cognição-Tecnologia (Lab DCT) nos dias 01 e 02 de setembro de 2016 foi uma experiência que me conduziu a reflexões sobre processos de autorregulação da performance pelos bailarinos ali atuantes. Minha experiência na pesquisa dos processos cognitivos em música centrou-se nos processos de ensino-aprendizagem e nos processos da prática musical. A imersão no Lab DCT, contudo, desviou a ênfase de meu olhar, dos processos de estruturação da prática musical e dos processos cognitivos utilizados em música, para a relação corpo-tecnologia.

Do que pude ali observar, ficaram em mim sementes de ideias. Nasceram das surpresas e do mistério decorrentes da observação não-estruturada, onde não havia conhecimento prévio nem do referencial teórico que sustenta a concepção do Lab DCT, nem das configurações previstas para os módulos dos experimentos cênicos vivenciados naqueles dias. Surgiram na forma de questionamentos: como atenção, imaginação, automotivação e auto avaliação contribuem para determinar a performance dos bailarinos nela engajados? Como se materializam suas presenças? Como se desdobram os eventos da performance, seus processos e resultantes? Esse artigo, portanto, não fornece respostas. Elaboram-se pequenos mosaicos poético-teóricos a partir do observado, como gatilhos para desdobramentos futuros.

Atenção e auto avaliação

Conforme descreve Ivani Santana, coordenadora do Lab DCT,

Presença e memória foram os temas centrais para investigação do corpo situado nos “ambientes sensíveis”, ou seja, nichos que articulam sistemas biológicos e não-biológicos através de mediação tecnológica.

(...) compreendemos que a percepção ocorre nessa relação do sujeito com seu ambiente, mas, para isso, é necessário ter conhecimento sensorio-motor que possibilite acesso aquele contexto. (Santana, 2016: p.19).

Essa percepção fica condicionada, portanto, pelos estímulos presentes no ambiente físico do teatro e do palco; pelos estímulos recebidos dos outros bailarinos em cena e pelo desempenho dos instrumentos tecnológicos com os quais o dançarino teve que lidar. Ao observarmos as articulações que ocorreram no Lab DCT, um questionamento que logo emergiu foi: até que ponto a atenção do bailarino, nos experimentos, foi afetada pelos instrumentos tecnológicos? Até que ponto sua performance no palco dependeu do controle da atenção, essa “capacidade de estar consciente e seletivo das pistas internas e externas que conduzem a respostas mais rápidas e controle de estratégias” (Nideffer, 1993, apud Kitsantas e Kavussanu, 2016: p. 219)?

Ryska, referindo-se a atletas, afirma que “a habilidade de controlar sua própria atenção tem sido associada a menor ansiedade e autoconfiança aumentada” (1998, apud Kitsantas e Kavussanu, 2016: p. 219). Será que o mesmo pode ser dito para os bailarinos? Será que ocorreu um aumento de ansiedade decorrente da mediação tecnológica, quando da experimentação? Até que ponto esse aumento interferiu na atenção e, com isso, nas decisões artísticas tomadas pelos bailarinos ao improvisar? Houve decréscimo na autoconfiança dos bailarinos ocasionado pela utilização inusitada da mediação tecnológica?

Imaginação

Conforme Kitsantas e Kavussanu (2011: p. 219), “a imaginação assume um papel crítico na aprendizagem e na performance motora” e consiste na “criação ou recreação de imagens vívidas para auxiliar a aprendizagem ou a performance”.

Naquele ambiente sensível proposto por Santana (2016: p.19), a imaginação foi convocada pela urgência e novidade da improvisação, experimental e com mediação tecnológica, a desdobrar seu empenho no que diz respeito tanto ao aspecto temporal (a velocidade de sua realização), quanto no aspecto dimensional. Reflitamos. Em termos de velocidade de realização, um atleta ou dançarino, ao utilizar a imaginação para a aprendizagem do movimento, vai buscar, com ela, construir ou aperfeiçoar um movimento, para o que pode dispor de todo o tempo que necessite. Nessa busca, vai imaginar o movimento e sua realização para conseguir concretizá-lo. Entretanto, no momento de uma improvisação, Lab DCT aí incluído, a imaginação é processo realizador e, como tal, difere da aprendizagem e do ensaio, pois ocorre na performance. Há uma urgência. Daí a imaginação assume, enquanto processo utilizado na improvisação, uma dupla face: facilitadora ou complicadora. Facilitadora ao contribuir para a elaboração do movimento; complicadora quando seu tempo de idealização se chocar com o tempo de realização, dentre outras condições. Resta saber: até que ponto os bailarinos valeram-se da imaginação enquanto processo na experimentação realizada no Lab DCT? Ela se constituiu, caso utilizada, em elemento facilitador ou complicador do processo?

Em termos dos aspectos (ou níveis) dimensionais da imaginação enquanto processo para a aprendizagem do movimento, o foco é o movimento em si. Utilizando simultaneamente corpo e tecnologia nos ambientes sensíveis do Lab DCT, entretanto, as dimensões da imaginação se desdobram: a) na atenção aos vários estímulos (seja dos outros bailarinos ou das imagens que decorrem da tecnologia); b) na reação aos estímulos e c) na elaboração do movimento. Até que ponto o bailarino está preparado para lidar simultaneamente com todas essas dimensões atencionais?

Auto eficácia e automotivação

Kitsantas e Kavussanu ressaltam que a auto eficácia é um importante construto auto motivacional na teoria social cognitiva de Alfred Bandura, que a definiu como “crenças do indivíduo nas suas capacidades para organizar e executar as ações necessárias a atingirem determinados resultados” (Kitsantas e Kavussanu, 2011: p. 223 e Bandura, 1997: p. 3). Se considerarmos a relação corpo-tecnologia, até que ponto o grau de domínio da tecnologia afeta a percepção individual da auto eficácia pelos bailarinos? Vendo por outro ângulo, até que ponto a tecnologia limita a percepção de auto eficácia do bailarino? E a precisão da resposta obtida da tecnologia, que constitui estímulo para movimentos do bailarino, ela favorece essa percepção? Facilita a automotivação?

Kitsantas e Kavussanu esclarecem que o feedback imediato do movimento pode ter um impacto negativo ou positivo na motivação de aprendizes de ações motoras (2011: p. 217). Na experimentação inovadora realizada no Lab DCT, enquanto observam e reagem aos estímulos, qual tipo de impacto afetou os bailarinos, que aí se tornaram aprendizes em nicho antes inexplorado?

Auto avaliação e presença

Para o planejamento, a performance motora em si e as autorreflexões dela decorrentes, o processo autorregulatório de auto monitoração é essencial. Dentre outros fatores, porque, no aprendizado motor, ocorre um decréscimo na taxa de melhoria à proporção em a prática continua no tempo. Após alcançado determinado grau de expertise, os ganhos futuros se dão de forma mais lenta. (Kitsantas e Kavussanu, 2011: 217).

Se, como diz Laban, “O controle da fluência do movimento está, portanto, intimamente ligado ao controle dos movimentos das partes do corpo” (Laban, 1919: 48); se para Laban, como lembra Pereira (2009: p.231),

A estrutura do trabalho da dança requer o domínio de:

- Energia muscular ou força, que é necessária para oferecer resistência à gravidade, incluindo esforço e seu oposto;
- A velocidade de nossas ações no tempo, incluindo aceleração e seu oposto;
- O desdobramento de nossos movimentos em caminhos definidos no espaço, incluindo a variedade de direções e seus opostos;
- As diferentes possibilidades de combinar Força – Tempo – Espaço, e também a fluidez e a continuidade das formas de movimento, incluindo sua fixação e as pausas resultantes (Laban, 1988: 100).

E se, no Lab DCT, a dança requer ainda outros domínios que resultam das articulações entre “sistemas biológicos e não-biológicos através de mediação tecnológica” (Santana, 2016: p.19), então, como atenção, imaginação, automotivação e auto avaliação contribuem para determinar a performance dos bailarinos nela engajados? Como se materializaram suas presenças? Como se desdobraram os eventos da performance, seus processos e resultantes?

Considerações finais: processos e resultantes

“Na memória corporal está registrado quem somos e o que somos: seres finitos, limitados e, por isso mesmo, capazes de intuir o infinito e o ilimitado.” (Wuzba, 2009: p. 91).

Ao contemplar corpo e presença dos bailarinos no Lab DCT, percebe-se quão verdadeiras ecoam estas palavras:

Toda dança nos remete a uma outra dimensão da existência, onde as condições espaciais e temporais adquirem novos significados. Dançar é sentir-se participante no mistério da existência. Não só vivenciar no corpo a sua finitude, mas, através dele, alcançar a liberdade, a sensação de se estar além de si mesmo, o abrir-se para uma multiplicidade de possibilidades. (Wuzba, 2009: p. 67).

Múltiplas possibilidades que assumem formas múltiplas, múltiplas escolhas, múltiplos caminhos. Nos caminhos ainda a trilhar, há muitos questionamentos a serem respondidos e todo um desenvolvimento a ser feito, seja na relação corpo-tecnologia, seja na abordagem pedagógica e seus desdobramentos teóricos. Decerto o aprofundamento do estudo das perspectivas de autorregulação poderá contribuir, com seus questionamentos, para ampliar as possibilidades experimentais da improvisação mediada pela tecnologia, particularmente no que se refere a seus processos de ensino e aprendizagem.

Referências

BANDURA, Albert. *Self-efficacy: the exercise of control*. New York: Freeman & Company, 1997.

KITSANTAS, Anastasia e KAVUSSANU, Maria. "Acquisition of sport knowledge and skill: the role of self-regulatory processes." In: ZIMMERMAN, Barry J. e SCHUNK, Dale H. (Org.). *Handbook of self-regulation of learning and performance*. 217-233. New York: Routledge, 2011.

LABAN, Rudolf. *Der moderne Ausdrucksanz*. Wilhelmshaven: Florian Verlag, 1988.

_____. *Domínio do movimento*. Edição organizada por Lisa Ullmann. Trad. de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

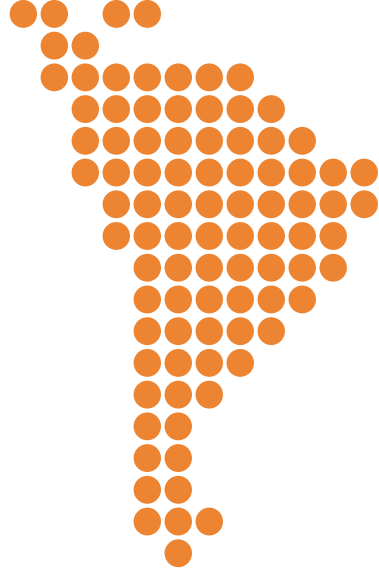
NIDIFFER, R.M. "Attentional control training." In: *Handbook of research on sport psychology*. SINGER, R.N., MURPHEY, M., & TENNANT, L.K. (Eds.). New York: Macmillan, 1993. 542-556.

PEREIRA, Paulo José Baeta. "Reflexões sobre movimento e imagem". In: *Corpo e individualização*. ZIMMERMANN, E. (Org.). Petrópolis: Vozes, 2009. p. 205-246.

RYSKA, T. "Cognitive-behavioural strategies and precompetitive anxiety among recreational athletes." *The Psychological Record*, v.48, n.4, p.697-708, 1998.

SANTANA, Ivani. "Lab DCT: experiências e reflexões sobre presença e memória na dança com mediação tecnológica pela perspectiva da cognição situada". In: *Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança Digital*. Volume 3, número 2. 2016. Disponível em www.mapad2.ufba.br. Acesso dezembro de 2016.

WUZBA, Lilian. "A dança da alma - A dança e o sagrado: um gesto no caminho da individualização." In: ZIMMERMANN, Elisabeth (Org.) *Corpo e individualização*. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 39-100.



LABORATÓRIOS DE NOVOS GESTOS

Em busca de novas geografias da percepção-ação do corpo

Rodrigo Monteiro

CLAC-Centro Livre de Artes Cênicas (São Bernardo do Campo-SP)

Resumo

A percepção é sempre situada e relacionada a hábitos cognitivos de uma época. Considerando que estamos bastante familiarizados com a dinamicidade das trocas de imagens e com a simultaneidade de lidar com diversas informações, como pode a combinação de diferentes linguagens desestabilizar a percepção, de modo que consigamos perceber outros níveis desse processo, inclusive do próprio modo de perceber? O corpo tende a recorrer a hábitos quando se coloca em um estado de criação. Esses hábitos tentam, por sua vez, se fortalecer e reforçar sua permanência. De que maneira os gestos que lançamos no mundo podem voltar-se para si mesmos a ponto de deslocarem nossas percepções-ações? O formato de experimentação de um laboratório artístico pode desestabilizar, de partida, alguns modelos de apresentação já dados. Isso contribui para que um entendimento dado a priori não se instaure, permitindo que coerências próprias a um novo sistema possam emanar.

Palavras-chave

Cognição; corpo; percepção; rede.

Abstract

The perception is always situated and related to cognitive habits from a time. Considering we are very familiar to the dynamicity of images interchanges and to the simultaneity of dealing with lots of informations, how can the combination of different languages destabilize the perception, in a such way we can perceive other levels of the process, including the own way of perceiving? The body trends to fall back on habits when it is in a creation state. On the other hand, these habits try to strengthen and increase the permanency. How the gestures which are thrown in the world can come back to themselves in order to destabilize our perceptions-actions? Early on, the format of experimentation of an artistic laboratory can destabilize some already given presentation modes. It contributes to a non instauration of a crystallized understanding and allows that singular coherences of a new system to emerge.

Keywords

Cognition; body; perception; network.

Sobre a autora

Mestre em Comunicação em Semiótica e bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC-SP. Educador do CLAC - Centro Livre de Artes Cênicas, de São Bernardo do Campo-SP. Coordenador do projeto artístico-comunicacional 7x7.

About the author

Master in Communication and Semiotics and graduated in Communication and Arts from the Body, at PUC-SP. Educator in CLAC - Scenic Arts Free Center, in São Bernardo do Campo-SP. Artistic-communicational 7x7 project coordinator.

Nunca o processo de difusão da informação passou por mudanças tão aceleradas como nas últimas décadas. Já desde a segunda metade do século XX, quando os frankfurtianos já anunciavam mudanças radicais dos meios de comunicação de massa, os processos de recepção e transformação da informação tendem a se deslocar mais e mais para as formas de mediação (BARBERO, 2009). De lá para cá, foram inúmeras as discussões que cruzaram as diferentes áreas do conhecimento, a fim de promover um debate que complexificasse aquilo que se entende por mediação, especialmente quando ela considera o corpo como sistema ativo de criação de redes.

Entre os anos de 1946 e 1953, foram realizadas em Nova York as conferências Macy. Essas conferências proporcionaram um encontro heterogêneo de muitos cientistas, como os matemáticos Norbert Wiener (1864-1964) e John Von Neumann (1903-1957), o neurofisiólogo Warren McCulloch (1899-1969), além de pesquisadores das ciências sociais, como o sociólogo Paul F. Lazarsfeld (1901-1976), o psicólogo Kurt Lewin (1890-1947) e o antropólogo Gregory Bateson (1904-1980). Tais encontros possibilitaram a construção de “uma ciência transversal que se propunha ir da fisiologia à engenharia, passando pelo conhecimento do cérebro” (QUINTAIS, 2009: 38). Este artigo parte do princípio de que a cognição é uma área que se fundamenta em discussões indisciplinadas (GREINER, 2008) e que, por isso, precisa ser analisada à luz de níveis distintos do conhecimento. Pensando que a abordagem aqui colocada volta-se à função da arte como desestabilizadora de hábitos perceptivos, o cruzamento de saberes faz-se ainda mais necessário.

A utilização crescente da internet em nossas vidas cotidianas contribuiu para que algumas metáforas fossem criadas. Metáforas, neste contexto, não estão relacionadas apenas àquelas que usamos na linguagem verbal; elas também são corporais (LAKOFF & JOHNSON, 1999). Dentre as várias que esbanjam do universo on-line, talvez, uma das que mais esteja presente em nossas falas e em nossos corpos seja a do “estar conectado”.

A tendência do “estar conectado” o tempo todo aumenta gradualmente com as ferramentas tecnológicas que surgem a cada dia. Hoje, não há mais a necessidade de ter que estar diante de um computador para “estar conectado”. Novas faces do PC (personal computer) foram delineadas: computadores móveis (desde os notebooks até os netbooks) e os *smartphones*, que estão cada vez mais sofisticados. Como sugerem os pensadores Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2010), vivemos em uma época em que a disseminação dessas tecnologias nos insere naquilo que eles chamam de “ecrã global”:

“‘Ecrã global’” deve ser entendido em vários sentidos, que se equivalem, de resto, em numerosos aspectos. Na sua significação mais ampla, ‘ecrã global’ remete para a nova potência planetária da ekranofesra, para o estado ecrânico generalizado que é possibilitado pelas novas tecnologias da informação e da comunicação” (LIPOVETSKY & SERROY, 2010: 21)

Os pesquisadores George Lakoff e Mark Johnson começaram, ainda nos anos 1980, um importante estudo sobre as metáforas do corpo. Para além de uma figura de linguagem (a metáfora como algo que está no lugar de algo), ela é uma compreensão cognitiva para a formulação de significados através da experiência sensório-motora do corpo. Desde então, após a publicação de “Metaphors we live by” (1980) e “Philosophy in the Flesh” (1999), ambos continuam desdobrando essa pesquisa que desestabiliza inúmeras dicotomias que desprezam o papel do corpo como criador de linguagem. Segundo esses autores, nossa cognição é realizada, em grande medida, de modo inconsciente:

“O pensamento consciente é a ponta de um iceberg. É regra geral entre os cientistas cognitivos que o pensamento inconsciente corresponde a 95 por cento de todo o pensamento – subestimar isso pode ser um problema. Além disso, os 95 por cento abaixo da superfície da percepção consciente formam e estruturam todo o pensamento consciente. Se o inconsciente cognitivo não existisse, nem mesmo poderia haver pensamento consciente” (LAKOFF e JOHNSON, 1999: 13)

Se nosso inconsciente cognitivo (e não psicológico) corresponde a 95 por cento de todo o nosso pensamento, e considerando também que ele interfere no pensamento consciente, não podemos desconsiderar a afetação por parte das informações com as quais entramos em contato, mesmo que não tenhamos a menor consciência delas. Outro conceito importante usado por Lakoff e Johnson é o de *embodiment*². Segundo os autores, as categorias que nós formamos são parte de nossa experiência (ibid. : 19). A partir da experiência, as informações com as quais o corpo entra em contato o alteram. “A hipótese de que a mente seja embodied, portanto, enfraquece radicalmente a distinção entre *percepção* e *concepção*”³ (ibid. : 37).

O que percebemos, mesmo que seja de modo inconsciente, no emaranhado de informações no qual vivemos, modificam nosso corpo. Quando aderimos a uma determinada prática e quando repetimos determinadas ações, estamos, com isso, desenvolvendo e treinando uma habilidade em nosso corpo. Há quem já propôs essa formulação com argumentos bastante consistentes (ver SENNETT, 2009). Admitindo que os computadores e a tecnologia fazem parte da vida de uma série de pessoas, é inevitável que, na época de um mundo conectado, o uso destes dispositivos seja cada vez mais gradativo.

Como utilizamos cada vez mais diferentes dispositivos tecnológicos e cada vez mais ficamos em frente às telas que nos fornecem um determinado modo de olhar e interagir com o mundo, estamos, segundo a proposta de Sennett (op. cit.), adquirindo algum tipo de habilidade. E quanto mais treinarmos esses modos de ver/perceber/interagir, mais experts ficaremos; ao menos naquilo em que os recursos de tais tecnologias propõem. Vale ressaltar que quando um artista que pensa as relações entre corpo e tecnologia leva propõe suas questões, tem que levar em consideração os hábitos perceptivos de sua época.

Um dos treinamentos praticados quando se lida com as telas envolve, em grande medida, o olho. Contudo, não é possível apartar a visão do resto do corpo. Vemos uma série de imagens externas; todavia, também formulamos imagens internas. Ocorrem, o tempo todo, processos fisiológicos na interação entre corpo-ambiente:

“O cérebro visual é uma organização de atividade cognitiva superior, com configurações neuronais (patterns) constituídas ao redor de uma atividade funcional de dificuldade crescente. Num nível de sensação elementar, os neurônios da área cerebral visual são suficientes. No nível de uma sensação mais refinada, a edificação de uma imagem visual requer a cooperação de outras capacidades cerebrais, da memória e da emoção, por exemplo, de certas localizações especializadas num movimento, numa forma, no reconhecimento de uma curva, na representação do real por tentativa e erro. O estímulo visual não é senão um conjunto ordenado de fótons cuja imagem é constituída por um circuito neuronal que envolve, em razão da experiência adquirida, diversas zonas especializadas do cérebro” (MEYER, 2002: 50-51)

É válido ressaltar que, embora muitas das reações bioquímicas aconteçam em regiões cerebrais, não podemos desconsiderar a importância de todo o corpo nesses processos. Não é apenas a visão especializada em tela que altera nossos corpos. O tempo gasto em frente a um computador, a postura com que sentamos, o modo como interagimos com um determinado dispositivo (desde o jeito de cada um digitar até as funções touch que surgem como novidades) também são elementos a serem considerados para tentarmos entender as mudanças pelas quais o nosso corpo todo está passando. O artista que experimenta novas formas de experiência perceptiva através de dispositivos tecnológicos tem a missão de mapear os hábitos já estabilizados e tentar colocá-los em uma zona de crise, de modo que o movimento aí gerado contribua para descristalizar alguns nódulos criados pelos próprios dispositivos tecnológicos.

Em busca de experiências estéticas na era da economia da atenção

Jonathan Crary, em “24/7: capitalismo tardio e os fins do sono” (2013), sinaliza uma intensa transformação no modo como lidamos, na atualidade, com o tempo de descanso. Uma economia da atenção é gerenciada pelas novas formas do capitalismo; ela exige uma intensa produção da percepção e atinge, conseqüentemente, todas as brechas possíveis da capacidade criativa do ser humano. Em tempos de globalização das formas de sensibilidade, como pode a arte que tem a tecnologia como elemento de composição deslocar a produção de significados para um campo onde eles sejam decisivos para a criação de formas de vida cujo valor atribuído não seja somente o do mercado?

Este artigo parte do princípio de que todo corpo é um corpomídia de si mesmo (KATZ & GREINER, 2008). Diferentemente de um entendimento que traz em si uma noção de que o corpo é um mero transportador de informações, a ideia de corpomídia permite compreender que corpo e ambiente estão em um constante processo coevolutivo. Ou seja, as trocas de informação entre corpo e ambiente são incessantes e a cada informação com a qual um corpo entra em contato faz com que a rede que o constitui naquele momento seja reorganizada. A informação torna-se, com isso, corpo.

“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 essa noção como mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia a 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, 2008: 131)

Se adaptar ao novo é um traço evolutivo que nos constitui enquanto espécie. A busca recorrente por diferentes recursos técnicos não é somente uma estratégia de sobrevivência (como foi e continua sendo com as tecnologias das mais diversas: dos instrumentos de corte, como a faca, aos dispositivos comunicacionais mais recentes). Se expandirmos o entendimento de sobrevivência e problematizarmos as características que competem a um ser o fato de estar vivo, a necessidade de criar sentido para as coisas que estão e acontecem no mundo é indispensável para a compreensão do viver. Há uma impossibilidade de dissociação do ser humano da linguagem. Somos seres de linguagem e criá-la e explorá-la é exercício que nos impede de desenvolvermos uma anorexia comunicativa (GREINER, 2008).

Em seus estudos sobre biopolítica, Giorgio Agamben (2008) fala a respeito de uma figura presente nos campos de concentração: a do muçulmano.

“O assim chamado *Muselmann*, como era denominado, na linguagem do Lager, o prisioneiro que havia abandonado qualquer esperança e que havia sido abandonado pelos companheiros, já não dispunha de um âmbito de conhecimento capaz de lhe permitir discernimento entre bem e mal, entre nobreza e vileza, entre espiritualidade e não espiritualidade. Era um cadáver ambulante, um feixe de funções físicas já em agonia” (J. Améry apud AGAMBEN, 2008: 49)

Podemos considerar, com isso, que os muçulmanos eram aqueles cujo desenvolvimento da linguagem estava em um baixíssimo nível de descrição. Isso não significa que os corpos dos muçulmanos não comunicassem algo; o que era emergencial comunicar era, ao mesmo tempo - com um tom quase que paradoxal -, uma necessidade de permanecer e uma vontade de morrer. A linguagem criada nesses corpos se sujeitava às condições mais precárias e ainda assim fazia com que eles se mantivessem vivos. A produção de *Muselmann* em campos de concentração baixava drasticamente os níveis de complexidade dos corpos. Eram-lhes retiradas todas as possibilidades de geração de redes de significados, de modo que a fome que os avassalava não era somente a de comida, mas também a de informação e de conectividade.

Nesse sentido, o filósofo norteamericano aqui já citado Mark Johnson (2007) nos chama a atenção para a capacidade criadora do corpo na construção de sentido. Partindo do clássico “A arte como experiência”, de John Dewey (de 1934), Johnson complexifica a noção de experiência artística como uma agenciadora de diversos disparadores cognitivos. Dando continuidade ao seu estudo iniciado com George Lakoff, o autor convida a uma atualização nas discussões sobre experiência, corpo e construção de linguagem.

Johnson diz que grande parte de nosso conhecimento emerge do movimento. É através do movimento que podemos habitar o mundo e para ele dar sentido. O movimento que é responsável por nos revelar alguns sinais do mundo, bem como por nos sinalizar a respeito de nossas limitações.

“Não existe movimento sem que exista também o espaço onde nos movemos e as qualidades desse movimento, que são ao mesmo tempo tanto as qualidades do mundo que experienciamos e as qualidades que nos constituem enquanto fazedores e experimentadores desse processo”⁴
(JOHNSON, 2007: 20)

De acordo com Johnson, o sentido é estruturado em experiências corporais. Ele emerge a partir dos nossos sentimentos, nossos padrões sensoriais, movimentos e emoções. O sentido depende do modo como temos uma experiência e do modo como lidamos com as qualidades de uma determinada situação (ibid.: 70).

Mark Johnson contribui com o debate na medida em que considera que as experiências estéticas têm como base a percepção do corpo e o modo como ela gera sentido. Experiências estéticas, desta forma, são potenciais tecnologias de transformações cognitivas, sejam elas ou não fruídas a partir de mediações tecnológicas.

Em “O Homem Sem Conteúdo”, Giorgio Agamben traça um percurso que indica entendimentos distintos que diferentes filósofos tiveram sobre a estética. Inerente a essa discussão, há controvérsias e debates a respeito da relação entre forma e conteúdo, sendo tais elementos considerados separados um do outro. As questões referentes ao gosto

e ao juízo também fazem parte de assuntos que debatem a relação entre arte e estética. No emaranhado dessa discussão, a fim de delinear sua hipótese, Agamben pergunta; “qual é o fundamento do juízo estético? E qual é o fundamento da atividade artística sem conteúdo?” (AGAMBEN, 2012: 72). Através de referências kantianas, o autor chama a atenção para um suposto conteúdo da obra de arte que é encontrado quando ele se assemelha com as experiências do espectador; quando este identifica aquele. Quando não há essa identificação, acontece aquilo que Agamben chama de dilaceração.

“Se o espectador consente ao radical estranhamento dessa experiência e, deixando para trás todo conteúdo e todo suporte, aceita entrar no círculo da absoluta perversão. Ele – se não quer que a ideia mesma da arte se precipite nesse círculo – não tem outro modo de se reencontrar senão assumindo integralmente a própria contradição. Isto é, deve dilacerar a própria dilaceração, negar a própria negação, suprimir o seu ser suprimido; ele é absoluta vontade de ser outro e o movimento que divide e, ao mesmo tempo, reúne a madeira que se descobre violino e o violino, o cobre que acorda clarim e o clarim; e, nessa alienação, se possui e, possuindo-se, se aliena” (ibid.: 86)

Quando Agamben traz referências de Kant, dá luz àquilo que aquele filósofo focou em seus pensamentos sobre a arte: a sua relação com o espectador. É no domínio do sensível entre obra de arte e espectador que as relações concernentes a um suposto conteúdo e formação de juízo acontecem. Agamben problematiza a discussão com alguns apontamentos feitos por Nietzsche, já que “todo o seu pensamento é pensamento de arte” (ibid.: 140). A ideia de acesso a uma verdade que ainda estava presente em Kant é, com Nietzsche, completamente desestabilizada. Desta forma, todas as relações entre arte e conteúdo (uma verdade) e o acesso a ele (através do juízo) não cabem no pensamento nietzschiano. A experiência artística, para Nietzsche, possibilita a negação e a destruição de um mundo de verdades e de aparências. Nesse sentido, aquela dilaceração mencionada por Agamben através de Kant poderia ser interpretada como uma desestruturação de algumas convicções e, por isso, serviria como estratégia para deslocar as aproximações esperadas pela identificação do “eu” com o “conteúdo”, gerando um tipo de estranhamento.

A relação entre arte e vontade está presente, como coloca Agamben, tanto em Kant quanto em Nietzsche. Seja na relação entre obra e espectador (Kant), seja o processo de trabalho do artista consigo mesmo (Nietzsche), “a arte é eterna autogeração da vontade de potência. Como tal, ela se destaca tanto na atividade do artista quanto na sensibilidade do espectador para se colocar como traço fundamental do devir universal” (ibid.: 151).

Não tenho a intenção de aprofundar essas questões levantadas por Agamben, já que isso guiaria o trabalho para um outro lugar. No entanto, considero importante pontuar sua hipótese, já que desejo explorar outros níveis de descrição referentes à experiência estética e aproximá-la às questões relativas à percepção. E é quando Agamben, inspirado em Kafka, pergunta-se “se a arte poderia se tornar transmissão do ato de transmissão, se este poderia, portanto, tomar como seu conteúdo a tarefa mesma da transmissão, independentemente da coisa a ser transmitida” (ibid.: 182), que encontro brechas para criar pontes com a discussão.

Uma experiência estética, dessa forma, não diz respeito àquilo que se apreende das obras de arte; e também não é somente uma relação de gosto. Tais experiências não trabalham com uma transmissão de conteúdos, “sacrificam a verdade por amor à transmissibilidade” (ibid.: 183). Acrescento, inclusive, que a experiência estética é uma forma de comunicabilidade; ou seja, para além de uma mensagem a ser transmitida, é na ação da comunicação que se encontra seu objetivo. A criação de espaços intersticiais que geram mediações é aquilo que diz respeito a uma experiência estética.

Feitos esses breves apontamentos do campo da filosofia, passo, portanto, a analisar a experiência estética através de outras áreas de conhecimento. Neste momento, tomo o sentido de experiência estética de Ronaldo Bispo dos Santos (SANTOS, 2004), que a define como:

“Toda percepção sensível de um objeto ou situação que ativa uma rotina somática e/ou cerebral imediata tal que induz a alguns dos seguintes afetos e/ou cognições: alegria, prazer, interesse, vontade de vida, beleza, atenção/concentração, vivacidade, lágrima nos olhos, sorriso no rosto, rápida associação de ideias e sentimentos, vontade de permanecer sob o efeito do objeto, etc.” (ibid.: 40)

Conforme apontado anteriormente, muitas ações desenvolvidas por artistas não são conscientes. Elas tomam parte do corpo de modo inconsciente (cognitivamente). Contudo, há uma série de informações com as quais o corpo lida o tempo todo. Ainda nos termos de Santos, a experiência estética pode acontecer de um modo instantâneo, rápido, em um lampejo. Ele propõe, para esse tipo de experiência, o termo *Flash Aesthesis*:

“Flash Aesthesis é uma das expressões que proponho para denominar o fenômeno aqui sob investigação. Flash é uma palavra inglesa já incorporada pela língua portuguesa e significa entre outras coisas: clarão rápido e intenso, lampejo, instante, etc. Aesthesis é a palavra grega na origem do vocábulo “estética” e significa percepção sensível, sensibilidade, sentimento, sensação etc. Diferentemente do significado mais comum associado ao conceito de experiência estética, a expressão flash aesthesis parece captar bem as

características de instantaneidade, rapidez, superficialidade, fugacidade, intensidade, iluminação associada à classe de acontecimento que procuro desvendar.” (ibid.: 40)

A partir das hipóteses do neurocientista António Damásio, Santos dá pistas para entender como as emoções e os sentimentos acontecem no corpo quando ele tem uma *flash aesthesis*. Uma experiência pode provocar, segundo Santos, uma emoção estética, um sentimento estético ou uma consciência estética. A emoção estética se dá quando mudanças orgânicas acontecem a partir do contato com um objeto (objeto no sentido amplo do termo). O sentimento estético é o mapeamento cerebral dessas mudanças, que já são, também, as sensações. A consciência estética seria o modo transitório do “eu”⁵ que se dá, concomitantemente, pela percepção do objeto e das alterações orgânicas provocadas a partir dessa percepção (SANTOS, 2004: 43). O corpo lida com esses estágios o tempo todo e, muitas vezes, ao mesmo tempo com todos eles.

Aproximando as ideias de Damásio às práticas artísticas, especialmente as que lidam com dispositivos tecnológicos como elementos de composição, considero que elas incitam a formular imagens. Em termos damasianos:

“A mente surge quando a actividade de pequenos circuitos se organiza em grandes redes, capazes de criar padrões neurais. Estes padrões representam objectos e acontecimentos situados fora do cérebro, tanto no corpo como no mundo exterior, mas certos padrões representam igualmente o processamento de outros padrões por parte do cérebro. O termo mapa pode ser aplicado a todos esses padrões representativos, alguns simples e toscos, outros muito refinados, alguns concretos e outros abstractos. Em resumo, o cérebro mapeia o mundo ao seu redor, bem como o seu próprio funcionamento. Esses mapas são experienciados como imagens na nossa mente, e o termo imagem refere-se não só às imagens de tipo visual mas também a imagens com origem em qualquer sentido, sejam elas auditivas, viscerais, ou tácteis, por exemplo” (DAMÁSIO, 2010: 36)

Quando alguém está em uma determinada experiência artística que compõe com a visualidade de uma certa mediação tecnológica, a pessoa não lida apenas com as imagens visuais provenientes dessa obra. Ela está o tempo todo formando imagens. Junto à formação destas imagens, dependendo do nível de consciência alcançado, geram-se, também, emoções e sentimentos.

Segundo Bruce Mangan, pesquisador do Instituto de Estudos Cognitivos da Universidade da Califórnia, a arte pode intensificar ou aprofundar “os conteúdos das experiências emocional, perceptual e cognitiva que de outro modo ocorrem em muitos contextos não-estéticos” (SANTOS, 2004: 55). Considerando os estudos neurofisiológicos apontados, é bem

provável que não haja um suposto “conteúdo” separado das mudanças ocasionadas no sistema cérebro-corpo. Espelho que a arte pode colocar o corpo em outros níveis de experiência – daí elas serem experiências estéticas. De toda forma, há implicações importantes quando se trata a arte como promotora de ambientes que agucem a formação de imagens de natureza desestabilizadora.

As várias espécies que existem desenvolveram habilidades cognitivas diferentes. Contudo, é com a consciência que se percebe que as imagens vistas lá fora também são do corpo. A consciência permite um “eu como testemunha” (DAMÁSIO, 2010: 30). Olhar para fora é também olhar para dentro.

Retomando os apontamentos feitos por Agamben (op. cit., 2012), seria possível dizer que as imagens desestabilizadoras sobre as quais acabo de mencionar aproximam-se da ideia de dilaceração levantada por esse autor. Uma experiência estética que não trabalhe com o entendimento de transmissão de conteúdos, mas de uma ação comunicativa (comunicabilidade) que possibilita a criação de lugares (ou melhor: entre-lugares) onde o corpo passe por um processo de desestabilização (ou dilaceração, conforme sugere Agamben). Isso porque os espaços entre criados por tais experiências são construídos através da mediação e não por um processo rígido que se impõe, dizendo o que é e o que não é verdadeiro. Através da mediação – um processo que envolve uma série de conexões entre elementos distintos –, os significados são construídos de modo singular com cada situação, e é justamente por isso que não cabe transplantar aqueles que são previamente dados. Justamente por esse motivo, a desestabilização se faz presente.

Em suma, mediações tecnológicas feitas por experimentações artísticas podem ser propositoras de ambientes que lidem com esse tipo de formação de consciência a partir de imagens desestabilizadoras. O fato de a arte suscitar, em grande medida, a formação de emoções, faz com que ela lide com um tipo fundamental de informação.

“Emoções nos movem; isto é, trazem questões não-resolvidas para consciência, repetidamente, até literalmente mudarmos nossa postura diante da vida para experimentá-la de um modo novo e mais adaptativo. É exatamente neste mesmo sentido que a arte genuína nos move” (Bernard Baars apud SANTOS, 2004: 60)

Baars entende que a experiência artística é uma adaptação neurobiológica fundamental (SANTOS, 2004: 60). Dados os vícios perceptivos que estão sendo criados e todo o enfraquecimento crítico devido ao aumento da economia da atenção, acrescento que hoje em dia não basta qualquer experiência artística para que isso ocorra. Elas precisam ser radicais, precisam - usando ou não mediações tecnológicas - ousar da proposta da arte como uma tecnologia da transformação cognitiva.

Notas

- 1 “Conscious thought is the tip of an iceberg. It is the rule of thumb among cognitive scientists that unconscious thought is 95 percent of all thought – and that may be a serious underestimate. Moreover, the 95 percent below the surface of conscious awareness, shapes and structures all conscious thought. If the cognitive unconscious were not there doing this shaping, there could be no conscious thought” (As traduções são próprias).
- 2 Para evitar dualismos na tradução (o que provavelmente Lakoff e Johnson não gostariam que acontecesse quando formularam tal conceito), utilizamos a palavra em inglês, ao invés de “encarnação” ou “personificação”
- 3 “The embodied-mind hypothesis therefore radically undercuts the perception/conception distinction”.
- 4 “There is no movement without the space we move in, the things we move, and the qualities of movement, which are at the same time both the qualities of the world we experience and the qualities of ourselves as doers and experiencers”.
- 5 O uso do termo “eu” foi traduzido do original em inglês self. Na tradução da versão portuguesa do livro de António Damásio (2010), foi optado por “eu” ao invés de “si”, como nas obras anteriores (ver DAMÁSIO, 2010: 15). “Eu” não deve ser entendido como uma coisa, mas um estado, um processo.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. São Paulo: Autêntica, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editorial, 2013.
- DAMÁSIO, António. *O Livro da Consciência: a construção de um cérebro consciente*; trad. Luís Oliveira Santos. Lisboa: Editora Temas e Debates: Círculo de Leitores, 2010.
- GREINER, Christine. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2008.
- JOHNSON, Mark. *The meaning of the body: aesthetics of human understanding*. Chicago: The Chicago University Press, 2007.
- KATZ, Helena, GREINER, Christine. “Por uma Teoria do Corpomídia” In GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2008.
- KATZ, Helena, GREINER, Christine. “A natureza cultural do corpo” In SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto (orgs). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: Universidade, 1998.
- LAKOFF George, JOHNSON Mark. *Philosophy in the flesh, the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean. *O ecrã global: cultura mediática e cinema na era hipermoderna*. Tradução de Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Editora 70, 2010.

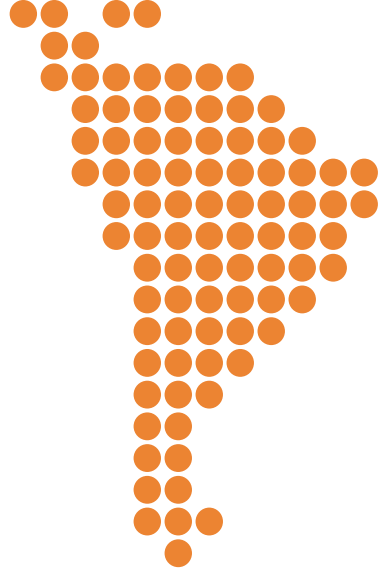
QUINTAIS, Luís. *Cultura e Cognição*. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2009.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia; trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MEYER, Philippe. *O olho e o cérebro: biofilosofia da percepção visual*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

SANTOS, Ronaldo Bispo dos. "Flash Aesthesis: comunicação instantânea e experiência estética". Tese de doutorado apresentada no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica (Orientador: Jorge Vieira). São Paulo: PUC-SP, 2004.

SENNETT, Richard. *O Artífice*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.



SITUATED BODY

Body awareness in improvisation and real-time composition situations

Luiz Thomaz Sarmiento Conceição

PPGAC-UFBA

Abstract

What does one understand about body awareness? Is awareness restricted to the body or does it extend itself beyond the skin boundaries? What is the role of the environment in the process of developing consciousness at the moment of improvisation and real-time composition in dance? The present paper presents reflections on the meaning of the expression “body awareness”, widely used in dance and somatic education practices, in the approach of Alva Noë’s theory. The context of analysis and reflection is the improvisation and real-time composition in dance, situations in which the body is alert, willing and agile for making choices anytime and for self-organization. From an ethnography of the experiences lived during the I Interdisciplinary Encounter of Dance, Cognition and Technology (EIDCT), a conceptual cartography involving body and environment in situational contexts is drawn from the hypothesis that the body awareness occurs in a joint between memory, sensitive experience and situated cognition.

Keywords

Body awareness; improvisation; real-time composition; situated cognition.

The awareness of the dancing body

The term body awareness is widely used in many contexts of the academic research and artistic practice of dance, yet it is a complex matter to deal with, as complex as, perhaps, the situations-dance diversity where one can analyse the body awareness in action or at rest.

The perception of need, or the simple constatation of the occurrence and the development of body awareness in the dance practitioner has an empirical fundament: in general, dancers have a keen kinesthetic intelligence. That is due to the fact that, in order to dance, the dancer needs to have mastery of the motor, cognitive and sensitive possibilities of the body. He/she needs to make decisions, follow choreographic and dramaturgical scripts, know how to locate himself/herself in space, interact with other bodies or other objects, foresee and anticipate actions and also improvise and create solutions for unexpected situations that may arise. Many of these situations, being it pre-determined in a script or emerging from an improvisation, demand from the body constant adjustments, as, for example, the balance recovery, prevention or recovery from a fall, care for the other bodies, fidelity to the poetic proposal, etc.

For the reasons presented above, investing in a study about body awareness implies investing in a study about human cognition and how it occurs in dance situations. That is because the use of the word awareness evokes that which is object of study of many knowledge fields, such as mind philosophy, psychology, neurosciences, cognitive sciences, amongst others.

Whether, within these areas, there is not yet a consensus about what awareness is or how we become aware, it is not the claim of this article to answer this question. The aim here is to problematize the application of this terminology in specific dance contexts — the improvisation and real-time composition — taking as starting point the epistemological affiliation of body awareness in the field of somatic education, tensely combined with an approach of the cognitive sciences, Alva Noë's (2009) theory of perceptual awareness and situated cognition.

There are some elements which I consider important to introduce in order to conduct the thinking here proposed, which are presented as points of intersection between somatic education, contemporary theories of body and the contemporary epistemology of dance, namely: the body-mind integration; the active role of perception in the cognitive process; the appreciation of the sensory-motor system in cognitive processes; and the improvisation and real-time composition as poetic and esthetic procedures in dance.

The problem of awareness

The problem of mind is that of the problem of life.
Alva Noë

Awareness is a complex enough matter in the field of cognitive sciences. One of the starting points to think the problem of awareness can be the matter of where and how it occurs in the body. The tendency is to comprehend the awareness as a process that occurs inside the body, centralized in a specific organ, the brain. Despite agreeing that the brain is the vital organ responsible for the “administration” of the information the body produces, perceives and develops, the proposal of this article is to problematize the place of awareness in the body.

Cognitive science is an interdisciplinary theoretical field that emerged from the desire of explaining the processes of animal cognition. This desire was shared by other scientific disciplines, such as biology, the neurosciences, artificial intelligence and the philosophy.

I define the cognitive science as a contemporary effort, with empirical fundamentation, to answer epistemological long-standing issues —principally the ones relative to the nature of knowledge, its components, its origins and its employ. (GARDNER, 2002: 19, own translation)

How is the process of knowing? Knowing implies both the revealing of something unknown and diving into the known. Our body is a great example of something that is, at the same time, known and unknown for us, and the deep studies about it, from biological, psychological and philosophical points of view, added to the recent technological advances applied to neurosciences, allow us to have a more integrated and global view of the human thinking and behavior. Why can we say that we are aware beings? The neurobiology of mind can elucidate us this question.

The greatest part of the progress done to the present in the neurobiology of mind is based on the combination of three perspectives: (1) the perspective of the direct witness of the individual aware mind, which is personal, private and unique; (2) the behavioral perspective, which allows us to observe the indicative actions of others that supposedly also have aware mind; (3) the brain functioning in individuals whose aware mind states are presumably present or absent. (DAMÁSIO, 2000: 29, own translation)

From the above perspective, we can say that we are aware beings because we have the ability of witnessing our own state of awareness, through an introspective investigation in first person, as well as observing systematically the behavior of other humans, and, through the interpretation of their behavior and their testimonies, deducing

by association with our own condition that they too are aware like us. Besides that, the possibility of studying the brain alterations during certain behavior, via medical technology, allows to verify that activations in the nerve cells occur in specific action situations in the world.

Nevertheless, Damásio signs that there are gaps in this process, and, in order to solve this mismatch, the author's proposal is to include a fourth perspective: the searching for the evolutionary past of awareness. This perspective requires us to "consider first the more ancient organisms, and then, going gradually through the evolutionary history, we arrive at the current organisms." (DAMÁSIO, 2000: 30)

Ourselves, the other. The systematic observation of ourselves and others. The observation of brain cells activity and the investigation about the evolutionary history. All of this forms a very complex system of integration between body(ies), brain and mind that comes to make redundant the term "body awareness". However, there is another element that permeates this process, to which it is necessary to give special attention: the environment.

Evolution, according to Darwin, shows that simpler organisms and more complex organisms evolved through a constant process of fitting to the environment. And with the awareness it cannot be different. The neurobiological approach proposed by Damásio is quite enlightening and scientifically based, but reinforces a research attitude which I call "to look inwards and to look backwards". To look inwards means to look for the awareness from inside the body, and to look backwards implies looking at the evolutionary history of awareness. This action of looking inwards and backwards is critical to the understanding of the awareness phenomenon, but I believe that it is only one side of the coin.

In order to see the other side, it is pertinent to "look outwards and forwards" as well. To look outwards, in the sense of perceiving the environment importance and of how the body gets along in it, and to look forwards mean perceiving the unfolding of the relation body-brain-environment in order to think evolution of awareness henceforth. In this sense, I ask again the expression body awareness, which seems to be redundant until now: does the awareness really occur only inside the body?

This movement of perceiving inside and outside is quite characteristic of somatic education, which aims to develop the sensitive perception and organization of the body. This sensitive action of perception makes the body perceive, as long as we perceive, the world and the way it gets along in the world.

When Thomas Hanna started to use the word "soma", in 1983, his aim was to change the conception of body that used to be used in the scientific and philosophical treatment. "Soma" refers to a living body that carries memory, learns and interacts through exchanging with the environment and that perceives (itself) actively and consciously. This perspective is only possible by means of an integration between mind, body and environment. Somatic education, for Hanna, came to be

considered “the art and science of the inter-relational process between awareness, biological function and environment, all three factors being understood as a synergistic whole.” (HANNA, 1983 *apud* FORTIN, 1999: 48)

Despite the somatic practice possesses a therapeutic origin, dance artists perceived in it a possibility for motor refining and the enhancement of expressive qualities of the movement. The search for this enhancement has been based on the development of sensory perception, or what is commonly called body awareness.

The term body awareness came to be used in a very disseminated way since the pioneers of somatic education (as in *Awareness through movement*, Feldenkrais, 1972), the term being, on the other hand, related to other very well consolidated idea in the field of somatic education: the one of intelligent body. (DOMENICE, 2010: 76, own translation)

The appreciation of body intelligence, mentioned above, refers to the awareness developed through the haptic and sensorimotor stimulus characteristic of the somatic practices. This process involves aspects such as posture and balance organization, the recognition of body parts and their relations, the respect to the joint amplitude, the stretching, the muscular relaxation, the recognition of muscular tensions and force and energy waste zones, etc.

When the participant of any somatic technique or the dancer engages in works that aim to develop the sensorimotor intelligence, he/she is activating the intelligence of the body itself. Our body is making sensorimotor decisions all the time, and many of them go unnoticed by our rationality. They are different levels of consciousness, but they are connected with each other because everything is in the body, in its nerve cells, in the organs, in the tissues and in the systems.

In order to achieve this awareness of the body, it is necessary to have a temporal attitude. It is necessary to look inwards and backwards and perceive the posture and movement habits, but also to look outwards and forwards and perceive how the environment has interfered to the development of these habits. This temporal attitude is, mostly, an attitude of presentification, of being aware in the here-and-now, but without losing sight of what has already passed and the situations to be. Thus, to study the awareness is study life, from the evolutionary past to the emerging present; from the concrete matter of bones and muscles to the intangible, but not less sensitive, processes of cognition. To study the awareness is to look inside of a living body and perceive that it is full of internal layers that connect with each other and adapt, but also connect and adapt to other external layers disposed in an environment that is itself a construction of the body. In order to promote a meeting between somatic education, the cognitive sciences and dance, it is necessary to promote a meeting of science with life and all the complexity inherent to it.

The enormous significance of this discovery of the somatic field is that it involves a common reconciliation of the sciences with life. Because life was ambiguous and mysterious, it had been scientifically questionable -one was forced to research areas that were other than and less than life itself. But to accept and work with the given ambiguities and polarities of somatic process is to establish a science that is life-affirming. It is to reconcile the unforgivable schism between the mental and physical, psychological and physiological, the psychiatric realms of medicine and the physical realms of medicine. Scientific recognition of a common somatic field, in being lifeaffirming, is life-enhancing: it portends a new theory of medicine even as it points directly to a new theory of education, learning and human change. (HANNA, 1976: 2-3)

The dynamics of awareness

We need to turn our attention to the way brain, body, and world together maintain living consciousness.
Alva Noë

Alva Noë, in his book *Out of our heads*, questions the place of awareness in relation to body, brain and environment. To the author, awareness is not a process that occurs solely inside the body, as it has correlates in the environment. This perspective promotes a huge impact in the study of awareness, mostly in the ones that aim to centralize the researches about brain.

Mind is life. If we want to understand the life of an animal, we should look not only inward, to its physical, neurological constitution; we also need to pay attention to the animal's manner of living, to the way it is wrapped up in its place. (NOË, 2009: 64)

In the same way that our brain gives clues for the comprehension of cognitive processes, the rest of the body and the environment give too. "We are not locked up in a prison of our own ideas and sensations. The phenomenon of consciousness, like that of life itself, is a world-involving dynamic process. We are already at home in the environment. We are out of our heads." (NOË, 2009: 15)

To the author, the process of awareness is not something that happens inside us as the digestion, but something that we do in the world. The perspective of cognition as action in the world allows us to say that perception too is an action in the world. That is why Noë brings the approach of a perceptive awareness, because the cognition occurs in a body that feels, perceives and acts actively in the world.

A very important and recurrent issue in Alva Noë's work is the relation between visual and sensorimotor systems. For him, to see is not simply to seize visual information from an environment by means of the eyes, but a process that involves the whole perceptive system, mostly the sensorimotor one. We move our eyes, our head, our body as a whole when we are looking. Our senses are not disconnected with each other, nor is the perception simply receiving and processing stimuli. Perception is choice, perception is action.

The integration between visual and sensorimotor systems allows us to calculate distances, sizes and surfaces and measure space. This happens when we lower ourselves in order to pass through a place with height lower than the size of our body, for example, and allows the dancer to cross the empty space created by other two bodies without bumping into them. As for the integration between auditory and sensorimotor systems, they allow us to perceive when an ambulance is coming closer or when someone is breathing hard next to us. Besides that, we are capable of guessing someone's characteristics with covered eyes by the skin texture, the amount of fur on the arms or the peculiar scent. The senses connect with each other and connect to the memories of past experiences in an uninterrupted process of awareness of the body in the environment. For this reason, Noë reveals that our cognition is situated, as it occurs in specific sensitive contexts

The central claim of the theory of perceptual consciousness that I am laying out here is that it is not the intrinsic character of sensory stimulation that fixes the character of experience; rather, it is the way sensory stimulation varies as a function of movement in relation to the environment that does the important work. (NOË, 2009: 89)

The brain has a fundamental role in this process, because, according to Noë, its task is to coordinate the treatment of the body with the environment. But it does not imply that consciousness occurs only in this organ. Consciousness occurs in the body as a whole, because we are a whole integrated and connected not only with our internal layers (cells, organs, fluids, etc.), but also with the external layers to which we are connected (language, tools and objects we use, other bodies, etc.).

If someone sees a jellyfish on the beach sand and knows that the contact with it causes burn, he/she will hardly touch it. But, if he/she wants to feel the texture or density of the animal, he/she can use a wood stick and poke the jellyfish. Even not having direct contact (skin-animal), the person will be able to feel if the jellyfish is hard or soft, and, with the aid of sight, know its size. This is a manner of sensitive coupling of the body with the environment. We are coupling all the time.

In dance, the perceptive awareness, according to what Noë elucidates, is quite remarkable in many contexts. During improvisation, for example, when a dancer moves in situations that are not hermetically structured, the need for adapting to the environment and making decisions is huge. "Improvisation forces people to make decisions on their feet and to live with those decisions. (HORWITZ, 1984: 44)

Ethnography of an experience

During the I Encontro Interdisciplinar de Dança, Cognição e Tecnologia (I Interdisciplinary Meeting of Dance, Cognition and Technology, freely translated), promoted by the Gp Poética - Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas Corpoaudiovisual (Audiovisual body and technological poetic research group, freely translated), I had the opportunity to take part in an experimentation laboratory involving professionals from many areas, such as biology, music and dance, the Lab DCT (Dance-Cognition-Technology Laboratory). In this laboratory, under the coordination of Dr. Ivani Santana, Dr. Joaquim Viana, Dr. Hilton Japyassu, from UFBA, and Dr. Carlos Eduardo Batista from Federal University of Paraíba (UFPB), some situations have been created that involve technological devices in order to analyse cognitive aspects in situations-dance.

I have chosen to ethnograph one of these experiences in order to contextualize the theoretical perspective of Alva Noë's perceptive awareness in the ambit of improvisation and real-time composition. As I was taking part as a participant, and not as a proponent, I do not possess enough information about planning, production and development of activities. Thus, my point of view is very specific: the of of someone who participated in an action occupying a specific function. For such a reason, my testimony is quite singular and punctual, but it does not diminish my comprehension about the phenomenon. After all, perception is always a point of view.

On my first day at the Lab DCT, a structure has been set up on Martim Gonçalves Theater stage, at Theater School of Federal University of Bahia (UFBA), containing a big translucent gray fabric that divided the scenic space crosswise. In groups of four people, we were distributed according to the following functions: (1) a dancer with a video camera attached to his/her body (DCA); (2) a dancer without camera (DWC); (3) a participant with a microphone (PM); and (4) a participant with a video camera (PVC). Each participant receive his/her function individually, and one did not know exactly what the other was supposed to do. The intention was for us to concentrate on our function. However, as we could watch the other groups doing the same activity, this allowed us to have clues about the other functions, even though we did not know about the exact commands that each one of us received.

The action occurred as follows. The DCA developed an improvisation with the camera attached to his/her chest. The captured images were projected on the right half (from the audience point of view) of the translucent fabric, and he/she could use the images as feedback stimulus to the improvisation. The PVC was capturing the improvisation images of the DCA, and these images were projected on the left half of the translucent fabric. Meanwhile, the PM was on the right side of the stage, beside the DCA (but far from him/her), with the microphone speaking words or emitting sounds inaudible to the ones on the front portion of the stage or audience. The DWC, located at the down left part of the stage, i.e., the back portion of the fabric, was improvising from the stimuli of images captures by the PVC and projected in front of him/her.

My function in this system was the PVC one. I was with a camera set up on a tripod in a front diagonal position in relation to the DCA. I possessed the horizontal and vertical mobility of the tripod, but I could not displace the tripod from its original position. My aim was to try to capture the movement's ignition points, i.e., the body parts that triggered movement, and its reverberation to the rest of the body. I could zoom in or not, and leave the imaged still or in movement.

The experiment was repeated sometimes, with different groups, but each participant took part only once and with only one function. The ones observing the action from outside could have a partial notion of the functions, but not completely. One example of this is that I had difficulty in understanding the PM's function in that systems. Only after a while could I realize that he was observing the DCA's improvisation, narrating the sequence of actions he/she was doing and his narration was transmitted to the back part of the stage, so that only DWC could hear it.

The interesting part to perceive in this context is that each one of the participants occupied a specific function, but it was not connected to the system as a whole. It has been created there a huge perceptive, improvised and compositive network. The ones looking the collective experience from outside could observe an individual aspect such as, for example, a participant only playing his function, but could also observe two or more participants in interaction, or even the produced and manipulated images.

As each participant possessed a specific function that depended on someone else's action, this created some unexpected situations that demanded decision making. At the same time the process of improvisation was going on, movement, occurred recurrence of movements, body parts and expressive qualities of the movement that repeated and changed, creating real-time compositions. There was also a certain recursion in the action of each one of the participants, because, even by depending on an external stimulus in order to develop the action, feedbacks were generated among the participants. Not only from a participant to another one, but also from a participant to himself/herself, somehow, each one had a way of perceiving himself/herself in action, be it by seeing the captured images, hearing his/her voice or perceiving himself/herself improvising. As we appropriated the action and became more autonomous, we had the ability to try other possibilities, and this generate a chain reaction.

The brain and the nervous system, insofar as they allow the perceptual awareness of the environment, do not contribute to the generation of sensations, but contribute to allow us to interact dynamically with the environment. Our experience and our abilities depend entirely on this kind of skillful interaction. (...) By integrating the tool into a practical repertoire we restructure our expectations of what we are capable of and, in this way, we restructure the corporal scheme. (NOË, 2009: 106)

This system fictionally created for experimentation purposes seems to allude to the system of cognitive process itself, an integrated and adaptable process where perception and action occur simultaneously and sensitively situated in the world. Body awareness can not be analyzed only as a inner process of the body. Mind is an extended process that overflows the limits of the skin. It is a process that integrate the body, the environment and the tools used in the interaction between one with the other.

References

DAMÁSIO, Antônio. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Trad. Laura Teiceira Motta. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

DOMENICE, Eloísa. *O encontro entre a dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo*. Pro-posições, Campinas, v.21, n.2, (p.69-85), 2010.

FORTIN, Sylvie. *Educação somática: novos ingredientes da aula técnica de dança*. Trad. Márcia Strazzacappa. Cadernos GIPE-CIT, n.2, (p.44-55), 1999.

GARDNER, Howard. *A uma nova ciência da mente: uma história da revolução cognitiva*. Trad. Inês Ricardo. Lisboa: Relógio d'água, 2002.

HANNA, Thomas. The fields of somatics. *Somatics*, n.1, v.1, (p.30-34), 1976.

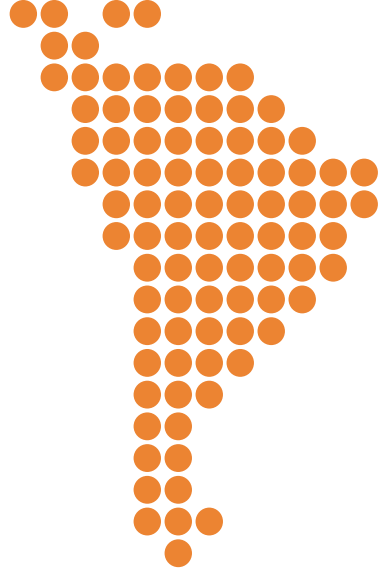
HORWITZ, Carol. *Contact Quarterly*, v. XII, n. 3, (p.44-45), 1987.

MUNDIM, Ana Carolina. MEYER, Sandra. WEBER, Suzy. A composição em tempo real como estratégia inventiva. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/cena/article/download/42090/28628. Acessado em 01 de Novembro de 2016.

NOË, Alva. *Out of our heads: why you are not your brain, and other lessons from the biology of consciousness*. New York: Hill and Wang, 2009.

About the author

Graduate in dance and master of arts from the Federal University of Pará (UFPA). Phd student in performing arts at Federal University of Bahia (UFBA). Teacher in the graduate course in dance at the Southwestern State University of Bahia (UESB). Researcher of the Poéticas Tecnológicas Corpoaudiovisual research group (GPPOÉTICAS-IHAC-UFBA). Artist and researcher in videodance, creative processes in contemporary dance, improvisation and dance theory.



CORPO SITUADO

A consciência corporal em situações de improvisação e composição em tempo real

Luiz Thomaz Sarmiento Conceição

Dança/UESB, PPGAC/UFBA

Resumo

O que se entende por consciência corporal? A consciência é restrita ao corpo ou se estende para além das “fronteiras” da pele? Qual o papel do ambiente no processo de desenvolvendo de consciência no momento da improvisação e composição em tempo real em dança? O presente artigo apresenta reflexões sobre a o sentido da expressão “consciência corporal”, amplamente utilizada em dança e em práticas de educação somática, à luz da abordagem da consciência perceptiva e cognição situada de Alva Noë. O contexto de análise e reflexão é a improvisação em dança e a composição em tempo real, situações em que o corpo se encontra em estado de atenção, disposição e ação abertos ao acaso e a auto-organização constante. A partir de uma etnografia das experiências vividas pelo Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas Corpoaudiovisual durante o I Encontro interdisciplinar de dança, cognição e tecnologia (EIDCT), desenha-se uma cartografia envolvendo corpo e ambiente em contextos situacionais a partir da hipótese de que a consciência corporal ocorre numa articulação entre memória, experiência sensível e cognição situada.

Palavras-chave

Consciência corporal; improvisação; composição em tempo real; cognição situada.

A consciência do corpo que dança

O termo consciência corporal é amplamente utilizado em diversos contextos no âmbito da pesquisa acadêmica e prática artística da dança, mas ainda é uma questão complexa para se tratar, tão complexa, talvez, quanto a diversidade de situações-dança em que se pode analisar a consciência do corpo em ação ou repouso.

A percepção da necessidade, ou a simples constatação da ocorrência e do desenvolvimento de uma consciência corporal nos praticantes de dança, tem um fundamento empírico: em geral, dançarinos tem uma inteligência cinestésica apurada. Isso porque, para dançar, o dançarino precisa ter domínio das possibilidades motoras, cognitivas e sensíveis do corpo. Ele precisa tomar decisões, seguir roteiros coreográficos e dramaturgicos, saber se localizar no espaço, interagir com outros corpos ou com objetos, prever e antecipar ações e também improvisar e criar soluções para situações inusitadas que possam vir a surgir. Muitas dessas situações, sejam elas pré-determinadas num roteiro ou emergentes de uma improvisação, exigem do corpo constantes ajustes, como por exemplo a retomada do equilíbrio, prevenção ou recuperação de uma queda, cuidado com o corpo do outro, fidelidade à proposta poética, etc.

Pelos motivos apresentados acima, investir num estudo sobre consciência corporal implica em investir num estudo sobre a cognição humana e como ela ocorre em situações de dança. Isso porque o uso da palavra consciência evoca isso que é objeto de estudos de diversas áreas do conhecimento como filosofia da mente, psicologia, neurociências, ciências cognitivas, entre outras.

Se, dentro dessas áreas, ainda não há um consenso sobre o que é consciência ou como nos tornamos conscientes, não é pretensão deste artigo responder a essa questão. O objetivo aqui é problematizar a aplicação dessa terminologia em contextos específicos de dança – a improvisação e a composição em tempo real – tomando como ponto de partida a filiação epistemológica da consciência corporal no campo da educação somática e tencionando com uma abordagem das ciências cognitivas, a teoria de consciência perceptiva e cognição situada de Alva Noë (2009).

Há alguns elementos que considero importante introduzir para conduzir o pensamento aqui proposto e que se apresentam como pontos de interseção da educação somática, da teoria das contemporâneas teorias do corpo e da epistemologia contemporânea da dança, são elas: a integração mente-corpo; o papel ativo da percepção no processo cognitivo, a valorização do sistema sensorio-motor em processos cognitivos e a improvisação e composição em tempo real como procedimentos poéticos e estéticos da dança.

O problema da consciência

O problema da mente é o problema da vida.

Alva Noë

A consciência é uma questão bastante complexa no campo das ciências cognitivas. Aqui evitarei utilizar o termo “mente” para não incorrer em possíveis interpretações equivocadas, mas, de todo modo, inicialmente farei uma transição do uso da palavra “mente” para o termo “processos cognitivos” em função de que a primeira é bastante utilizada em alguns contextos de dança e de educação somática.

Um dos pontos de partida para pensar o problema da consciência pode ser a questão de onde ela ocorre no corpo. A tendência é compreender a consciência como um processo que ocorre dentro do corpo, centralizado num órgão específico, o cérebro. Apesar de concordar que o cérebro é o órgão responsável pela “administração” das informações que o corpo produz, percebe e desenvolve, a proposta deste artigo é problematizar o lugar da consciência no corpo.

A ciência cognitiva é um campo teórico interdisciplinar que surgiu do desejo compartilhado por outras disciplinas científicas, tais como a biologia, as neurociências, a filosofia em explicar os processos da cognição animal.

Defino a ciência cognitiva como um esforço contemporâneo, com fundamentação empírica, para responder questões epistemológicas de longa data – principalmente àquelas relativas à natureza do conhecimento, seus componentes, suas origens, seu desenvolvimento e seu emprego. (GARDNER, 2002, p. 19)

Como se dá o processo do conhecer? Conhecer implica tanto um revelar algo desconhecido quanto aprofunda-se no conhecido. Nosso corpo é um grande exemplo de algo que é, ao mesmo tempo, conhecido e desconhecido para nós, e os estudos aprofundados sobre ele, tanto do ponto de vista biológico, quanto psicológico e filosófico, somados às recentes evoluções tecnológicas aplicadas à neurociência, permitem que tenhamos uma visão mais integrada e global do comportamento e do pensamento humano. Porque dizemos que somos seres conscientes? A neurobiologia da mente pode nos elucidar essa questão.

A maior parte do progresso feito até o presente na neurobiologia da mente consciente baseou-se na combinação de três perspectivas (1) a perspectiva da testemunha direta da mente consciente individual, que é pessoal, privada e única; (2) a perspectiva comportamental, que nos permite observar as ações indicativas de outros que supostamente também possuem mente consciente; (3) do funcionamen-

to cerebral em indivíduos cujos estados mentais conscientes presumivelmente estão ou presentes ou ausentes. (DAMÁSIO, 2000, p. 29)

A partir da perspectiva acima, podemos dizer que somos seres conscientes porque temos a capacidade de testemunhar nosso próprio estado de consciência, através de uma investigação introspectiva em primeira pessoa, assim como observar sistematicamente o comportamento de outros humanos e, pela interpretação do comportamento e pelo testemunho deles, deduzir, por associação à nossa própria condição, que também são conscientes como nós. Além disso, a possibilidade de estudar as alterações do cérebro durante determinados comportamentos, via tecnologias médicas, permite verificar que ocorrem ativações das células nervosas em situações específicas de ação no mundo.

No entanto, Damásio sinaliza que há lacunas nesse processo e, para solucionar esse descompasso, a proposta do autor é incluir uma quarta perspectiva: a busca pelo passado evolucionário da consciência. Essa perspectiva requer que “consideremos primeiro os organismos mais antigos e então, percorrendo gradualmente a história evolucionária, cheguemos aos organismos atuais.” (*Idem*, p. 30)

Nós mesmos, o outro. A observação sistemática sobre nós mesmos e sobre os outros. A observação da atividade das células cerebrais e a investigação sobre a história evolucionária. Tudo isso forma um sistema bastante complexo de integração entre corpo(s), cérebro e mente que chega a tornar redundante o termo “consciência corporal”. Todavia, há um outro elemento que permeia esse processo e para o qual é preciso dar especial atenção: o ambiente.

A evolução, segundo Darwin, demonstra que organismos mais simples ou organismos mais complexos evoluíram num processo constante de adaptação ao ambiente. E com a consciência não pode ser diferente. A abordagem neurobiológica proposta por Damásio é bastante esclarecedora e cientificamente embasada, mas reforça uma atitude de pesquisa que chamo de “olhar para dentro e olhar para trás”. Olhar para dentro significa buscar a consciência dentro do corpo, e olhar para trás implica em olhar a história evolutiva da consciência. Essa ação de olhar para dentro e para trás é fundamental para a compreensão do fenômeno consciência, mas creio ser apenas um lado da moeda.

Para ver o outro lado é pertinente o “olhar para fora e olhar para frente” também. Olhar para fora, no sentido de perceber a importância do ambiente e de como o corpo se engaja nele, e olhar para frente significa perceber os desdobramentos da relação corpo-cérebro-ambiente para se pensar a evolução da consciência daqui para frente. Nesse sentido eu volto a questionar o termo consciência corporal, que até então parece redundante: será que há consciência só ocorre dentro do corpo?

Esse movimento de perceber dentro e fora é bastante característico da educação somática que busca desenvolver a percepção e organização sensível do corpo. Essa ação sensível de percepção faz com que, ao se perceber, o corpo perceba o mundo e como ele se engaja no mundo.

Quando Thomas Hanna começou a utilizar o termo “soma”, em 1983, seu objetivo era mudar a concepção de corpo que se costumava utilizar no trato científico e filosófico. “Soma” se refere a um corpo vivo que carrega memória, que aprende e interage através de trocas com o ambiente e que (se) percebe ativamente e conscientemente. Essa perspectiva só é possível por meio de uma integração entre mente, corpo e ambiente. A educação somática, para Hanna, passou a ser considerada “a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o ambiente. Esses três fatores agindo como um todo em sinergia.” (HANNA, 1983 apud FORTIN, 1999, p.48)

Apesar da prática somática possuir uma origem terapêutica, artistas da dança perceberam nela uma possibilidade de refinamento motor e aprimoramento de qualidades expressivas do movimento. A busca por esse refinamento tem sido pautada no desenvolvimento da sensopercepção, ou do que comumente chama-se consciência corporal.

O termo consciência corporal passou a ser usado de forma bastante disseminada desde os pioneiros da educação somática (como em *Awareness through movement*, Feldenkrais, 1972), termo este que, por sua vez, está relacionado a outra ideia bastante consolidada no campo da educação somática: a de corpo inteligente. (DOMENICE, 2010, p. 76)

A valorização da inteligência corporal, citada acima, diz respeito a consciência desenvolvida a partir do estímulo háptico e sensório-motor característico das práticas somáticas. Esse processo envolve aspectos como organização da postura e do equilíbrio, o reconhecimento das partes do corpo e da relação entre elas, o respeito à amplitude articular, o alongamento, relaxamento muscular, o reconhecimento de tensões musculares e zonas de desperdício de força e energia, etc.

Quando o(a) praticante de alguma técnica somática ou o(a) dançarino(a) se debruça em trabalhos que visam o desenvolvimento de uma inteligência sensório-motora, ele(a) está ativando uma inteligência própria do corpo. Nosso corpo está o tempo todo tomando decisões sensório-motoras e muitas delas passam despercebidas por nossa racionalidade. São níveis de consciência diferentes, mas que estão conectados entre si porque tudo está no corpo, nas células nervosas, nos órgãos, nos tecidos e nos sistemas.

Para alcançar essa consciência do corpo é preciso uma atitude temporal. É preciso olhar para dentro e para trás e perceber os hábitos de postura e de movimento, mas também olhar para fora e para frente e perceber como o ambiente tem interferido para o desenvolvimento desses hábitos. Essa atitude temporal é, sobretudo, uma atitude de presentificação, de estar consciente no aqui-agora, mas sem perder de vista o que já passou e as situações que estão por vir. Destarte, estudar a consciência é estudar a vida, do passado evolutivo ao presente emergente; da matéria concreta dos ossos e músculos aos processos intangíveis, mas não menos sensíveis, da cognição. Estudar a consciência é olhar para dentro de um corpo vivo

e perceber que ele é repleto de camadas internas que se conectam e se adaptam entre si, mas também se conecta e se adapta a outras camadas externas dispostas num ambiente que em si também é uma construção do corpo. Para promover um encontro entre a educação somática, as ciências cognitivas e a dança, é preciso promover um encontro da ciência com a vida e toda a complexidade inerente a ela.

The enormous significance of this discovery of the somatic field is that it involves a common reconciliation of the sciences with life. Because life was ambiguous and mysterious, it had been scientifically questionable -one was forced to research areas that were other than and less than life itself. But to accept and work with the given ambiguities and polarities of somatic process is to establish a science that is life-affirming. It is to reconcile the unforgivable schism between the mental and physical, psychological and physiological, the psychiatric realms of medicine and the physical realms of medicine. Scientific recognition of a common somatic field, in being lifeaffirming, is life-enhancing: it portends a new theory of medicine even as it points directly to a new theory of education, learning and human change. (HANNA, 1976, p.2-3)

A dinâmica da consciência

*Devemos dirigir nossa atenção para a forma como o cérebro,
o corpo e o mundo mantém viva a consciência.
Alva Noë*

Alva Noë, no livro *Fuera de la cabeza: por qué no somos el cerebro y otras lecciones de la biología de la consciencia* (2010), questiona o lugar da consciência na relação corpo, cérebro, ambiente. Para o autor, a consciência não é um processo que ocorre unicamente dentro do corpo, pois possui correlatos no ambiente. Essa perspectiva promove grande impacto no estudo da consciência, principalmente naqueles que buscam centralizar as pesquisas no estudo sobre o cérebro.

A mente é a vida. Se queremos entender a mente de um animal, não devemos somente dirigir nossa atenção para o interior, para sua constituição neurológica física; também devemos prestar atenção na maneira como vive o animal, a maneira em que está engajado em seu ambiente. (NOË, 2009, p.64)¹

Da mesma forma que nosso cérebro dá pistas para a compreensão dos processos cognitivos, o restante do corpo e o ambiente também dão. “Não estamos confinados é um cárcere com nossas ideias e sensações. O fenômeno da consciência, como o da vida, é um processo dinâmico que engloba o mundo. Estamos em casa em nosso habitat natural. Estamos fora de nossas cabeças.” (NOË, 2009, p. 15)²

Para o autor, o processo da consciência não é algo que acontece dentro de nós como a digestão, mas sim algo que fazemos no mundo. A perspectiva da cognição como ação no mundo também nos permite dizer que a percepção é uma ação no mundo. Por isso Noë traz à tona a abordagem de uma consciência perceptiva, pois a cognição ocorre num corpo que sente, percebe e age ativamente no mundo.

Uma questão bastante recorrente na obra de Alva Noë é a relação entre o sistema visual e o sensório-motor. Para ele, ver não é simplesmente captar informações visuais de um ambiente por intermédio dos olhos, mas sim um processo que envolve todo o sistema perceptivo, sobretudo o sensório-motor. Nós movemos nossos olhos, nossa cabeça, nosso corpo como um todo quando estamos olhando. Os sentidos não estão desconectados entre si, e nem a percepção é simplesmente receber e processar estímulos. Percepção é escolha, percepção é ação.

A integração entre os sistemas visual e sensório-motor permite que possamos calcular distâncias, tamanhos de superfície e medir espaços. Isso ocorre quando nos abaixamos para passar em um local com altura inferior ao comprimento do nosso corpo, por exemplo, e possibilita que um dançarino atravesse o espaço vazio criado por outros dois corpos sem se chocar com eles. Já a integração entre o sistema auditivo e o sensório-motor permite que percebamos quando uma ambulância está se aproximando ou quando alguém está respirando ofegantemente próximo a nós. Além disso, somos capazes de adivinhar características de uma pessoa que está cobrindo nossos olhos por meio da textura da pele, da quantidade de pêlo nos braços ou pelo perfume característico. Os sentidos se conectam entre si, e se conectam às memórias de experiências passadas num processo ininterrupto de conscientização do corpo no ambiente. Por esse motivo, Noë revela que nossa cognição é situada, pois ela ocorre em contextos sensíveis específicos.

A maior reivindicação da teoria da consciência perceptiva que estou propondo é que não é o caráter intrínseco do estímulo sensorial que determina o caráter da experiência, mas o mais importante é a maneira com que o estímulo sensorial varia, como uma função do movimento, em relação com o entorno. (NOË, 2010, p. 89)³

O cérebro tem papel fundamental nesse processo, pois, segundo Noë, sua tarefa é coordenar o trato do corpo com o ambiente. Mas isso não implica que a consciência ocorra apenas nesse único órgão. “Nós não somos nosso cérebro, o cérebro que é uma parte de nós” (NOË, 2009, p.24)⁴. A consciência ocorre no corpo como um todo, pois somos um

todo integrado e conectado, não só entre nossas camadas internas (células, órgãos, fluidos, etc), mas também com as camadas externas às quais nos conectamos (a linguagem, as ferramentas e objetos que utilizamos, outros corpos, etc).

Se alguém vê uma água-viva na areia da praia e sabe que o contato da pele com o animal causa queimadura dificilmente ele(a) irá tocar nele. Mas, caso ele(a) queira sentir a textura ou densidade do animal ele pode pegar uma vareta de madeira e encostar na água-viva. Mesmo não tendo um contato direto (pele-animal), a pessoa será capaz de sentir se a água-viva é dura ou mole e com o auxílio da visão saber o seu tamanho. Isso é uma forma de acoplamento sensível do corpo com o ambiente. Estamos o tempo todo nos acoplando.

Na dança, a consciência perceptiva conforme nos elucidava Noë é bastante notória em diversos contextos. Na improvisação, por exemplo, quando o dançarino se move em situações que não são hermeticamente estruturadas, a necessidade de se adaptar ao ambiente e de tomar decisões é muito grande. “A improvisação força as pessoas a tomarem decisões imediatas e a viver com tais decisões.” (HORWITZ, 1984, p.44)⁵

Etnografia de uma experiência

Durante o I Encontro interdisciplinar de dança, cognição e tecnologia promovido pelo Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas Corpo audiovisual, tive a oportunidade de participar de um laboratório de experimentação envolvendo profissionais de diversas áreas como biologia, música e dança, o LABDCT. Nesse laboratório, sob coordenação dos pesquisadores Dra. Ivani Santana, Dr. Joaquim Viana, Dr. Hilton Japyassu, da UFBA e Dr. Carlos Eduardo Batista da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) criaram situações controladas envolvendo dispositivos tecnológicos a fim de analisar aspectos cognitivos em situações-dança.

Escolhi etnografar uma dessas experiências para contextualizar a perspectiva teórica da consciência perceptiva de Alva Noë no âmbito da improvisação e composição em tempo real. Como eu estava na função de um dos participantes do experimento e não como proponente, não possuo informações suficientes sobre o planejamento, produção e desenvolvimento das atividades. Desse modo, meu ponto de vista é muito específico: o de alguém que participou de uma ação ocupando uma função específica. Por esse motivo, meu relato é bastante singular e pontual, mas que não diminui minha compreensão do fenômeno. Afinal, a percepção é sempre um ponto de vista.

No primeiro dia do LABDCT uma estrutura foi montada no palco do teatro Martin Gonçalves, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, contendo um grande tecido cinza translúcido que dividia o espaço cênico transversalmente. Em grupos de quatro pessoas, éramos distribuídos nas seguintes funções: (1) um(a) dançarino(a) com uma câmera de vídeo acoplada no corpo (DCC); (2) um(a) dançarino(a)

sem câmera (DSC); (3) um participante no microfone (PM) e (4) um participante com uma câmera de vídeo (PCV). Cada participante recebia sua função individualmente, e um não sabia exatamente o que o outro fazia. A intenção era que nos concentrássemos em nossa função. No entanto, como podíamos assistir os outros grupos realizando a mesma atividade, isso permitia que tivéssemos pistas das demais funções, mesmo que não soubéssemos os comandos exatos que cada um recebeu.

A ação ocorreu da seguinte forma. O(a) DCC desenvolvia uma improvisação com a câmera que estava acoplada em seu tórax. As imagens captadas eram projetadas na metade direita (do ponto de vista da plateia do teatro) do tecido translúcido e ele poderia utilizar as imagens como estímulo feedback para a improvisação. O PCV captava as imagens da improvisação do(a) DCC e essas imagens eram projetadas na metade esquerda do tecido translúcido. Enquanto isso, o PM ficava na lateral direita do palco, ao lado mas distante do(a) DCC, com o microfone em mãos e falando palavras ou emitindo sons inaudíveis para quem estava na parte frontal do palco ou na plateia. O(a) DSC, localizado na parte inferior esquerda do palco, ou seja, na parte de trás do tecido, realizava uma improvisação a partir dos estímulos das imagens captadas pelo PCV e projetadas em frente a ele.

Minha função nesse sistema era a do PCV. Eu estava com uma câmera colocada sobre um tripé numa posição diagonal frente em relação ao(a) DCC. Eu possuía a mobilidade horizontal e vertical do tripé, mas eu não poderia deslocar a câmera de lugar. Meu objetivo era tentar captar os pontos de ignição do movimento, ou seja, as partes do corpo de onde a movimentação iniciava e as reverberações para o restante do corpo. Eu podia dar zoom ou não, e deixar a imagem fixa ou em movimento.

O experimento foi repetido algumas vezes, com grupos diferentes, mas cada participante só passou por uma única função e uma única vez. Quem observava a ação de fora conseguia ter uma noção parcial das funções, mas não de forma total. Exemplo disso é que tive dificuldade em entender a função do PM naquele sistema. Só depois de um tempo foi que percebi que ele observava a improvisação do(a) DCC, narrava a sequência de ações que ele(a) realizava e sua narração era transmitida na parte de trás do palco para que apenas o(a) DSC ouvisse.

O interessante de perceber nesse contexto é que cada um dos participantes exercitou uma função específica, mas que não estava desconectada do sistema como um todo. Criou-se ali uma grande rede perceptiva, improvisativa e compositiva. Quem olhava de fora a experiência coletiva poderia observar um aspecto individual, como, por exemplo, um participante apenas exercendo sua função, mas também poderia observar dois ou mais participantes em interação, ou ainda as imagens produzidas e manipuladas.

Como cada participante possuía uma função específica e que dependia da ação de outrem, isso gerava situações inesperadas que exigiam tomadas de decisão. Ao mesmo tempo em que se desenvolvia um processo de improvisação, ocorriam recorrência de movimentos, partes

do corpo e de qualidade expressivas do movimento que se repetiam e se modificavam, criando composições em tempo real. Havia também uma certa recursividade na ação de cada um dos participantes, pois, mesmo dependendo de um estímulo externo para desenvolver a ação, *feedbacks* eram gerados entre os participantes. Tanto de um participante com o outro, quanto de um participante consigo mesmo, pois, de alguma forma, cada um tinha uma forma de se perceber agindo, seja vendo as imagens que captava, seja ouvindo sua voz ou se percebendo em improvisação. À medida que nos apropriávamos da ação em interação com as ferramentas que utilizávamos, ficávamos mais autônomos, desenvolvíamos nossa capacidade de experimentar outras possibilidades e isso gerava uma reestruturação da nossa consciência corporal.

O cérebro e o sistema nervoso, à medida em que permitem a consciência perceptiva do entorno, não contribuem para a geração de sensações, mas contribuem para nos permitir interagir de forma dinâmica com o entorno. Nossa experiência e nossas capacidades dependem inteiramente desse tipo de interação habilidosa. (...) Ao integrar a ferramenta em um repertório prático, reestruturamos nossas expectativas do que somos capazes e, deste modo, reestruturamos o esquema corporal. (NOË, 2010, p. 106)⁶

Esse sistema criado ficcionalmente para fins de experimentação, parece aludir ao próprio sistema do processo cognitivo, um processo integrado e adaptativo em que percepção e ação ocorrem simultaneamente e situado sensivelmente no mundo. A consciência corporal não pode ser pensada como um processo que ocorre internamente no corpo. A mente é um processo ampliado que transborda os limites da pele. É um processo que integra corpo, ambiente e as ferramentas utilizadas na interação de um com o outro.

Notas

- 1 La mente es la vida. Si queremos entender la mente de un animal, no sólo debemos dirigir nuestra atención hacia el interior, hacia su constitución neurológica física; también debemos prestar atención a la manera en que vive el animal, a la manera en que está volcado en su entorno. (NOË, 2010, p.64)
- 2 No estamos encerrados en una cárcel con nuestras ideas y sensaciones. El fenómeno de la consciencia, como el de la vida misma, es un proceso dinámico, que engloba el mundo. Ya estamos en casa en nuestro hábitat natural. Estamos fuera de la cabeza. (NOË, 2010, p. 15)
- 3 La mayor reivindicación de la teoría de la consciencia perceptiva que estoy planteando es que no es el carácter intrínseco del estímulo sensorial el que determina el carácter de la experiencia, sino que lo más importante es la manera en que el estímulo sensorial varía, como una función del movimiento, en relación con el entorno. (NOË, 2010, p. 89)
- 4 No somos nuestro cerebro, sino que el cerebro es una parte de lo que somos. (NOË, 2010, p.24)

- 5 No somos nuestro cerebro, sino que el cerebro es una parte de lo que somos. (NOË, 2010, p.24)
- 6 El cerebro y el sistema nervioso, en la medida en que permiten la consciencia perceptiva del entorno, no contribuyen a la generación de sensaciones, sino que contribuyen a permitirnos interactuar de forma dinámica con el entorno. Nuestra experiencia e nuestras capacidades dependen enteramente de este tipo de interacción habilidosa. (...) Al integrar la herramienta en um repertorio práctico reestructuramos nuestras expectativas de lo que somos capaces y, de este modo, reestructuramos el esquema corporal. (NOË, 2010, p. 106)

Referências

DAMÁSIO, Antônio. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Trad. Laura Teiceira Motta. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

DOMENICE, Eloísa. *O encontro entre a dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo*. Pro-posições, Campinas, v.21, n.2, (p.69-85), 2010.

FORTIN, Sylvie. *Educação somática: novos ingredientes da aula técnica de dança*. Trad. Márcia Strazzacappa. Cadernos GIPE-CIT, n.2,(p.44-55), 1999.

GARDNER, Howard. *A uma nova ciência da mente: uma história da revolução cognitiva*. Trad. Inês Ricardo. Lisboa: Relógio d'água, 2002.

HANNA, Thomas. *The fields of somatics*. Somatics, n.1, v.1, (p.30-34), 1976.

HORWITZ, Carol. *Contact* Quartely, v. XII, n. 3, (p.44-45), 1987.

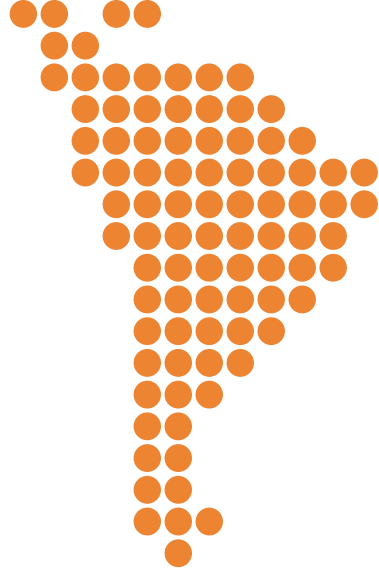
MUNDIM, Ana Carolina. MEYER, Sandra. WEBER, Suzy. *A composição em tempo real como estratégia inventiva*. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/cena/article/download/42090/28628. Acessado em 1 de Novembro de 2016.

NOË, Alva. *Fuera de la cabeza: por qué no somos el cérebro y otras lecciones de la biología de la consciencia*. Barcelona: Editorial Kairós, 2010.

_____. *Out of our heads: why you are not your brain, and other lessons from the biology of consciousness*. New York: Hill and Wang, 2009.

Sobre o autor

Licenciado em dança e mestre em artes pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutorando pelo programa de pós-graduação em artes cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do curso de licenciatura em dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Membro do grupo de pesquisa poéticas tecnológicas corpoaudiovisual (IHAC-UFBA). Possui pesquisa na área da videodança, processos criativos em dança contemporânea, improvisação e epistemologia da dança.



CORPOS QUE SÃO

*Apontamentos sobre memória e performance
em dança e música*

Lia Günther Sfoggia

Pós-Cultura/UFBA

Guilherme Bertissolo

PPGMUS/UFBA

Resumo

Este artigo apresenta uma reflexão preliminar sobre como os diferentes mecanismos de memória interagem durante uma performance, possibilitando entendimentos sobre a dança e a música. Partimos de um experimento realizado no âmbito do I Encontro Interdisciplinar em Dança-Cognição-Tecnologia, do qual participamos como performer e músico, para sugerir que a memória motora (implícita) carrega uma capacidade de plasmar contextos de movimento na performance, e que o processo de tomada de decisões, a partir de uma reflexão consciente sobre ela, produz um rico contexto para a criação artística. Além disso, discutimos como a memória influenciou a criação musical nas diferentes sessões do mesmo experimento. Finalmente, propomos uma abordagem sobre como as diferentes memórias motoras, culturalmente construídas (capoeira regional, performance, dança contemporânea), representam um interessante campo de estudo para a proposição de entendimentos na dança, no contexto de uma pesquisa de doutorado em andamento.

Palavras-chave

Capoeira; memória; dança; música.

Abstract

This paper focuses a preliminary study on how the different memory structures can interact during a performance, in order to propose understandings in dance and music. Based on our experiences as performer and musician during an experiment at the I Encontro Interdisciplinar em Dança-Cognição-Tecnologia, we suggest that the motor memory (implicit) is a powerful source of movements in a performance and that the decision-make processes through these memories can offer a rich context for artistic creation. Therefore, we discuss how the memory influenced the music performance during the experiment. Finally, we discuss how different culturally-constructed motor memories (capoeira, performance, contemporary dance) represent an interesting way to approach meaning in dance in a doctorate research.

Keywords

Capoeira; memory; dance; music.

Sobre os autores

Lia Sfoggia é Mestre em Dança pela UFBA, graduada em Dança pela UERGS e em Educação Física pela UFRGS. Cursa Doutorado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, no IHAC/UFBA. Tem se dedicado à pesquisa na Capoeira Regional como universo de criação em dança. Recebeu os prêmios Yanka Rudzka, C.A.R.L. Residency e Vivadança. Apresentou alguns dos seus trabalhos em diversas cidades brasileiras, nos EUA, em Portugal e na Espanha.

Guilherme Bertissolo é compositor, pesquisador e professor Adjunto da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (graduação e pós-graduação), onde obteve o grau de Doutor em Composição, com período de sanduíche na University of California, Riverside. Tem tido obras apresentadas e recebido premiações e distinções no Brasil, nos EUA e na Europa. Foi um dos idealizadores e coordenou o projeto Música de Agora na Bahia.

About the authors

Lia Sfoggia earned a Master Degree in Dance (UFBA) and Undergraduation in Dance (UERGS) and Physical Education (UFRGS). She is PHD candidate at the Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (IHAC/UFBA). Sfoggia has been focused her research on the capoeira regional as universe for dance creation. She was awarded at Yanka Rudzka Prize, C.A.R.L. Residency and Vivadança Prize. Her works has been performed in several Brazilian cities, in USA, Portugal and Spain.

Guilherme Bertissolo is a composer, researcher and professor at the School of Music at UFBA (graduate and undergraduate programs), where he earned his PhD in Music Composition, with a period as Visiting Scholar at University of California, Riverside. His works has been performed and awarded in Brazil, USA and Europe. Bertissolo designed and coordinated the project Música de Agora na Bahia.

Introdução

A dança e a música existem no tempo, são artes efêmeras. A experiência do espectador e do ouvinte depende da sucessão de eventos, portanto, da memória. Nossos diversos mecanismos de memória nos ajudam não apenas a entender, mas a criar danças e músicas¹.

Este artigo apresenta uma reflexão preliminar sobre como os diferentes mecanismos de memória interagem durante uma performance, possibilitando entendimentos sobre a dança e a música. Nossa abordagem sobre a memória é baseada na noção de mente incorporada (Lakoff e Johnson, 2003), no esquematismo em uma perspectiva enacionista (Lakoff e Johnson, 1999; Brower, 2000; Spitzer, 2004) e na neurociência da dança (Stevens et al, 2010) e da música (Phillips-Silver 2009).

O ponto de partida para essas reflexões foi um experimento realizado no âmbito do I Encontro Interdisciplinar em Dança-Cognição-Tecnologia, do qual participamos como performer e músico. Os temas do encontro foram memória e presença, desdobrados em diversos experimentos durante os dias 1 a 4 de setembro de 2016, com a colaboração de uma extensa equipe de bailarinos, performers, músicos, programadores e acadêmicos de diversas áreas, sob a coordenação da profa. Dra. Ivani Santana. Descreveremos nossas impressões do experimento e como elas possibilitaram a problemática da memória que será apresentada no contexto da capoeira. Além disso, discutiremos como a memória influenciou a criação musical nas diferentes sessões do mesmo experimento.

Nossa proposta é a de que a memória motora (implícita) carrega uma capacidade de plasmar contextos de movimento na performance, e que o processo de tomada de decisões, a partir de uma reflexão consciente sobre ela, produz um rico contexto para a criação artística. Finalmente, propomos uma abordagem sobre como as diferentes memórias motoras, culturalmente construídas (capoeira regional, performance, dança contemporânea), representam um interessante campo de estudo para a proposição de entendimentos na dança, no contexto de uma pesquisa de doutorado em andamento.

Memória, música e dança

Dança e música são artes efêmeras, que dependem do tempo, nele se desdobram. A forma, em ambos os casos, depende de uma sucessão de eventos e das conexões que dependem da percepção. Portanto, a experiência em dança e música depende da memória, já que os seus mecanismos é que tornam possíveis as conexões entre eventos, partes, forma e processo.

A capoeira é uma manifestação cultural brasileira que sobrevive principalmente através dos artífices da memória. É tradição oral mantida e alimentada de boca em boca, experiência seguida de experiência. O que temos hoje são configurações diversas de capoeira, que são reflexo das vivências das pessoas que mantêm viva essa prática. O indivíduo, através do que ele experiencia, é o corpo como memória incorporada. É justamente essa memória que move a roda de capoeira e reverbera na vida dos capoeiristas.

Apesar da importância dos mecanismos da memória para a criação em dança e música, e mesmo para a sua apreensão, ainda são raros os estudos que avançam no estabelecimento de um *corpus* teórico embasado nas práticas. Pretendemos embasar um discurso que veicule as experiências no contexto específico de um experimento no I Encontro Interdisciplinar em Dança-Cognição-Tecnologia, propondo um modo de entendimento a partir da memória do corpo no contexto da capoeira regional. Buscamos aqui entendimentos para a experiência mediados pelo contexto, levando em conta os aspectos da dança e da música, não apenas tratando essas instâncias como autônomas, uma vez que música e movimento co-ocorrem na capoeira.

Bob Snyder (2000) aborda a questão da memória em música pela sua articulação com o movimento corporal, em uma perspectiva da mente incorporada, a partir da metáfora conceitual (Lakoff e Johnson 1999 e 2003) e os esquemas musicais (Brower 2000; Spitzer 2004), com implicações determinantes na neurociência da música (Phillips-Silver 2009). A metáfora ganha nesse contexto a dimensão da memória. “Metáfora é a relação entre duas estruturas de memória” (Snyder 2000, p. 107). Nesse sentido, os “esquemas imagéticos podem dessa forma servir como uma ponte entre experiência e conceituação” (p. 109). É justamente na experiência e sua articulação entre domínios, possibilitada pela memória, que os esquemas têm importância fundamental nos processos cognitivos. “Eles são tão básicos para a nossa ideia de como o mundo funciona que são usados não apenas literalmente, mas também metaforicamente para representar muitos outros tipos de ideias, mais abstratas” (p. 109).

A abordagem de Snyder propõe a memória para a criação de um entendimento de categorias perceptuais (p. 83) e conceituais (p. 85), ressaltando a importância dos esquemas cognitivos (como as leis de proximidade, similaridade e continuidade, p. 39-43) e como fontes de conceituação (p. 97) e suas correlações com a música (p. 100). A experiência musical, e por que não, em dança, pode ser entendida pelo prisma dos mecanismos da memória, formulando esquemas para eventos (p. 123), melodia (p. 135), ritmo (p. 159) e forma (p. 193).

As ideias de Snyder ofereceram suporte para a elaboração de uma teoria da expectativa e da surpresa em Huron (2006), especialmente no que concerne à expectativa, onde a memória desempenha papel fundamental. A condição para a geração e frustração de expectativas está na memória, no nosso aprendizado estatístico em relação aos eventos mais comuns na nossa experiência (p. 71). Huron propõe quatro fontes para expectativa e surpresa oriundas de tipos de memória: a esquemática, ligada à memória de longo prazo; a verídica, ligada à memória episódica; a dinâmica, ligada à memória de curto prazo; e a consciente, ligada à memória de trabalho.

As surpresas esquemáticas são aquelas em que eventos não conformam padrões de lugar comum, como estilo, por exemplo (p. 270). As surpresas verídicas são aquelas em que eventos não conformam na obra, ou em padrões dela, em aspectos familiares ao ouvinte (p. 275). Surpresas

dinâmicas são aquelas em que eventos não obedecem expectativas criadas no curso da própria obra. No domínio da composição, esse é o campo onde podemos interferir de modo mais direto, já que “na surpresa dinâmica, a música é construída de maneira que a obra em si mesma estabelece algumas expectativas específicas da obra que são então violadas” (p. 278). A quarta fonte, a surpresa consciente (p. 270), seria produto de eventos que não conformariam pensamentos ou conjecturas explícitos sobre o que ocorreria em uma obra musical. O autor menciona ainda a surpresa “Garden Path”, oriunda de uma definição linguística (teoria do labirinto), quando uma parte inicial de uma sentença precisa ser reanalisada em função do poder desordenador e ressignificador do seu final.

Stevens et al. (2010) citam Huron no seu estudo sobre a percepção em dança contemporânea: “recentemente, estudos de neuroimagem lançaram luz sobre os efeitos da expertise do especialista em dança em observação ativa e a simulação motora” (p. 20). Esse estudo propõe a relação entre o entendimento na dança e a memória motora do espectador, na sua projeção com os movimentos e a participação mimética na percepção.

As autoras enfocam a memória esquemática, uma das memórias de longo prazo descritas por Snyder e Huron. Na sua concepção, “o conhecimento na memória de longo prazo adquirido na experiência com a forma em arte guia a organização perceptual” (Stevens et al, 2010: p. 20).

Nossa proposição aqui é a de que a memória implícita (motora e esquemática), um dos mecanismos da memória de longo prazo, organizam nosso entendimento em dança e música. Para além da construção do nosso entendimento, esse mecanismos são poderosos elementos para a criação, uma vez que possibilitam o jogo no domínio da expectativa e a consecução da noção de forma. Reconhecendo que o entendimento depende de esquemas e categorias eminentemente culturais, pretendemos mostrar como escolhas composicionais podem ser oriundas das memórias da capoeira.

O experimento pelo viés da bailarina

O experimento teve lugar no Teatro Martim Gonçalves, na Escola de Teatro da UFBA. Não havia instruções claras aos bailarinos sobre o que ocorreria, apenas instruções individuais de como proceder. Um bailarino no centro do palco recebia imagens produzidas em tempo real em um óculos de realidade virtual. Um segundo bailarino era responsável por captar as imagens em uma câmera, que eram transmitidas ao primeiro bailarino (que não sabia dessa instrução) e projetadas em uma tela, ao fundo do palco. Um terceiro bailarino, atrás de uma cortina, enxergava apenas a projeção, sem saber do que se tratava. Um quarto bailarino, após a metade do experimento, descrevia os movimentos do primeiro para o terceiro bailarino, mas em primeira pessoa, como os estivesse realizando.

Esse experimento durava 20 minutos a cada sessão, sendo realizado ao todo 4 vezes, sem instruções do que estava acontecendo. Lia participou da segunda sessão, como a segunda bailarina, relatando da seguinte maneira as suas impressões:

Num primeiro momento de contato com o palco, a imprevisibilidade total. Havia apenas a certeza de exploração da memória, que já havia sido conversada com a Prof. Ivani dias antes do evento. Não sabia o que encontraria. Nem como, nem quem, nem nada. Várias pessoas, algumas conhecidas, outras nunca antes vistas. Todos no palco, todos movendo conforme as indicações verbais recebidas e de acordo com suas demandas de movimento. A memória aflorando já aí, no aquecimento. Invariavelmente, os movimentos circulares da capoeira me acompanhavam.

Cada qual de seu jeito, por seu caminho. Após esse momento, as atividades direcionadas a grupos envolvendo movimentos sob perspectivas diversas: corpo, vídeo e captação de imagem.

No meu grupo fui encarregada de captar a imagem. Da indicação sugerida ficou a ideia de encontrar as extremidades, perseguindo, encontrando, enxergando e enquadrando no vídeo. Do resultado desse processo ficaram essas palavras:

Mover o corpo.

Buscar caminhos.

Deixar fluir a ação conforme a memória do corpo.

Relacionar sem tocar.

Perceber sem ver.

Cosmologias em ação no mesmo espaço-tempo.

Fluxo.

Suor.

Energia.

Força.

Percepção.

Memória.

Movimento.

(Lia Sfoggia, anotações pessoais, 1 de setembro de 2016)

Das palavras pós-experimento ficou a diversidade das impressões. E do mundo de comentários, o que ficou mais latente foi a relação construída pela proximidade com a câmera (tanto da minha parte, quanto de outras pessoas que trabalham com vídeo) e o envolvimento na ação de buscar a imagem a ser captada versus a necessidade de dialogar com a informação vista a olho nu e através da tela. Seria a memória corporal que viabilizava tal conforto?

Esse certamente foi um dos questionamentos que ficou mais pulsante no final da experiência. Sob o ponto de vista das memórias motoras e do contexto da capoeira que contaminou minha visão, é importante salientar a atenção ao equilíbrio dos corpos, em especial na busca pelo enquadramento das descargas e transferências de peso, tão importantes na roda de capoeira. Como um exercício de exploração da minha memória motora moldando um processo de tomada de decisões, esse experimento representou uma primeira incursão. Diversas questões resultaram desse experimento e afloraram como possibilidades de desdobramento, como discutiremos nas seções subsequentes.

Memória na criação musical durante o experimento

Durante a realização do experimento, Guilherme realizou a música em tempo real. A performance ocorreu exclusivamente através do computador, em um patch do software *PureData*. Os materiais consistiram de duas fontes: o recorte microscópico dos fonemas da palavra “diálogo”, previamente gravada e processada; e a incidência de trechos em *loop* de um violoncelo, processados em tempo real.

O principal desafio na performance musical foi o da memória dos gestos e processos entre uma performance e outra. Ao longo das quatro realizações do experimento, diversos mundos sonoros foram característicos de cada parte, conferindo uma noção de pertencimento e coerência na forma geral. Entretanto, alguns fatores contribuíram para a construção de diferenças: memória das performances anteriores, interação com os bailarinos e percepção do todo.

A memória das performances anteriores, seja motora (ação dos dedos no teclado do computador), musical ou mesmo cinestésica, permitiu ao mesmo tempo a criação de vínculos entre as quatro sessões e a criação de diferenças. Sob o ponto de vista da memória episódica, alguns dos acontecimento tiveram a capacidade de plasmar um processo durante uma parte do experimento. Logo na primeira sessão, por exemplo, um processo de intensificação musical caracterizou a terceira parte por conta da interação com a terceira bailarina. Esse processo acabou se repetindo nas sessões subsequentes, mesmo sem o mesmo caráter de interação. É importante salientar também a impossibilidade de memorizar todos os gestos e processos realizados em 20min de sessão, de modo que a limitação da memória foi um importante mecanismo de criação de diferenças.

A interação com os bailarinos durante a performance produziu diferentes resultados em cada seção. Cada uma das performances apresentou seus próprios contextos de movimento, e ora havia uma maior conexão com um, ora com outro dos sujeitos envolvidos. Nesse caso, estava em jogo uma expectativa gerada durante a própria performance, acionando a memória de curto prazo, no que Huron denomina expectativa dinâmica. Entretanto, em determinadas partes do experimento, a performance musical estava alheia aos movimentos dos bailarinos individualmente, se atendo a processos das performances anteriores ou à percepção do todo.

A percepção do todo sempre levou em conta as imbricações entre os diversos sujeitos participantes. A posição estratégica em que me encontrava no teatro, que me permitia ver todos os bailarinos e projeções, bem como escutar a narração da quarta bailarina, permitiu-me um entendimento do todo, dos possíveis diálogos entre os participantes, as imbricações, contrastes, ressonâncias e jogos de sentido. Dessa forma, por ora pude ser sugado pela atmosfera da performance, conectando-me aos diversos elementos, enquanto pude estar também conscientemente alheio em alguns momentos. Nesse caso, as memórias veiculadas foram ora de curto prazo (dinâmicas), ora de longo prazo, resultando em expectativas esquemáticas em relação a certos modos de imbricação na cena, prévios ao acontecimento, característicos de performances que pude experienciar.

Capoeira como memória motora para criação em dança

O corpo é um agregado de memórias implícitas que reflete as experiências já vivenciadas. A capoeira é uma manifestação cultural afrobrasileira que vem sendo construída há séculos através da experiência de quem a faz e do trabalho de quem a reverbera. Nessa seção, trataremos da pesquisa de Sfoggia, que discute a capacidade da capoeira ser um campo de estímulo para criação em dança através das experiências de sujeitos dentro da Capoeira Regional, incluindo a própria autora.

Essa pesquisa de doutorado que está em pleno processo de desenvolvimento, partiu do trabalho conjunto dos autores desse artigo. *m'bolumbumba: entre o corpo e o berimbau*, foi composto partindo dos quatro conceitos inferidos na Capoeira Regional por Bertissolo em sua tese de doutorado (Bertissolo, 2013). No tocante à pesquisa aqui descrita, buscamos investigar parâmetros que, também inferidos na mesma realidade, poderiam viabilizar um entendimento sobre a criação em dança sob uma perspectiva contemporânea². As emergências da capoeira regional se tornam parâmetros de criação em dança.

A realidade referente à capoeira que alimenta nossos fazeres diz respeito ao legado do Mestre Bimba (Manoel do Reis Machado) delimitado como capoeira regional. Desta prática, temos vivenciado a capoeira desde 2008 e partindo da nossa experiência problematizamos nossos fazeres em música e dança. Para a tese de Sfoggia estão previstas até o momento duas experimentações, uma obra em vídeo e outra performática.

Tratando-se a capoeira de uma manifestação de nuances e faces muito plurais, poderíamos investigá-la como elemento histórico brasileiro, questionar as questões de gênero que circundam seus praticantes ou buscar a preservação de práticas que envolvem o dia a dia do capoeirista. Entretanto, partindo do princípio que nosso corpo é as experiências que vive, optamos por buscar a capoeira através do movimento de quem a faz. Segundo Mestre Nenel, capoeirista de referência para o desenvolvimento dessa pesquisa, quando entramos na roda, jogamos

capoeira. Não há como dissociar perspectivas e linhagens dentro do jogo (capoeira angola, capoeira regional, etc.). Essa pesquisa acredita que essas especificidades são os corpos dos moventes e a capoeira acontece cada qual à sua maneira. Baseada nessa premissa, buscamos identificar elementos que norteiam essa prática e, através desses conceitos, desenvolver trabalhos artísticos cênicos que se relacionem com uma perspectiva contemporânea da dança.

A pesquisa que está sendo desenvolvida pretende identificar alguns parâmetros da capoeira regional que se mantêm com o passar do tempo, numa tentativa de transmutar tais entendimentos para processos criativos em danças, não apenas identificando metodologias de criação, mas buscando universos de entendimento que coordenem as ações relacionadas ao ato de compor. Tais parâmetros podem se relacionar com características efêmeras da manifestação da roda de capoeira, bem como se estenderem aos conceitos de memória incorporada pelos moventes, alimentando um entendimento contemporâneo da dança.

Fundamentada pelos estudos de cognição que afirmam a relevância do corpo como reflexo de sua experiência, propomos que esses parâmetros sejam os determinantes para um entendimento de dança. Assim, entendendo o corpo como uma emergência das experiências de quem se move, nos dedicaremos na tentativa de esmiuçar a capoeira como universo regente da pesquisa e inferir conceitos que alimentem essa perspectiva de dança e que, partindo de experimentações, propiciem obras artísticas que evidenciem a experiência da capoeira através das memórias incorporadas de quem a faz.

O pesquisador Flavio Soares Alves (2003; 2011) afirma que o ato de fazer capoeira pode variar em relação à como essa informação motora transita no corpo. Alves se baseia na premissa de que o corpo é o próprio espaço (e não apenas o ocupa) e nesse sentido, para tratar de capoeira precisamos partir de quem a faz (Alves, 2003: p. 179).

Essa abordagem de pesquisa favorece tanto a dança quanto a capoeira, pois desloca esses saberes de um lugar frequentemente marginalizado academicamente frente a práticas mais reconhecidas e permite reverberar as discussões acerca da arte e dos estudos culturais. Nesse sentido, a memória motora da capoeira, ao mesmo tempo, molda as ações em uma performance e permite a construção de entendimentos e contextos de criação em dança.

Nesse sentido, Desmond (1993/1994: p. 34) evidencia a possibilidade do corpo ser carreador de sentidos e experiências bem como aponta a importância desse tipo de análise para os estudos culturais, justamente como propomos. Trata-se portanto de “analisar como identidades são codificadas em estilos de performance e como o corpo na dança é relacionado, duplica, questiona, amplifica ou excede normas da expressão corporal não-dançável (non-dance bodily expression) dentro de contextos históricos específicos” (p. 34).

Considerações finais

Através desse estudo buscamos construir a possibilidade de uma prática de tomada de consciência da memória motora inconsciente, especialmente no que tange às memórias de praticantes que alimentam fazeres ligados à capoeira regional, propondo-a como um contexto de criação em arte. Nesse sentido a experiência dos sujeitos suscita a criação em dança através da memória motora, servindo como matéria prima para a problematização nos processos artísticos.

Como essa memória age na performance? Como a memória motora pode influenciar nossa tomada de decisão no contexto criativo? Como essa tomada de consciência das memórias pode nos desafiar? Diversas dessas questões norteiam os próximos passos dessa pesquisa.

Notas

- 1 Bob Snyder (2000) sentencia: “entender possíveis conexões metafóricas entre música e experiência pode nos ajudar não apenas a entender música, mas também a criá-la” (Snyder, 2000: p. 111).
- 2 Referimo-nos aqui a uma discussão já empreendida na dissertação de mestrado de Sfoggia (2010).

Referências

Alves, F. *O corpo em movimento na capoeira*. Tese de doutorado. Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo, 2011.

Bertissolo, G. *Composição e Capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, 2013.

Brower, C. “A Cognitive Theory of Musical Meaning”. *Journal of Music Theory*, 44 (2), 323-379, 2000.

Desmond, J. “Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies”. *Cultural Critique*: 26, p. 33-63, 1993/1994.

Lakoff, G., e Johnson, M. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.

_____. *Metaphors we live by*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2003.

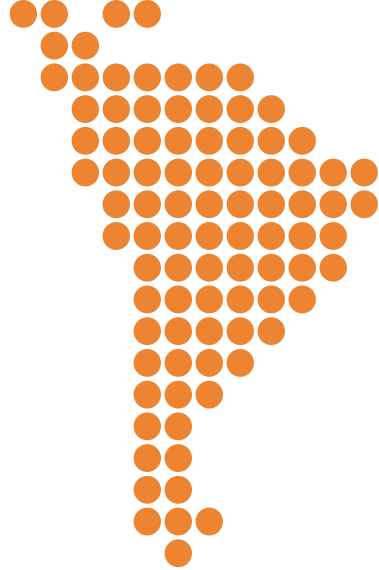
Phillips-Silver, J. “On the meaning of movement in music, development and the brain.” *Contemporary Music Review* 28 (3): 293-314 (June), 2009.

Sfoggia, L. *Corpo, análise e criação: uma abordagem indisciplinar da composição em dança através do Sistema LabanBartenieff e da motif-description*. Dissertação de Mestrado não publicada. Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, 2010.

Snyder, B. *Music and Memory: an introduction*. Cambridge/London: The MIT Press, 2000.

Spitzer, M. *Metaphor and Musical Thought*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2004.

Stevens, Catherine; Winskel, Heather; Howell, Clare; Vidal, LyneMarine; Latimer, Cyril; MilneHome; Josephine. "Perceiving dance: schematic expectations guide experts' scanning of a contemporary dance film". *Journal of Dance Medicine & Science*: 14.1, p. 19-25, 2010.



INFORMAÇÃO E MEMÓRIA

Relatos de uma experiência corporal

Carlos Falci

(PPGArtes/UFMG)

Graziela Andrade

(Dança/UFMG)

Resumo

Rumo aos desafios dos sistemas complexos com os quais estamos imbricados, tem-se a emergência do paradigma *processo-informação* (Oliveira, 2003) que, diante das escalas macro e microscópicas alcançadas pelas tecnologias atuais, sugere a inexistência do simples, do pronto, de seres humanos cunhados feito moedas. Pretende-se tomar tal paradigma como referência a fim de investigar e analisar uma experiência realizada no *I Encontro Interdisciplinar Dança-Cognição-Tecnologia (EiDCT)*, sob o ponto de vista da informação e da memória. Na experiência em questão quatro performers, em distintos papéis, promoviam uma rede de relações, imagens e movimentos, entre corpos e dispositivos, trama sob a qual pretendemos aqui nos debruçar. A memória, no conjunto descrito, não se reduz ao registro isolado das experiências com cada suporte. Antes, é vista e compreendida como a trama, o relato que surge e, ao mesmo tempo, alimenta o *processo-informação* com o qual trabalhamos, e que se faz nas conexões que podem ser estabelecidas no processo. Nesse aspecto, usamos o conceito de memória conectiva (Hoskins, 2011), a partir do qual podemos pensar a aparição da memória relacionada a um momento “nodal”, uma situação de conectividade entre elementos humanos e não-humanos.

Palavras-chave

Processo-informação; corpo; memória; memória conectiva.

Abstract

The emergence of process-information paradigm (Oliveira, 2003) arises with the challenge posed by complex systems which we are imbricated with. Considering the micro and macro scales achieved by recent technologies, Oliveira suggests there are no full, completed and simple human beings, like coins. We take this paradigm as reference in order to investigate and analyse an experience carried out in the First Interdisciplinary Dance-Cognition-Technology Meeting, as well as concepts of information and memory. In such experience four performers assumed distinct roles and promoted relations between images, movements, bodies and apparatuses. Our goal is understand such interweaving. Memory, as we understand this concept here, is not reduced to the isolated records of experience through one specific device. Rather, we comprehend memory as the weave, the narrative that arises and feeds the process-information. As such, memory appears with the connections that could be established in this process. So, we use the connective memory concept (Hoskins, 2011) to discuss the arising of memory related to a nodal moment, to a connectivity moment between humans and non-humans elements.

Keywords

Process-information; body; memory; connective memory.

Sobre os autores

Carlos Falci é professor adjunto, na Escola de Belas Artes da UFMG, atuando na Pós-Graduação em Artes e no curso de Graduação em Cinema de Animação e Artes Digitais na Escola. Atualmente, pesquisa as poéticas e políticas da memória em ambientes programáveis com projetos financiados pelo CNPq e FAPEMIG. Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina e mestre em Ciências da Informação pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Graziela Andrade é artista da dança e professora adjunta do curso de Licenciatura em Dança da UFMG, Escola de Belas Artes. Doutora (2013) em co-tutela entre a UFMG, escola de Ciência da Informação e a Paris-Est, École de Science du Langage. Tem suas pesquisas acadêmicas voltadas, principalmente, para as questões que tangem ao corpo, às tecnologias e ao espaço, temas frequentemente analisados a partir de experiências no Campo da Dança.

About the authors

Carlos Henrique Falci is associate professor at School of Fine Arts at Federal University of Minas Gerais, Brazil. Currently, he develops a research about poetics and politics of memory in programmable environments, funding by CNPq and FAPEMIG. He has a doctorate in Literature by Federal University of Santa Catarina and a master degree in Information Science by UFMG.

Graziela Andrade is a dancer and professor at the Federal University of Minas Gerais (UFMG) in Belo Horizonte, Brazil. PhD (2013) in co-guardianship between UFMG, School of Information Science and Paris-Est, School of Language Science. Master's degree in Information Sciences (UFMG, 2008) and a specialization in Media, Languages and New Technologies (UNI-BH 2002). Has focused his academic research, especially on issues that concern the body, technologies and space matters often analyzed from experiences in the field of dance

INTRODUÇÃO

Hannah Arendt (2001) ao citar Santo Agostinho como o primeiro a levantar a questão antropológica na filosofia, mostra que ele estabeleceu uma diferença entre as perguntas “Quem sou?” e “O que sou?”, a primeira dirigir-se-ia ao homem e a segunda a Deus. Como afirma a autora: “Em resumo, a resposta à pergunta *Quem sou?* é simplesmente: *És um homem – seja isso o que for* e a resposta à pergunta “*O que sou?*” só pode ser dada por Deus que fez o homem” (ARENDR, 2001, p.19).

Parodiando tal afirmação e deixando de lado a crença em um ser supremo e criador, poderíamos responder às duas perguntas com única resposta, que em si carrega uma inestimável questão:

- *Quem sou? O que sou?*
- *És um corpo – seja isso o que for.*

O que quer que seja um corpo, ele não está ao nosso alcance, ao menos não em sua totalidade. Apreendemos alguns instantes, dimensões ou alguns aspectos de um corpo que está sempre *sendo*, no entanto, nunca é. E se, como afirmamos aqui, não há resposta para a inesgotável querela do corpo, o ato de debruçar-se sobre tal questão é ainda mais desafiante – e, dir-se-ia, também labiríntico –, na experiência contemporânea em que vivemos a *atopia* e a *acronia* (CHAUI, 2014), ou seja, a compressão do espaço e do tempo, diretamente promovidas pelo advento das tecnologias digitais.

Chauí (2014), em uma reflexão sobre o corpo que tem como ponto de partida a filosofia de Merleau-Ponty, lembra-nos que somos seres temporais, pois temos consciência do nascimento e da morte; memória do passado e esperança do futuro; além de produzirmos e sermos frutos da história. Lembra-nos ainda que somos seres espaciais, pois entendemos o mundo em uma composição de lugares, dimensões e qualidades. Neste contexto, e tomando-se o corpo como um modo sensível e fundamental de ser e estar no mundo, estamos enlaçados a uma experiência inédita, visto que, diante das tecnologias digitais e das redes sócio-técnicas foi desencadeado “um processo ilimitado de desincorporação dos seres humanos” (CHAUI, 2014, p. 221). Segundo a mesma autora, isso nos leva de volta ao clássico problema filosófico que interpela corpo e alma, matéria e espírito, mundo e pensamento, natureza e cultura.

Neste sentido, destaca-se uma construção da qual ainda tentamos escapar. Foi buscando o retorno ao espírito da Grécia antiga que, na idade moderna, Descartes (1596-1650) tratou de pensar a verdade humana através da razão, idealizando um conhecimento objetivo do mundo. Disso surgiu o arquétipo maquinal que aplicado aos animais, sugeria que esses fossem seres autômatos, mas desprovidos de sensibilidade. Foi reduzindo o animal a uma máquina que Descartes garantiu ao homem o privilégio metafísico que consiste no pensamento engajado à imortalidade da alma e foi assim que se deu a separação entre corpo

e alma. Esse cartesianismo-dualista, produzido e disseminado há mais de três séculos, tomou conta da razão científica e do senso comum, sendo até os dias de hoje, uma forma de pensamento, popularmente, predominante.

Já a tese do homem-máquina foi proferida por um médico e filósofo menos conhecido: *Julien Offroy de La Mettrie* ou em autodenominação *M. Machine*. Tendo vivido no início do século XVIII, La Mettrie foi uma figura bastante polêmica, que contrariou seus contemporâneos, entre os quais teólogos, religiosos e também filósofos, por sua redefinição material do homem. Tomando a medicina como modelo universal de conhecimento, sua tese negava a imortalidade da alma e apregoava a unidade material e sensível do ser humano. Sua teoria do homem máquina se referencia e, ao mesmo tempo, se contrapõe à teoria cartesiana dos animais máquinas. Entenda-se com isso que se Descartes filia o animal à máquina, La Mettrie se instrumentaliza a partir dessa hipótese para afirmar que também o homem é uma máquina. Com seu materialismo monista, La Mettrie, segundo Rouanet (2003), seria figura fundamental na origem de uma das linhagens espirituais do Iluminismo, aquela que apregoa o organismo como determinante essencial da vida do homem, e que entende que a felicidade deve ser buscada com o bom funcionamento do corpo. Algo que, como sabemos, é bastante atual.

De século em século, as discussões sobre as relações entre homens e máquinas foram altamente potencializadas, especialmente a partir do século XIX, em que passamos a lidar com a passagem do maquinismo ao automatismo. Nesse momento, as máquinas deixaram de nos imitar para nos substituir:

Como sabemos, durante a primeira e a segunda revoluções industriais, os objetos tecnológicos ampliaram a força do corpo humano e o estenderam no espaço (primeiro, com o telescópio, o microscópio e a máquina a vapor, depois, com as máquinas elétricas, o telégrafo, o telefone, o rádio, o cinema e a televisão). Agora, porém, os objetos tecnológicos ampliam as forças intelectuais humanas, pois são objetos que dependem de informações e operam com informações. Agora é nosso cérebro ou nosso sistema nervoso central que se expande sem limites, diminuindo distâncias espaciais e intervalos temporais até abolir o espaço e o tempo (CHAUI, 2014, p. 213)

Parece-nos então que há uma pista investigativa, para o recorte que aqui propomos, quer seja: a noção de informação¹ e o modo como ela se interliga ao corpo como construção. Iremos discorrer inicialmente sobre a informação, à luz de um novo paradigma do conhecimento científico, como aporte para uma breve análise de uma das experimentações realizadas no laboratório do *I EiDTC*.

O corpo sendo informação

A passagem da imagem mecânica para a complexa instaura, segundo o cosmólogo Luis Alberto Oliveira (2003), uma transformação de paradigmas, na qual deixamos de perceber o ser humano do ponto de vista do par *substância-indivíduo* em favor do par *processo-informação*. Isso implica dizer que não somos moedas cunhadas, ou seja, feitos de uma substância comum que ganha forma no mundo, que encontra contornos e é moldada entre dentro e fora. Ao contrário, o que as escalas macro e microscópica, alcançadas pelas tecnologias atuais, escancararam é a inexistência do simples, o que nos faz marchar rumo aos desafios dos sistemas complexos.

Experimentamos travessias infindáveis de um real profundo no qual as relações entre os indivíduos se dão por suas *potencialidades conectivas* (Oliveira, 2003), fundamento de nossas possibilidades infindáveis de combinações e produção de conexões:

Assim para descrever tal campo de potencialidades conectivas sugere-se a figura de que o real adquiriu profundidade. O que estamos acostumados a chamar “realidade” – o domínio dos indivíduos existentes – teria ganhado espessura de um real virtual, um substrato de potencialidades. O real “atual”, personificado pelos corpos substanciais “estáveis”, sucedendo-se instantaneamente ao longo de uma infindável linha cronológica e re-presentado por um espectador plenamente cognoscente, repousaria sobre esse outro real tectônico, esse oceano inferior que suportaria e daria as condições de possibilidade da própria existência: dito de outro modo, o existir se apoiaria sobre um preexistir. (OLIVEIRA, 2003, p.156)

É diante de uma densa exposição envolvendo distintas imagens da complexidade que Oliveira (2003) nos apresenta essa conclusão que destrona a noção de indivíduo-coisa. Entre tais imagens iremos destacar a metáfora do labirinto que o autor toma emprestado da literatura borgiana, citando especificamente “O jardim dos caminhos que se bifurcam”. No texto, a encruzilhada é apresentada por Borges como a unidade elementar do labirinto, aquela que exige do viajante escolhas cegas, pois que não se determina o que há após uma bifurcação. O que virá depois? Novas bifurcações, outras escolhas, caminhos traçados e futuros. Opera-se a chance e nada mais. “Cada vez que em uma encruzilhada um caminho é seguido, o dado do acaso rola sobre a mesa da necessidade (Oliveira, 153)”.

Assim, as chances são potências atualizadas a cada escolha feita, diante do labirinto. São emergências do mencionado real profundo, que vão fazendo da potência, fluxo. É nesse aspecto que podemos retomar as instâncias do paradigma ao qual estaríamos submetidos enquanto

seres contemporâneos - o par processo-informação -, para sugerirmos questões, tais como: O que se opera entre chances e escolhas e que ainda é capaz de gerar e apontar caminhos constantemente? Qual o agente comum a esses processos? O que lhes dá “corpo”?

Destaca-se então o papel da informação assumindo o lugar da *substância* da qual somos feitos. É com o trânsito informacional que estamos lidando ao analisar um fluxo de significação ininterrupto. Surge na atualidade uma nova espécie de materialismo, uma vez que são elas – as informações –, aquilo que preenche, move, potencializa e dá sentido aos fluxos. Oliveira (2003) concebe a noção de “átomos de informação, uma unidade elementar de diferença ou distinção que podemos denominar de bit” (p.164) e que prescinde a qualquer suporte particular. O *bit*, poderíamos concluir, é latente, é aquilo que habita a preexistência e que virá a ser informação em movimento, em processo de significação. A informação seria assim transcendente, pois se diferenciando de seu estado de latência tem a possibilidade de significar, de existir, de encarnar, incorporar, nos incorporar. Vamos sendo nesse fluxo, vamos sendo informação.

Aceitando-se esse paradigma, os registros sobre um corpo se tornam algo para além de uma simples constatação ou confirmação de algo pré-existente ao registro. Antes, é exatamente o assumir o corpo enquanto informação que nos dá a chance de trabalhar a ideia de memória como algo também instável, derivada de conexões, de encontros, e que se apresenta como um devir. Podemos então pensar esse corpo enquanto um devir memória?

Memória enquanto conexão

Dentre as várias abordagens possíveis para trabalhar com termo tão vasto como é a memória, optamos por tomá-la a partir da concepção de Andrew Hoskins (2011a), cuja análise se volta para os momentos de conexão como momentos de memória. O primeiro ponto importante é considerar a importância dos momentos nodais para a produção de memórias. Os momentos nodais, para Hoskins, acontecem quando um determinado evento se configura como muito importante para uma determinada comunidade, bem como se torna muito presente no conjunto de discursos midiáticos. Embora Hoskins trate mais explicitamente de acontecimentos com larga visibilidade na mídia tradicional e nas mídias digitais, é preciso não perder de vista que um momento nodal é algo produzido, e não uma situação que por si só demande visibilidade. O próprio autor indica que o momento nodal também é algo de suma relevância para uma dada comunidade, e essa relevância pode ser construída. Em tempos de mídias digitais, de trânsito intenso de informações, e de capacidade estendida de registro de acontecimentos, é possível pensarmos numa proliferação de momentos nodais. Compreendemos que momentos nodais podem ser produzidos

para que memórias ainda não imaginadas ou registradas sejam criadas, junto com os acontecimentos que provocam e dos quais são marca, rastro, traço. Essa seria uma das maneiras de pensar um devir memória. Mais que registrar um acontecimento, as formas de inscrição de eventos criam conectibilidades. E dessas conexões as memórias se fazem como construção incessante, se fazem como devir.

Um segundo aspecto relacionado às memórias conectivas diz respeito ao conceito de memórias mediadas. José van Dijck (2007) introduz a questão a partir da percepção de que alguns itens seriam capazes de realizar a mediação entre indivíduos e grupos de pessoas, itens esses que funcionariam não apenas como lembranças de coisas passadas. É importante ter em mente que esses elementos são produzidos pelas tecnologias de mídia, mas a mediação se dá também através de arquivos escritos, fotografias, registros históricos, narrativas pessoais etc. Em suma, estaríamos tratando aqui de informações, em suas variadas materialidades e maneiras de aparição. Quando mencionamos as formas de inscrição acima, e as tomamos enquanto instrumentos de mediação, queremos enfatizar o caráter de movimento, de fluxo que cada uma pode disparar. Queremos pensar tais objetos como dialógicos. Assim, os entendemos como móveis, como pontos que tensionam camadas temporais e espaciais invisíveis e não definidas como passado, presente ou futuro por si só. Essas mediações podem ser compreendidas como eventos que se cruzam e fazem aparecer uma parte dessas camadas. A memória seria, então, nesse sentido, um fenômeno que dura pouco tempo num só formato, porque ela é uma relação entre coisas. Ela é um acontecimento. Nesse sentido, tal memória encontra-se marcada pelos discursos e narrativas que produzem sua visibilidade, ressaltando-se o fato de que não se pode reduzir o acontecimento somente à sua aparição inicial.

O caminho empreendido por Hoskins (2011b) atravessa o que ele denomina virada conectiva, quando trata dos estudos sobre memória em tempos de tecnologias, dispositivos e mídias tecnológicas. Para Hoskins, a virada conectiva é uma consequência da quantidade cada vez mais massiva das formas de registro mencionadas acima, e da maneira como tais elementos modificam as nossas percepções espaço-temporais e a memória. Humanos e não-humanos, sujeitos ou vivendo em meio à virada conectiva, estariam perpetuamente em movimento, uma vez que o modo como aparecem e como se relacionam com o seu entorno está diretamente relacionado com as conexões em que são colocados a funcionar, ou com as conexões que ativam. Nesse sentido, aquilo que chamamos tradicionalmente de registros de memória, de arquivos não são considerados como estabilizadores de um evento, como a prova de que algo aconteceu. Antes, eles fazem parte da própria possibilidade de algo em acontecimento. Retomando a noção de informação com que trabalhamos, se ela é o que move, o que preenche, o que dá sentido aos fluxos, é ela também que torna possível um devir memória, uma vez que é responsável por propor conexões entre acontecimentos. Informação e memória se entrelaçam não como algo que carrega uma ação já passada, mas sim como a própria ação em movimento, em continuidade.

Performance #1

É na perspectiva apresentada que gostaríamos de dirigir nosso olhar e verificar a experiência realizada no *EiDCT* e que aqui será nomeada de performance #1. Ou seja, nosso foco será pensar o fluxo de informações entre corpos e suas capacidades de gerar significados e memórias. Quatro artistas experimentaram a performance #1, em distintos papéis, promovendo uma rede casual de relações e imagens. Casual, pois embora houvesse uma predeterminação de papéis, as relações entre os performers não eram esclarecidas de antemão, justamente para evitar intencionalidades.

O palco onde aconteceu o evento foi dividido horizontalmente por uma tela a partir da qual se localizavam dois focos de luz retangulares, um a sua frente, outro atrás, em quadrantes opostos que abrigavam os bailarinos. Na cena ainda havia outro espaço de luz no qual estavam outros dois artistas, um empunhando um microfone e outro de posse de uma câmera. Na imagem abaixo conseguimos visualizar melhor tal desenho:



Fig. 1: Performance #1, divisão do espaço.

A dinâmica da performance fazia-se a partir das propostas de relações para cada pessoa, relações essas que se configuravam como tarefas em relação aos dispositivos e não em acordo com os outros participantes, necessariamente. Assim, a pessoa que ocupava o primeiro quadrante de luz apresentava um celular acoplado no torso e se movimentava em função deste dispositivo, gerando imagens que foram projetadas ao vivo na tela que ficava logo atrás dela. Diante dessa pessoa, no foco de luz, estavam aquelas que operaram câmera e microfone. A câmera tinha a função própria do olhar, de fazer escolhas, recortes, enquadrar o corpo em movimento, a partir da decisão subjetiva de quem a manuseava. As imagens coletadas também eram projetadas na mesma tela, provocando, por vezes, sobreposições das imagens vistas² – editadas ao vivo por uma quinta pessoa, que cuidava do som e da imagem, mas que estava já anteriormente envolvido com todo o processo.

Havia ainda alguém com um microfone que tinha como tarefa narrar em primeira pessoa os movimentos que via à sua frente. Sua voz era escutada pelo bailarino no segundo quadrante, atrás da tela transparente, que devia então criar seus movimentos a partir dessa fala. Nessa trama, tem-se, portanto, uma sequência de ações mediadas por distintos dispositivos e que são correlacionadas entre elas. Poderíamos assim mapear: 1) Movimento do Corpo em relação ao celular, 2) Câmera em relação ao movimento do corpo, 3) Narrativa em relação ao movimento do corpo e 4) O Movimento do corpo em relação à escuta.

Conforma-se assim um fluxo de informações entre corpos e dispositivos em um processo contínuo de tradução e significação, no qual a informação emerge enquanto voz, imagem e movimento. Emerge então enquanto diferença ou, poderíamos dizer que diferenciando-se da massa latente comum, ela emerge enquanto signo em fluxo. Segue, dos *bits* da preexistência, ao corpo e aos dispositivos. A informação, como aqui destacamos, é então a substância comum, potente e transformadora que, atualizando-se, faz girar a roda dos sentidos, aponta e constrói os caminhos, no labirinto de nossas chances e escolhas.

Importante perceber, nesses movimentos e nas relações, como o registro foi parte ativa da construção dos próprios movimentos. Ousaríamos dizer que a criação de memórias fez o próprio acontecimento surgir. E tal memória estaria presente no registro das câmeras, mas também nas conexões estabelecidas entre os vários corpos em ação: os corpos das pessoas e seus movimentos em relação aos registros, as imagens gravadas e transmitidas para a tela, a narração de algo em execução. Os traços não apareciam aqui a posteriori, como algo que foi deixado para trás e seria capaz de confirmar o acontecimento passado. De maneira muito distinta a essa concepção, poderíamos dizer que os rastros surgiam pela conexão entre os elementos presentes em cena. Como num ciclo de retroalimentação, os corpos surgiram enquanto informações trocadas pelos vários dispositivos, fossem eles humanos ou não-humanos.

Relações entre corpo, informação e memória

Tomando a experiência descrita como nosso foco de análise, nossas percepções poderiam ser associadas a três momentos distintos do acontecimento. Esses, por sua vez, não tratam de uma cronologia da experiência, no sentido de um antes, um durante e um depois da mesma. Antes, seria melhor vê-los como momentos de conexão. Assim, há o momento em que se configuram quantos elementos estarão em cena, e o que serão as regras de atuação de cada um. Normalmente, poderíamos dizer que esse é o momento anterior à performance. No entanto, na cena em si as regras não estão incrustadas em todos os corpos, porque eles mesmos ainda não se fizeram enquanto um corpo coletivo daquela experiência. Falta, nesse momento, o colocar em ação tais conjuntos de informações.

Chegamos, então, ao segundo momento, que é o da ativação da experiência. Ela, entretanto, aparece como um jogo entre as pessoas, os objetos de registro e as maneiras de manipulá-los. Esse é um momento em que, marcadamente, aquilo que é memória se sobrepõe ao que acontece, borrando o tempo exclusivo de cada informação e, portanto, a de cada corpo enquanto informação. A mistura produzida conduz o olhar para perceber os corpos ali presentes como experiências de presença num espaço, que se tornava visível na circulação entre movimentos, registros transmitidos no mesmo momento da ação, deslocamentos entre as informações distintas. Cabe perceber que, numa visada tradicional, em que a informação se encontra separada do corpo responsável por produzi-la (nesse caso, um corpo humano), poderíamos dizer que todo o conjunto de informações derivaria dos corpos em cena. Propomos aqui outra análise: os corpos todos se tornaram perceptíveis enquanto informações conectando-se mutuamente. Isso nos livraria de separar a fonte das informações dos corpos, e nos levaria na direção do corpo-informação, informação como processo, corpo como processo.

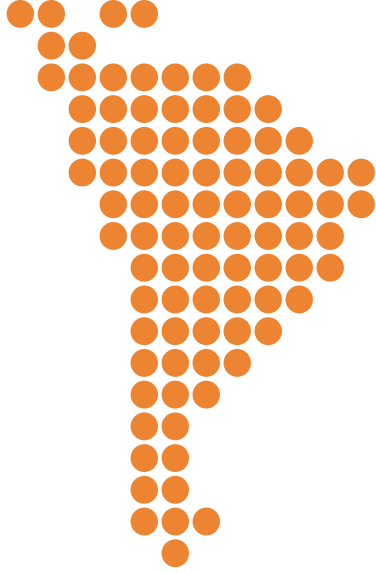
Por fim, teríamos o terceiro momento, em conjunto com os demais, que trata dos relatos registrados e transmitidos. E que não nos enganemos: todos os corpos em cena produziram relatos, tantos os humanos quanto os não-humanos. Os relatos, ou narrativas da experiência, se fizeram enquanto corpos em performance, enquanto ação que alimentava a gravação e recebia de volta essa alimentação. Dessa maneira, os relatos apareceram como aquilo que são em verdade, como testemunhos: movimentos que mostravam escolhas momentâneas; imagens propondo caminhos para cada corpo; falas gravadas que diziam o que ainda poderia vir a ser na performance. A instabilidade do testemunho se fez potência na criação dos corpos-informação que se materializavam momentaneamente junto com os aparatos de registro de um devir memória.

Notas

- 1 Para detalhamento sobre a noção de informação ver Andrade (2013).
- 2 As imagens coletadas, tanto pela câmera do celular como pela câmera tradicional, eram editadas ao vivo e, em determinado momento da performance, ainda acrescentava-se imagens externas a essas geradas. Havia uma pessoa da equipe do I EIDTC responsável por essa edição e também pelo som, entretanto, não é nosso objetivo analisar também esse material, visto que nosso foco fazer analista na relação proposta aos artistas convidados.

Referências

- ANDRADE, Graziela. "Corpografias em Dança: da experiência do corpo sensível entre a informação e a gestualidade". Tese (doutorado) - Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.
- ARENDT, Hannah. *A condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro:Forense Universitária, 2001.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- CHAUÍ, Marilena. "Cibercultura e mundo virtual." In: *A ideologia da competência*. Coleção: Escritos de Marilena Chauí, vol. 3. Org. André Rocha. Belo Horizonte: Autêntica editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014.
- HOSKINS, Andrew. "7/7 and connective memory: interactional trajectories of remembering in post-scarcity culture." In: *Memory Studies*, 4(3), 269-280, 2011a.
- HOSKINS, Andrew. "Media, memory, metaphor: remembering and the connective turn." In: *Parallax*, 17(4), 19-31, 2011b.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução Reginaldo di Piero. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o Invisível*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- OLIVEIRA, Luis Alberto. "Biondes, Bióides e Ciborgues." In: *O homem máquina: a ciência manipula o corpo*. NOVAES, Adauto (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ROUANET, Sérgio Paulo. "O homem-máquina hoje." In: *O homem máquina: a ciência manipula o corpo*. NOVAES, Adauto (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VAN DIJCK, José. *Mediated memories in the digital age*. Stanford: Stanford University Press, 2007.



ENTRE A VISÍVEL AUSÊNCIA E A INVISÍVEL PRESENÇA DO QUE É TRANSPARENTE

Maruzia Dultra

DMMDC/UFBA

Resumo

Neste ensaio, que pretendemos também coreográfico, problematizamos a im?possibilidade da imagem e do corpo de vivenciarem a transparência. Como eixos de provocação para o tema, elegemos dois experimentos: um de dança (o uso de óculos de realidade virtual no Laboratório Dança-Cognição-Tecnologia) e um de escrita (a transmissão radiofônica “Para acabar com o julgamento de Deus”, de Antonin Artaud (1947)). Através dessa correlação, verificamos a insurgência de um novo jogo corporal mediado pela tecnologia. Tal presença marca o corpo na ausência física do outro em fricções que fazem do olho ficção de um devir imaginado, vivido, desejado; quase cintilação – uma aparição. E, do binômio visível/invisível, um caleidoscópio que se estende até o horizonte onde nunca chegamos.

Palavras-chave

Corpo; imagem; presença; háptico.

Abstract

In this essay, also a choreographic one, we examine the im?possibility of the image and the body to experience transparency. Two experiments were chosen as the theme's defiance axes: one of dance (the use of virtual reality glasses in the Dance-Cognition-Technology Laboratory) and one of writing (the Antonin Artaud's 1947 radio transmission "To end the judgment of God"). By that correlation, we verified the emergence of a new corporal game mediated by technology. Such a presence marks the body in the other physical absence by frictions that make the eye a fiction of an imagined, lived, desired becoming; almost scintillation – an apparition. And, from the visible/invisible binomial, a kaleidoscope extending to the horizon we never arrive.

Keywords

Body; image; presence; haptic.

Sobre a autora

Bacharel em Comunicação Social/Jornalista (UFBA) e mestre em Artes Visuais (USP). Foi bolsista de Iniciação Científica no campo da artemídia (PIBIC-UFBA, 2005-2008), período em que realizou obras autorais e coletivas de vídeo, performance telemática e videodança. Atualmente vive e trabalha em Salvador, onde é bolsista FAPESB do Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento (DMMDC-UFBA). Sua pesquisa acerca do corpo abrange a escrita, a imagem e o pensamento enquanto corpus de criação.

About the author

Maruzia Dultra has a degree in Communications/Journalism (UFBA) and also holds a Master degree in Visual Arts (USP). This author had a scholarship of scientific initiation in the field of media art (PIBIC-UFBA, 2005-2008), while produced individual and collective works of video, telematics performance and video dance. Currently lives and works in Salvador, where she is FAPESB fellow in the Knowledge Dissemination Multi-institutional and Multidisciplinary PhD (DMMDC-UFBA). Her research on the body covers the writing, the image and the thought as creation corpus.

Aquecimento: Cartaud' ou Artaud, a carta fora do baralho

Um artista e pensador que leva ao limite o pensamento e o corpo através de uma desmaterialização da linguagem – que faz com que nenhuma carta do baralho coincida com a sua – assim, ele é o coringa – a carta de todas as imagens (implodidas) – que passa a ser de nenhuma – dá no mesmo, afinal – disfuncionaliza o jogo articulado da linguagem, criando o seu próprio – pondo em ação os duplos – os incontáveis duplos... o roubo, o devir, o acontecimento, o movimento infinito, a imagem da imagem... A! – *desfeminilidades colocadas no limbo* – uma questão de gênero? – mais uma? – ou todas sempre serão? *O corpoimagem*, *A vídeo-carta*... Se falar de corpo deveria passar por isso – não, Artaud nos oferece um corpo-autômato liberado das *duplas prisões* que acorrentam corpos a corpos – aposta na combinação cifrada colhida do acaso – *se todos os encontros são frutos da casualidade*... – atingir, afinal, um encontro naquilo que ele tem de mágico – as coincidências irrisórias, as adivinhações pregressas, as profecias realizadas... tudo que orbita na realização de uma desrealização – a insistência – *jamaís desistir do apocalipse do corpo* – um corpo roubado que não cessa de escrever cartas – roubadas? – cujo grito se endereça ao próprio pensamento – tentativa de recobrar-lhe a autonomia – um pensar jorrante – vai e vens de vida e morte – muito mais que oposição – muito mais que complemento – muito mais que o paradoxo da existência – talvez a única via possível de alcançar imagens impossíveis – o impossível da imagem – sua ausência – uma presença invisível – transparente – ?

Um: Desvario que se faz aparecer na escuridão

“Primeiro existe a luz, embora ela ainda não seja percebida. Ela é antes o transparente puro, invisível, incolor, informal, intocável. (...) A luz é a abertura que faz o espaço.” (Deleuze, 2011: p. 147). E o bebê insiste em pegar o raio de sol que invade a janela...

Se a um/a dançarino/a fosse proposto o exercício de dançar sozinho/a com uma venda preta sobre os olhos fechados? Quais movimentos esperar, quais relações com o espaço? Qual o grau de dependência entre seu gestual e sua visão?

Os neurofisiologistas nos dizem que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas da retina, ditas precisamente off-cells, que entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos a escuridão. Esta não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência de luz, algo como uma não visão, mas (...) um produto da nossa retina. (...) perceber tal escuridão não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade especiais (...). (Agamben, 2014: p. 26)

O Laboratório Dança-Cognição-Tecnologia (Lab DCT), no entanto, com o uso do óculos de realidade virtual (RV), propôs o avesso dessa escuridão: “apagar” o espaço exterior (cênico), preenchendo o campo visual do/a usuário/a-dançarino/a com a luz das imagens (Figura 1)². Forjando uma visão em 360° com um vídeo pré-gravado em que atuava um grupo de dançarinos, a vivência proporcionou uma imersão cinética através da imersão cinemática. Pois, se por um lado, no palco, o/a dançarino/a se movimentava sozinho/a (aos olhos de quem assistia), por outro lado, para o/a dançarino/a em si, a dança se compunha na interação com o grupo que dançava na imagem. Assim, temos o vivível (do/a dançarino/a) se tornando invisível (na dança) – ou experimentando uma visibilidade outra.



Figura 1: Dançarinas Daniela Botero e Graziela Andrade com óculos de RV no segundo dia do Lab DCT, GP Poéticas, 2016. Fonte: Site do GP Poéticas.

Nesse sentido, em nossa pesquisa atual³ vem sendo desenvolvida uma “Dermoteca”, banco de imagens composto por um espectro com diversos tipos de tessitura – texturas do íntimo que repercutem a indagação: o que seria um **corpo invivível**? Com uma dessas gravações dérmicas, criamos o vídeo “Bilhete” (Figura 2) utilizando o movimento reverso como um recurso que, tal qual o movimento *slow*, proporciona circunstâncias espaço-temporais singulares à tela, para ressaltar as peculiaridades distintas entre o legível, o visível e o vivível. Através da escrita em giz que *aparece*, a imagem interroga o estatuto de um corpo que, por sua vez, *desaparece*, quando no quadro, ao toque, se revela a questão: “Escrever uma carta apagável – como o corpo?”



Figura 2: Frames extraídos do vídeo “Bilhete”, Maruzia Dultra, 2016. Fonte: Arquivo de pesquisa.

Dois: Não é o poro amante do pixel?⁴

Em estudo anterior (Dultra; Viana Neto, 2016)⁵, sugerimos a elipse e o eclipse de corpos a partir da tecnologia, através da análise de alguns filmes; dentre eles, destacamos aqui: “A pele que habito”⁶ (2011), no qual está envolvida a biotecnologia, e “Ela”⁷ (2013), que trata das relações humanas com a tecnologia informacional. Ambas as obras “São instâncias que dão a pensar a pele em sua dimensão de ligação às realidades tangível e sensível.” (Dultra; Viana Neto, 2016: p. 382).

No primeiro caso, uma derme microscópica é inventada e cultivada pelo protagonista, o médico Richard Ledgard. Ele transforma cirurgicamente o corpo de outra pessoa, fazendo com que este personagem sofra uma transição da ordem eclipse-elipse: de um corpo de homem sequestrado (eclipsado socialmente) a um corpo de mulher (elipsado biologicamente).

Também passam por processo semelhante, porém numa ordem imaterial, os personagens principais do segundo caso. Theodore é um escritor de cartas encomendadas que trabalha na empresa epistolográfica “caligrafia.com”, tendo, inclusive, clientes fidelizados, por isso conhece o “gosto” dos destinatários de cada um. Os pseudorremetentes lhe atribuem a tarefa de noticiar ocasiões como formaturas, premiações e aniversários, ou uma simples saudade...

As epístolas são ditadas por Theo a um *software* que transcreve sua voz e obedece a comandos sonoros próprios a um editor de texto. Assim, se Theo está com pouca inspiração, ele aciona: “Delete. Outra [folha]. Querida Vovó...” Quando finaliza a escrita, assina por seu cliente e: “Imprimir.” Guarda o papel impresso num envelope com código de controle invisível, protocola-o e o deposita na “caixa postal” da empresa. A repercussão deste ínfimo trabalho íntimo o escritor toma conhecimento pelas respostas dos destinatários por encomenda, que lhe chegam para que possa dar continuidade à correspondência.

Além de ter como profissão forjar subjetividades de outrem, em seu ofício de *ghostwriter*, Theo tem um relacionamento amoroso com um Sistema Operacional (O.S., do inglês *Operating System*) – neste caso, “ele” é “Ela”, um avatar (porém sem imagem) chamado Samantha. Eles se comunicam por meio dos recursos audiovisuais do telefone celular e do computador de Theo, e contam com o artifício da inteligência artificial. A relação entre os dois começa a se complexificar e se aprofunda quando Samantha deseja sentir-se corpo e interroga: “Como você me tocaria?” Nesse filme, portanto, ocorre o eclipse de um corpo (Theodore, que se isola socialmente) junto à elipse de outro (Samantha, que se relaciona amorosamente desde sua condição de O.S.), com o que levantamos o questionamento se não é o poro amante do *pixel*.

Três: Sob a distância ínfima de seus dedos

Apesar de não tocar, diretamente, na pele dos/as parceiros/as de dança, podemos dizer que os/as usuários/as do óculos de realidade virtual no Lab DCT passaram por uma experiência háptica, na medida em que, através do olhar, tiveram estímulos táteis. Sobre essa propriedade, Gilles Deleuze (2007) diz:

A relação entre a mão e o olho é infinitamente mais rica e passa por tensões dinâmicas, inversões lógicas, trocas e vicariâncias orgânicas (...). Enfim, falaremos de *háptico* toda vez que não houver mais subordinação rigorosa em um sentido ou em outro [tátil ou ótico], (...) isto é, quando a visão descobrir em si mesma uma função de tato que lhe é característica, e que pertence só a ela, distinta de sua função ótica. (Deleuze, 2007: p. 155; 156)

Entre os/as dançarinos/as participantes da atividade, foi recorrente o depoimento de querer se aproximar mais dos “colegas de cena”, porém a imagem deles escapar a todo momento de forma sincronizada ao movimento do óculos de RV (o “mergulho” imersivo, portanto, era limitado por certo distanciamento). Outra fisicidade relatada, também neste sentido, foi a de não conseguir interferir no desenvolvimento da cena que se passava no óculos – já que se tratava de um vídeo pré-gravado (o que levava à limitação de apenas acompanhar o grupo dançando na imagem). Assim, é desafiador pensar num formato semelhante ao experimento, fazendo-se uso de um vídeo ao vivo, com “imagens de retorno” dos movimentos do usuário/a-dançarino/a para o grupo filmado, o que complexificaria a interatividade do sistema.

Sobre o “não lugar” sugerido pela dançarina Graziela Andrade em seu testemunho, parece cabível pensarmos na ideia de um “espaço háptico” (Deleuze, 2007), onde um olho é capaz de tocar. Nessa direção, sugerimos a reflexão sobre um “não corpo” e uma “não imagem” consequentes desse experimento do Lab DCT – porém, através de uma ausência que não é pura e simples negação, é transparência.

É, antes, o surgimento de um corpo que se faz na intensidade, corpo intensivo, que se faz intensidade, donde cabe a noção de corpo sem órgãos (CsO), anunciada por Antonin Artaud (1947), na transmissão radiofônica “Para acabar com o julgamento de Deus”, e teorizada, posteriormente, por Deleuze e Guattari (2008). Como destacado por Luciana Accioly em seu relato, “o próprio desejo [do/a dançarino/a] de se tornar espaço”; em outras palavras, seria dizer que “Seu corpo se encontra em devires de deposição.” (Viana Neto, 2009: p. 44).

verão meu corpo atual
voar em pedaços
e se juntar
sob dez mil aspectos
notórios
um novo corpo
no qual nunca mais
poderão
me esquecer.
(Artaud, 1947)

Do mesmo modo, estamos tratando, aqui, de uma imagem invulgar, fissura da iconocracia, a imagem impossível: invisível. Pois, enquanto o/a usuário/a-dançarino/a acompanha os/as *partners* através do óculos de RV, a plateia do laboratório “completa” os rastros deixados por seus gestos no palco, entrelaçando imaginariamente corpos no ar. Sob a distância longínqua de seus dedos...

Ver brumoso, ver turvo: um esboço de percepção alucinatória, um cinza cósmico. Será que é o cinza que se divide em dois, dando o negro quando a sombra avança ou a luz desaparece, mas igualmente o branco quando o luminoso por sua vez se torna opaco? (...) o branco se escurece em amarelo e o negro se clareia em azul. Areia e céu, até que a intensificação dê o púrpura cegante onde arde o mundo (...). (Deleuze, 2011: p. 147-148)

Quatro: Corpos em jogo

No desafio artaudiano do corpo em vias de degeneração para alcançar o nascimento de um corpo outro, chama a atenção o processo corrosivo experimentado pelo próprio pensador em seu ato obstinado de pensar um pensamento liberado das formas, “pensamento sem imagens” (Uno, 1980) – cujo contexto e resultado é um mundo desfigurado. No exercício de tal radicalidade, Artaud vê operada, nele mesmo, essa fissura, já que “(...) o corpo e a linguagem são, ao mesmo tempo, colocados em risco.” (Uno, 2012: p. 37). Para ele, a linguagem clichê paralisa o pensamento, daí a necessidade de engendrar um “corpo autômato”, liberto da opacidade articular, e, por isso, capaz de pensar verdadeiramente, de modo vibrante.

(...) Artaud jamais desiste de seguir seu trabalho singular sobre o apocalipse do corpo. (...) É preciso que o corpo se revele sobre a linguagem sem intermediários, e que a linguagem se abra ao corpo no vai e vem entre o cheio e o vazio, para esvaziar o corpo das instituições ou das organizações e para preenchê-lo apenas do que está entre ou fora

das instituições e das organizações. O Estado, a sociedade, o exército, a escola, a medicina, a cultura são inimigos do corpo. Artaud foi longe demais, ao ponto de chegar a uma imagem de um corpo irrealizável, esvaziado de todas as possibilidades reais (...). (Uno, 2012: p. 42, grifo nosso)

Esse seria um corpo também liberado das formas e da imagem. Na escrita poética do próprio Artaud, lemos:

eram palavras
inventadas para definir coisas
que existiam
ou não existiam
diante da
premente urgência
de uma necessidade:
suprimir a ideia,
a ideia e seu mito
e no seu lugar instaurar
a manifestação tonante
dessa necessidade explosiva:
dilatando o corpo da minha noite interior,
do nada interior
do meu eu
que é noite,
nada,
irreflexão,
mas que é explosiva afirmação
de que há
alguma coisa
para dar lugar:
meu corpo.
(Artaud, 1947)

Estalo para os próximos passos⁸

Apartir da correlação entre essa intenção (nada especulativa) de “apocalipse do corpo” e o experimento do Lab DCT objeto desta reflexão, verificamos a insurgência de um novo jogo corporal mediado pela tecnologia. Se é em um ambiente sem cheiro e sem pele que o/a dançarino/a se move, é com um olhar que toca que ele/a dança. Essa experiência tem a potência de reconfigurar os estados de percepção “dançante”.

Assim, a presença tecnológica marca o corpo na ausência física do outro em fricções que fazem do olho ficção de um devir imaginado, vivido, desejado; quase cintilação – uma aparição. E, do binômio visível/invisível, um caleidoscópio que se estende até o horizonte onde nunca chegamos.

Notas

- 1 A inspiração para este subtítulo veio do espetáculo “cARTAUDgrafia: Uma Correspondência”, encenação sobre a vida e obra do escritor e ator francês Antonin Artaud, realizada em 2015 pelo grupo paulista Taanteatro Companhia, sob a direção de Wolfgang Pannek. Há uma pequena diferença, no entanto crucial, em relação ao uso das caixas alta e baixa na grafia: ao invés de “cARTAUD”, acentuando o nome do personagem, optamos por “Cartaud” – fazendo-o desaparecer, ou melhor, admitindo-se sua desapareição entre (nossas?) cartas através da própria escritura, tal como pretendeu Artaud realizar o desaparecimento da linguagem no pensamento e vice-versa, para que ambos se constituíssem outramente, a partir de um eixo ao qual ele chama de autômato, que quebraria o estado de petrificação do corpo bem ordenado e articulado com o mundo passível de ser imagetizado.
- 2 Vídeo de registro do experimento disponível em: <<https://www.flickr.com/#/photos/corpoaudiovisual/albums/72157672107320663/>>.
- 3 Referência ao projeto de tese “Imagem, poder e subjetivação: aparição de um corpóimagem através de vídeo-cartas (não) filosóficas”, iniciado em março de 2015.
- 4 Adulteração do poema de Pedro Soledade (2014):
“Não é a palavra
amante do pixel?
Estão um no outro,
densificados em corpo,
dando à luz células de fractais.”
- 5 Artigo apresentado em formato on line no 5º Congresso Ibero-Americano de Investigação Qualitativa, com vídeo disponível em: <<http://youtu.be/TiGaEOPdZ3Q>>.
- 6 Imagens disponíveis em: <www.lapielquehabito.com>.
- 7 Imagens disponíveis em: <www.hertthemovie.com>.
- 8 Referência ao seguinte trecho de e-mail de Luciana Accioly em 28 jul. 2015: “Os retalhos de ideias chegaram como um ‘estalo de dedos’ ... aqueles que nos ensaios coreográficos marcam o tempo, dando início a uma nova dança ...”

Referências

Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. "O que é o contemporâneo?" In: AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 19-33. (col. Filô/Agamben)

ARTAUD, Antonin. "Para acabar com o julgamento de Deus". Transcrição traduzida de transmissão radiofônica realizada em 1947. Disponível em: <http://cultvox.uol.com.br/livros_gratis/julgamento_deus.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2011.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. Trad. Roberto Machado (coord.).

_____; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 1ª ed. 4ª reimp. São Paulo: Editora 34, 2008. v. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. (col. TRANS)

DULTRA, Maruzia; VIANA NETO, Joaquim. "Uma *Dermoteca* por vir para criação de vídeo-cartas (não) filosóficas no percurso de aparição de um *corpoimagem*." Congresso Ibero-Americano de Investigação Qualitativa, 5, Porto, 2016. In: Atas CIAIQ2016 - Investigação Qualitativa em Ciências Sociais, v. 3, p. 379-384. Disponível em: <proceedings.ciaiq.org>. Acesso em: 19 out. 2016.

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2012.

_____. "La pensée sans images". In: UNO, Kuniichi. *Artaud et l'espace des forces*. 1980. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Vincennes, Universidade de Paris VIII, Saint-Denis, 1980. p. 7-63. Disponível em: <http://1.static.e-corpus.org/download/notice_file/2521352/UNO.pdf>. Acesso em 24 mar. 2015.

_____. Por que é o corpo sem órgãos. *Alegrear*, n. 13, jun/2014. Disponível em: <http://www.alegrear.com.br/revista13/pdf/por_que_cso_uno_alegrar13.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2014.

VIANA NETO, Joaquim. *Entre Arquiteturas: antigenealogias e deposições*. Salvador: Edufba, 2009.

Fílmicas

A PELE QUE HABITO (Título original: *La piel qui habito*). Pedro Almodóvar (roteiro e direção), Agustín Almodóvar (roteiro), Antonio Banderas (intérprete), Elena Anaya (intérprete), Marisa Paredes (intérprete), Jan Cornet (intérprete). Espanha: 2011. Filme (133 min., son., color).

Ela (Título original: *Her*). Spike Jonze (roteiro e direção). Joaquin Phoenix (intérprete), Amy Adams (intérprete), Scarlett Johansson (intérprete). EUA: 2013. Filme (126 min., son., color).

Endereços eletrônicos

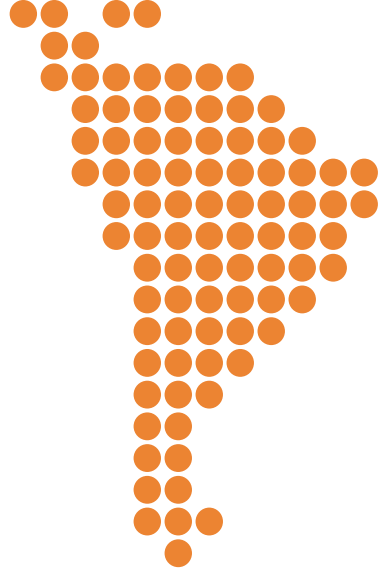
Site oficial do filme “A pele que habito”: <www.lapielquehabito.com>.

Site oficial do filme “Ela”: <www.herthemovie.com>.

Correspondências

ACCIOLY, Luciana. (sem assunto) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <maruziadultra@gmail.com.br> em 28 jul. 2015.

SOLEDADE, Pedro. RE: “A palavra e o pixel”... [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <maruziadultra@gmail.com.br> em 10 jan. 2014.



TOCAR NO NERVO DA VISÃO

Luciana Accioly Lima

Comunicação Social, Jornalismo/UNIRB

Resumo

Neste artigo, articulo através da colagem diversos elementos postos em contato durante o I Encontro Interdisciplinar em Dança-Cognição-Tecnologia, tendo como principal lastro teórico o conceito de informe proposto por Georges Bataille. A combinação de elementos diversos (semelhantes e dessemelhantes) aponta para assunção da forma sintomática, que ao tocar o nervo da visão torna-se a própria soberania da experiência forte, problematizada a partir das múltiplas relações vividas durante o encontro.

Palavras-chave

Colagem; informe; sintomática; experiência.

Abstract

In this article I make a connection, in the form of a collage, between a number of elements that were put in contact during the 1st Interdisciplinary Encounter of Dance-Cognition-Technology, using as my main theoretical framework Georges Bataille's concept of the formless. The combination of various (similar and dissimilar) elements points to an assumption of the symptomatic form, which upon touching the optic nerve becomes the very sovereignty of strong experience, problematized through the multiple relationships lived during the encounter.

Keywords

Collage; formless; symptomatic; experience.

Sobre a autora

Jornalista cultural, professora do curso de Comunicação Social da UNIRB, especialista em Arte Educação-Cultura Brasileira e Linguagens Artísticas Contemporâneas pela EBA-UFBA, e Mestre em Artes Visuais pela mesma escola, venho realizando diversos projetos relacionados às artes visuais como produto prático ou como desenvolvimento posterior de pesquisa: grandes reportagens, quadros para televisão, documentários, curadorias de exposições.

About the author

Cultural journalist, professor of Communication Studies at UNIRB, specialist in Brazilian Art Education/Culture and Contemporary Artistic Languages from the School of Fine Arts of the Federal University of Bahia, and M.A. in Visual Arts from the same school. She is currently working on several projects related to visual arts as practical productions or as further research work: TV stories and reports, documentaries, exhibit curatorships.

Este artigo parte das experimentações realizadas entre os dias 01 e 03 de setembro no I Encontro Interdisciplinar em Dança-Cognição-Tecnologia, articulando através da colagem alguns elementos postos em contato durante os três dias de atividades. Problematizações, fragmentos de discursos, citações, palavras, imagem e corpo são colocados em relação, tendo como principal lastro teórico o conceito de informe proposto por Georges Bataille e repercutido por Rosalind Krauss e Georges Didi-Huberman. Fundamental expor, desde já, a concepção de colagem – recurso, por sinal, amplamente utilizado durante as experiências do encontro -, que compreendo e dialogo a partir do pensamento batailleano. Nesta visada, a combinação de elementos diversos (sejam díspares ou não) não apontaria para um horizonte conciliador – síntese - como queriam os surrealistas. Se para estes “[...] guarda-chuva e máquina de costura fariam amor” (ERNST, 1996, p.432), ou seja, um novo sentido, oculto – inconsciente - emergiria como possibilidade de resolução dos conflitos; para Bataille, ao contrário, a colagem ou montagem precipitaria a exasperação da própria situação contraditória. No lugar de um horizonte apaziguador teríamos a assunção do sintoma, não como categoria clínica, mas como categoria crítica:

“[...] lugar acidental, inaplacável e momentâneo, de um contato essencial entre a semelhança e a dessemelhança no humano. É preciso portanto convir que a verdade da “Figura humana” se abre no sintoma, a um só tempo dilacerada, desmentida e revelada por ele, terrivelmente bestial (...) e terrivelmente humana” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.360).

A forma sintomal como soberania da própria experiência humana assume diversos *avatares* na obra batailleana. O antropomorfismo dilacerado, nas descrições de experiências limite que conjugam erotismo, manifestações do sagrado, suplícios e sacrifícios, seria um dos exemplos privilegiados. Estes fenômenos heterogêneos marcados pelo excesso e pela violência são ainda associados ao que Bataille chama de experiência interior:

“Entro em beco sem saída. Aí toda possibilidade se esgota, o possível se esquiva e o impossível maltrata. Estar frente ao impossível – exorbitante, indubitável -, quando mais nada é possível, é, aos meus olhos, fazer uma experiência do divino; é o análogo de um suplício” (BATAILLE, 1992, p.39).

A experiência interior, que se aproxima em certo sentido da experiência limite, pode, portanto, ser pensada como uma viagem - marcada pela própria violência da angústia - ao limite do possível (beco sem saída); momento crítico, sintomático, em que o próprio impossível se abre, se abisma, anunciando: “[...] a fusão do objeto e do sujeito, sendo, como sujeito, não-saber, como objeto, o desconhecido” (BATAILLE, 1992, p.17). Linhas adiante tento esboçar algumas considerações sobre esta

outra palavra-chave em Bataille - fusão -, por enquanto, me atendo um pouco mais ao conceito de experiência com intuito de lançar algumas problematizações, que já figuram entre as minhas preocupações de pesquisa: podemos pensar a “fruição” contemporânea como uma experiência forte marcada pelas forças da heterogeneidade? Podemos pensar a imagem crítica¹ nos termos de uma experiência que coloca fundamentalmente o sujeito do olhar em questão? Podemos, ainda, pensar a dimensão das múltiplas relações vividas durante o nosso encontro a partir de uma experiência interior? Suponho que o conceito pode ser uma boa saída para o impasse teórico instaurado no último dia de atividades, quando o conceito de “fruição” foi posto em oposição à uma possibilidade de apreensão mais racional dos acontecimentos. Uma das implicações do conceito de experiência em Bataille é a própria impossibilidade de que o discurso possa dar conta do que pertence ao domínio do heterogêneo². Experiência e discurso são, portanto, possibilidades, se não excludentes, categorias de ordem diversas; e como bem disse o professor Dante Galeffi, “é melhor não explicar!”.

Tateando, o primeiro dia de atividades foi acontecendo aos poucos – lento de início - a partir de uma tentativa de reconhecimento do que estava sendo posto ali em relação. Confesso que não compreendi, de pronto, as artimanhas da proposição, sobretudo, a função do “dançarino 4”³, espécie de médium das ações-reações entre os outros dois corpos (“dançarinos 1 e 2”). Como a visão da presença física deste dançarino ao microfone estava obliterada para mim, e pouca atenção dediquei ao “dançarino 3”, fixei-me, sobretudo, na imagem dos dois dançarinos posicionados diagonalmente. Prenúncio dos deslocamentos que dali para frente seriam detonados, o duplo chega, ainda, aliado à utilização da fina e transparente tela de tecido como uma espécie de espelho, onde as imagens do corpo do “dançarino 1” eram refletidas em tempo real. No artigo Vídeo: a estética do narcisismo, Rosalind Krauss analisa as obras de um grupo de vídeo artistas bastante atuantes na década de 70⁴, entre eles Bruce Nauman, que colocaram em questão a reflexão especular. Interessante repercutir as observações de Krauss (1976, p.147) sobre os deslocamentos de percepção tempo/espaço proporcionados pelas experiências: a prisão de um presente em colapso e uma espécie auto encapsulamento do corpo. Uma das performers afirma “[...] me encaminho para um espaço em que estou envolvida por mim mesma” (HOLT apud Krauss, 1976, p.5) A reflexão especular, completa Krauss, se encaminha para uma fusão (sujeito/objeto, artista/técnica), já que de acordo com a lição freudiana – que Krauss “comunga” - nas afecções marcadas pelo narcisismo o sujeito abandonaria o investimento libidinal nos objetos exteriores, tornando-se objeto de si mesmo.

Em Bataille, fusão é palavra-chave para pensarmos a experiência no sentido forte, comentado linhas acima, e a experiência erótica seria um dos “exemplos” privilegiados para problematizarmos a questão. O autor vai dizer que a nossa insuportável condição de seres descontínuos nos conduziria, inexoravelmente, à experiência erótica. No erotismo dos

corpos, dos corações, ou ainda sagrado, buscaríamos um contato profundo com o próprio objeto da experiência. Esta conexão, marcada pelo sentido da continuidade e por um halo de morte, seria o próprio momento crítico da experiência – fusão –, quando sujeito e objeto se perdem mutuamente, um no outro, misturam-se em uma aberrante confusão:

“Há um absurdo, uma horrível mistura nessa aparência, mas através do absurdo, da mistura, do sofrimento, uma verdade milagrosa. No fundo, nada é ilusório da verdade do amor: para o amante – sem dúvida somente para o amante, mas não importa – o ser amado equivale à verdade do ser” (BATAILLE, 2004, p.35).

A forma sintomal do antropomorfismo dilacerado, já comentada, nos oferece uma imagem pensável (não estamos falando de representação) da experiência erótica, já que de acordo com Bataille a fusão entre os seres descontínuos na continuidade pressupõe um dilaceramento - dissolução das formas constituídas do ser individual. O dilaceramento, portanto, produz uma espécie de abertura ou cisão no ser, imprescindível para que haja efetivamente encontro, experiência, comunicação forte, fusão. Gosto muito do que escreve Luiz Augusto Borges, um dos meus comentadores batailleanos privilegiados: “[...]o objeto da experiência – lugar do dilaceramento, da ferida – é própria projeção de uma perda de si dramática. O sujeito morre ao fundir-se com o objeto no desconhecido” (BORGES, 2011, p.32).

A fusão que aqui evoco, como uma necessidade intrínseca do ser - compreendido enquanto sintoma do ser, ferida aberta – dilaceramento –, que se pretende vivo, pulsante, se distancia substancialmente da acepção que comentei linhas acima a partir de Freud e dos seus tantos relatos dos chamados distúrbios do eu (condição patológica em que o eu não se distinguiria dos objetos exteriores, inclusive da própria imagem, buscando através da fusão narcísica coincidir com sua própria projeção imaginária). As diferenças não se encerram na tônica batailleana da fusão entre o eu e o outro, como acontece no “afogamento narcísico”. Se as diferenças se tocam na semelhança ou na própria dessemelhança, a relação de contato produziria, a partir do choque, uma incessante alteração das formas, um movimento excessivo e violento - o movimento do informe -, nunca um fim. A própria morte – que não pode ser pensada como um fenômeno exclusivamente homogeneizante - aniquila a diferença para mais uma vez produzi-la, indefinidamente, a partir da podridão que “[...] recoloca em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres (BATAILLE, 2004, p.85). No horizonte do pensamento batailleano, a morte é, antes, *telos* da vida, e se nas experiências fortes colocamos o corpo em uma via de dispêndio (morte), é a própria vida que engendramos nesta relação.

É possível tornar-se um outro? (Joaquim Viana)

A esta altura os dançarinos já “transpiravam”. O suor dissolve os contornos quando toca a forma, dilacera, contamina, precipitando, no impossível, a fusão dos corpos.

Do primeiro dia de encontro recorto ainda alguns aspectos que me chamaram especialmente atenção. A câmera acoplada ao corpo do “dançarino 1” permitia apenas a realização de planos mais fechados do corpo do mesmo performer. Inevitavelmente, imagens de partes, nunca de um corpo inteiro, íntegro, eram refletidas na tela. A fragmentação pode ser pensada como resultado do próprio “olhar” invasivo (close up) da câmera, que ultrapassava a distância perspectiva mínima, fazendo implodir corpo e sentido. O posicionamento da câmera no abdômen também impunha certos recortes, tornando apenas possível a captação de imagens das partes mais baixas do corpo (pernas, pés), especialmente em plongée, ou das partes mais altas do corpo (braços, mãos, cabeça), em alguns momentos em contre-plongée. O alto e o baixo, o teto e o chão, explodiram na tela, nos oferecendo, a partir da assunção da horizontalidade⁵ – um dos vetores que apontariam para o informe de acordo com a leitura de Krauss - a perspectiva de uma visão outra. Estas imagens tornaram-se efetivamente potentes quando combinadas, através da montagem, com planos abertos do corpo do mesmo performer, realizados por uma outra câmera manipulada pelo “dançarino 3”. O que temos, agora, diante de nós é o tensionamento ou esfregamento de duas perspectivas de visão dessemelhantes de um mesmo corpo (semelhante): a visão de um corpo “rebaixado”, na posição horizontal (proporcionada pela câmera acoplada ao corpo do “dançarino 1”), e a visão de um corpo na posição ereta, vertical (proporcionada pela câmera manipulada pelo “dançarino 3”).

Problematizações em torno das polarizações vertical/horizontal, alto/baixo, aparecem em diversos textos batallianos, entre eles “A linguagem das flores”. A flor é reverenciada como símbolo da beleza ideal (em conformidade com os mais altos ideais humanos), porque dois aspectos críticos, sintomáticos, são, de acordo com Bataille, recalcados nesta apreciação: a visão das partes internas da flor - os órgãos sexuais (baixos), considerados feios -, e o fato de ignoramos que a flor logo irá murchar e morrer “[...] o ideal é rapidamente reduzido a um ar de imundice” (BATAILLE, 2003, p.17). O que interessa reter desta lição não seria exatamente um idealismo do baixo ou uma fixação perversa (substancializada) por tudo que há de mais desprezível. Da flor à podridão, do alto ao baixo, do ideal ao ignóbil, irrompe o próprio sintoma, que faz engendrar um movimento excessivo, violento (o informe), mas também positivo e afirmativo, na medida em que colocaria as próprias formas em movimento (vida). A vida humana, de acordo com Bataille, não pode ser pensada idealmente como um movimento exclusivamente ascendente, mas como um “[...] movimento de vai-e-vem, do lixo ao ideal e do ideal ao lixo” (BATAILLE, 2003, p.23).

Corte

Neste ponto da nossa *time line* – além das imagens “descritas” acima – explodem na tela algumas imagens fotográficas selecionadas pelo professor Joaquim Viana. O recurso da montagem de acordo com a interpretação de Didi-Huberman (2015, p.375) - neste momento a partir de um filme de Eisenstein - não apontaria exatamente para uma síntese, já que não existe “uma imagem capaz de fazer a soma dos planos (...) aproximados”. Neste sentido, embora cada imagem permaneça sozinha, a sua própria exasperação e laceração acaba tocando as outras imagens da montagem, diz o autor, em uma dialética sem síntese, acidental. “Acidente” é uma das tantas palavras do vocabulário de Bataille para dizer sintoma (excesso, mal, desgraça, etc), compreendendo a estética bataillena (paradoxal estética do mal) como sendo a própria “[...] colocação em sintoma do campo estético” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.363). A combinação dos diversos elementos colocados em contato durante o primeiro dia de atividades – e para além do que se desenrolava no palco, estamos ali, todos, juntos - proporcionou, para mim, a vivência de um momento que considero forte. O que pude experimentar – não falo aqui propriamente nos termos de uma experiência interior, já que considero esta irreduzível ao discurso - foi uma espécie de fusão (digo aqui fusão no sentido em que o termo é empregado na linguagem de edição audiovisual, ou seja, como uma passagem gradativa, com sobreposição, de uma imagem para outra) entre as diversas camadas de corpos, imagens sonoras e imagens visuais. A profundidade que marcava a separação entre os corpos dos dançarinos posicionados diagonalmente – e ainda entre os corpos dos dançarinos e a tela – parecia extinguir-se. Sobrepostos, todos os elementos pareciam migrar e fundir-se na superfície da tela (do meu olho). *Touche*. A partir deste momento crítico - encontro traumático com o real, quando irrompe uma “[...] uma confusão entre sujeito e mundo, entre dentro e fora” (FOSTER, 1996, p.167) - em que o ato de ver, a partir do que nos olha, toca e fere, é que efetivamente a experiência começa como via de abertura para o que em nós, escapa a nós mesmos: “[...] devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido nos constitui”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.31).

Fixada nesta perspectiva da visão como um ato transgressivo, já que o tabu do toque pode ser violentamente infringido nesta relação - “[...] ver só se pensa e experimenta em última instância numa experiência de tocar” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.31) -, chega para mim, já no segundo dia de atividades, a ideia de deslocamento de retina enquanto sintoma. Pois bem, quando a retina (membrana nervosa que envolve a superfície do globo ocular) se desloca por ruptura ou rasgo da sua posição adequada na estrutura do globo ocular, uma série de manifestações clínicas são verificadas, como visão turva e embaçada, flashes luminosos e, nos casos mais graves, perda total da visão. Para além ou aquém de uma

mera sintomatologia clínica, me inquietava pensar a afecção a partir dos paradigmas, expostos acima – do olhar, do toque, e do trauma⁶ - já que, em certo sentido, parafraseando Didi-Huberman, deslocar a retina equivalia a tocar no nervo da visão⁷. Estas problematizações foram se adensando no segundo dia de atividades, não somente a partir do que pude ver - ao ser olhada -, mas, também, a partir dos depoimentos dos próprios dançarinos. Beatriz Adeodato falou sobre o excesso de estímulos suscitados pela imagem em 360° projetada diante dos olhos por meios dos óculos. A associação entre os estímulos em um variado e irresistível cardápio de comidas me fez pensar, sobretudo, no desejo suscitado pela imagem; desejo que convoca fundamentalmente o nosso olhar - e neste sentido devo dizer que fui especialmente afetada durante os três dias de atividades. Não se trata, entretanto, como queria Clement Greenberg na sua teoria do modernismo de pensar o objeto do olhar a partir de uma perspectiva “puramente visual”⁸. Como defende Krauss, o olhar apela para corporeidade, arrastando o sujeito do olhar em uma experiência, que se for efetivamente potente - como considero que foi o nosso encontro -, coloca, fundamentalmente, o ser em questão.

Retomando os relatos dos bailarinos sobre a experiência da visão em 360°, recorro ainda ao depoimento de Graziela Andrade que se voltou para problematizar a percepção do espaço, destacando que a vivência lhe possibilitou pensar em um não lugar, já que tanto o espaço da realidade virtual, como o espaço “real”, de alguma forma pareciam estar interditados durante a “dança”. Colando e associando livremente os depoimentos de Adeodato e Andrade, penso que o desejo excessivo de apreensão de todos os estímulos da imagem – observado pela primeira dançarina -, aponta não exatamente para um não lugar – como quis a segunda dançarina -, mas para o próprio desejo de se tornar espaço; desejo que só é pensável a partir de uma “deposição do corpo”, ou ainda, a partir da possibilidade de pensarmos o corpo – me refiro aqui também ao corpo constituído durante os três dias de atividades pelos encontros – a partir do seu informe. O conceito de informe foi inaugurado por Georges Bataille no dicionário crítico da revista *Documents*. Sem a pretensão de dar conta das complexas problematizações em torno do conceito do informe – que não deve ser compreendido como o contrário da forma, como adjetivo ou substância, mas como uma operação de desconstrução da concepção clássica de forma, ou uma ainda como um violento e obstinado projeto de transgressão das formas -, interessa aqui apenas recortar e reter alguns comentários de Krauss e Didi-Huberman que colam especialmente com o que nos interessa pensar. Krauss (1997) vai apontar que o informe seria uma condição em que a forma significativa se dissolveria pela perda da distinção (diferença) entre figura e fundo. Didi-Huberman (2015) - repercutindo neste momento a própria interpretação de Krauss - vai falar que o valor de perturbação do informe corresponderia justamente à instauração de um procedimento espacial específico: “Primeiro plano, contre-plongée, rotação ou inversão de 180 graus, forma tornada vaporoso, erodida, reenquadrada, invasão do objeto por seu espaço circundante etc” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.30).

Didi-Huberman explora esta ideia de uma espacialidade desassossegada, aliada às relações entre o olhar e a voracidade, a partir das montagens de Bataille para a revista Documents. Um conjunto de documentos - dois artigos (o “olho” e o “espaço”) e quatro imagens - são combinados de modo a fazer tocar semelhanças e dessemelhanças, procedimento, aliás, privilegiado por Bataille para transgredir a forma e colocar em questão o informe. Um dos documentos, que teria “ilustrado” o artigo sobre o espaço, traz a imagem de um peixe grande engolindo um peixe menor, o que permite a Bataille pensar o espaço como “um peixe maior que come o outro”, ou seja, como uma semelhança desproporcionada. Nesta perspectiva, o espaço, diferente da visão kantiana (forma pura da intuição sensível), seria, como afirma Didi-Huberman (2015, p.97), a própria “forma espacial da experiência”, ou ainda uma crise das formas: “[...] o próprio espaço está em agonia, nele reina a angústia a perder de vista” (BATAILLE apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p.98). A partir do contato com esta forma sintomal – e com tantas outras propostas por Bataille (antropomorfismo dilacerado, flor podre, etc) - podemos apenas pensar, como defende Didi-Huberman, em um conhecimento pático ou patético constituído a partir do choque, do horror ou ainda do riso; o próprio não saber da experiência.

Ali onde as formas aracnídeas se metamorfoseiam com as formas humanas o ofegar é desritmado, o que nos impõe a necessidade de uma respiração muito profunda. Capturados, sabemos, de certo, que dali a pouco, mais uma vez, mil patas, pelos, horror e desejo tecerão outras pequenas teias onde secretam.

Notas

- 1 Cf. Didi-Huberman (2010).
- 2 Utilizo o termo heterogêneo no sentido que assume no conjunto da obra *batailleana*, como o que é eternamente outro, dessemelhante, diferença irreduzível, fora do alcance do conhecimento científico.
- 3 Não sei exatamente como os dançarinos e suas respectivas posições foram classificadas. Adoto aqui uma classificação própria. Dançarino 1(dançarino com câmera acoplada ao corpo), dançarino 2 (dançarino posicionado atrás da tela), dançarino 3 (dançarino que manipulava a câmera e captava imagens do dançarino 1), dançarino 4 (dançarino ao microfone).
- 4 Vito Acconci, Richard Serra, Nancy Holt, Bruce Nauman, Lynda Benglis, Joan Jonas e Peter Campus. Cf. Krauss (1976).
- 5 A horizontalidade e, também, outras três outras operações ou fundamentos (baixo materialismo, pulsação e entropia) são utilizadas por Krauss e Bois para destilar o conceito de informe de Georges Bataille e reinterpretar algumas obras modernas que passaram ao largo da narrativa greenberguiana.Cf.Krauss (1997).
- 6 Trabalho com a ideia de trauma, ou melhor, de realismo traumático, na perspectiva de Hal Foster em *O retorno do real* (1996). A partir de uma nova interpretação da pop arte, Foster detecta na arte contemporânea uma virada em direção ao real, ao real traumático nos termos de Lacan.
- 7 O título do ensaio é uma paráfrase do subcapítulo “Tocar no nervo da fobia” do livro *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille* de Georges Didi-Huberman (2015).
- 8 O “puramente visual” pressupõe que as obras de arte se dirigem unicamente a visão do homem na posição ereta, vertical. Cf. DANTO (2006).

Referências

- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- _____. *O erotismo*. Trad. Claudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- _____. “Diccionario crítico: el lenguaje de las flores.” In: *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2003 b. p.15-18. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/54677973/Bataille-Georges-Diccionario-critico>. Acesso em: 15. ago. 2012.
- _____. “Diccionario crítico: informe.” In: *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2003 c. p.26. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/54677973/Bataille-Georges-Diccionario-critico>. Acesso em: 15. ago. 2012
- BORGES, Luiz A.C. “O Louvor do Excesso: experiência, soberania e linguagem em Bataille”. Tese (Doutorado em Filosofia) - Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a Arte Contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. 1996. Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/13092954/Hal-Foster-O-Retorno-do-Real?secret_password=&autodown=pdf. Acesso em: 7 jul.2012.

KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. *Formless: a user`s guide*. New York: Zone Books, 1997.

_____. Vídeo: a estética do narcisismo. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Rosalind_Krauss.pdf> Acesso em: 07.set.2016.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012.