

EM FOCO

PROCESSOS IMERSIVOS: A PERCEÇÃO CINESTÉSICA COMO OPERADORA DE SÍNTESES DE SABERES NA VIDA E NA ARTE

*IMMERSIVE PROCESSES: KINESTHETIC
PERCEPTION AND ITS ROLE IN THE SYNTHESIS OF
SENSORIMOTOR KNOWLEDGE IN LIFE AND IN ART*

*PROCESOS INMERSIVOS: LA PERCEPCIÓN
CINESTÉSICA Y SU PAPEL EN LA SINTESIS DEL
CONOCIMIENTO EN LA VIDA Y EN EL ARTE.*

LILIAN SEIXAS GRAÇA

BEATRIZ ADEODATO ALVES DE SOUZA

GRAÇA, Lilian Seixas, SOUZA, Beatriz Adeodato Alves de.
Processos imersivos: a percepção cinestésica como operadora de sínteses
de saberes na vida e na arte
Repertório, Salvador, ano 25, n. 38, p. **66-86**, 2022.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43658>

RESUMO

Partindo da descrição de uma experiência de imersão, vivida por uma das autoras, numa videoconferência, via plataforma Zoom – em que, por graus de envolvimento, os espaços das telas foram confundidos e misturaram-se na sua percepção –, o artigo pretende provocar reflexões a respeito do papel dos hábitos perceptivos e motores, na constituição das relações com o ambiente e com os outros, tanto em contextos da vida cotidiana, como na arte. Toma-se como hipótese que habilidades sensório motoras específicas, solicitadas nas interações virtuais correntes, e, mediadas pelas plataformas em uso, ainda estão em processo de desenvolvimento e integração. Adaptação e habituação estão, portanto, em curso. À luz de contribuições da abordagem da cognição corporalizada, das ciências cognitivas, assim como da empatia estética, essa hipótese conduzirá à construção de uma argumentação que coloca em foco a centralidade da percepção cinestésica nas nossas imersões na vida, na criação e na fruição artísticas.

PALAVRAS-CHAVE:

dança; percepção; hábitos;
empatia; cinestesia.

ABSTRACT

Departing from the description of an immersion experience lived by one of the authors, during a Zoom video conference, – in which, due to degrees of involvement, the spaces on the screens were confused and mixed in her perception – the article intends to build a reflection about the role of perceptual and motor habits in our relationship with the environment and with others, both in the context of everyday life as well as in art. The hypothesis created is that specific sensorimotor skills, requested in current virtual interactions, and mediated by the platforms in use, are still in process of development and integration. Adaptation and habituation are underway. In light of contributions from the embodied cognition approach, by cognitive sciences, as well as aesthetic empathy, this hypothesis will lead to the construction of an argument that focuses on the importance of kinesthetic perception in our immersions in life, in artistic creation and appreciation.

KEY WORDS:

dance; perception; habits;
empathy; kinesthesia.

RESUMEN

Partiendo de la descripción de una experiencia de inmersión, vivida por una de las autoras, en una videoconferencia, a través de la plataforma Zoom – en la que, al estar tan inmersa en el hacer, los espacios en las pantallas se confundían y mezclaban en su percepción – el artículo pretende provocar reflexiones sobre el respeto al papel de los hábitos perceptivos y motores, en la constitución de relaciones con el entorno y con los demás, tanto en contextos de la vida cotidiana como en el arte. Se plantea la hipótesis de que las habilidades sensoriomotoras específicas, solicitadas en las interacciones virtuales actuales, y mediadas por las plataformas en uso, aún se encuentran en proceso de desarrollo e integración. Por tanto, la adaptación y la habitación están en marcha. A la luz de los aportes del enfoque de la cognición encarnada, de las ciencias cognitivas, así como la empatía estética, esta hipótesis conducirá a la construcción de un argumento que se enfoque en la centralidad de la percepción cinestésica en nuestras inmersiones en la vida, creación y disfrute artístico.

PALABRAS CLAVE:

danza; percepción; hábitos;
empatía; cinestesia.



INTRODUÇÃO

2020, ANO DO INÍCIO da pandemia da covid-19; estivemos, desde então, imersos em telas, como único modo da manutenção das atividades de trabalho e das relações ou contatos sociais, para, assim, mantermos o distanciamento social e a consequente segurança de não contaminação. Isso determinou horas de envolvimento com imagens de pessoas em espaços de suas casas, tornados escritórios, salas de aula, palcos, cinemas, estúdios de ginástica e dança, através das suas reproduções pelo espaço retangular da tela do computador ou do celular. Embora ainda não possamos afirmar com exatidão o quê, algo na nossa percepção deve estar em processo de mudança, em função da exposição exacerbada a um dispositivo bidimensional como este, somada a uma atitude física direcionada exclusivamente para frente, e, por um longo período de tempo, em posição sentada, voltada predominantemente para a estimulação de apenas dois sentidos (visão e audição). Um hábito de exposição às telas, antes mais associado ao lazer e trocas de relações interpessoais (com o celular), torna-se abrangente a todas as relações, mas impõe-se, de modo extremo, às relações de trabalho, fazendo do *home office* o principal mecanismo de funcionamento neste momento.

Este artigo apresenta a experiência de imersão em uma videoconferência, em que, por graus de envolvimento, os espaços da tela foram confundidos e

misturaram-se, na percepção de uma das pessoas envolvidas. A partir da descrição da situação vivida, traremos as questões que nortearão as discussões levantadas no texto.

Estou sentada na minha mesa de trabalho, de frente à tela do computador, num encontro de Zoom com uma estudante. Estou sozinha, no meu escritório. Ela também está sozinha, no seu quarto. Conversamos sobre o planejamento de atividades a serem desenvolvidas com uma turma da graduação em dança, em que eu sou docente e ela, monitora. De repente, vejo uma porta se abrir. Alguém entra no meu campo de visão. Consigo ver apenas suas pernas, da altura das coxas para baixo. A minha reação imediata é girar para trás, pelo meu lado esquerdo, e olhar para a porta que tenho atrás de mim, localizada exatamente nessa direção, no meu escritório. Não vejo ninguém!... Sinto uma certa confusão. Uma agitação interna, que dura frações de segundo. Estou tentando decifrar o que a minha visão captura e compreender o que está acontecendo comigo no(s) ambiente(s) em que estou... Ah! A pessoa que entra pela porta não está no meu escritório. Esse evento se dá no quarto da estudante, do outro lado da tela. Lá também há uma porta, localizada exatamente em frente à do meu escritório, considerando a disposição das imagens, e a consequente dimensão espacial que a plataforma cria e nos oferece. Porta real e porta virtual parecem ter criado uma certa continuidade ou uma projeção em espelhamento.

A imagem inicialmente vista não foi imediatamente compreendida. O espelhamento dos espaços – a relação de continuidade entre o espaço virtual e espaço real – parece ter causado uma perturbação perceptiva. Parece haver aí uma questão de habituação com esse modo de se relacionar com a tela, que ainda está em processo. Com isso, surgem algumas questões: O ocorrido dá indícios de que houve perda de referências perceptuais, especialmente em relação à percepção do espaço? A não habituação ao meio – plataforma de videoconferência –, com suas características específicas de visualização, pode ter gerado esse estranhamento?

O filósofo norte americano Alva Noë (2006) argumenta que percepção implica em compreensão. Com isso, quer dizer que não basta ser estimulado sensorialmente, é preciso haver um estímulo que se compreenda. O estímulo sensorial, por si só, pode oferecer impressões confusas e descoladas de um conteúdo significativo, como, por exemplo, quando ouvimos pessoas conversando em uma língua estrangeira que não dominamos. São palavras, sensações, afetações auditivas que não acrescentam à experiência perceptual, do ponto de vista de um conteúdo que faça sentido, que se compreenda. Noë enfatiza que o que determina nossa capacidade de compreensão, nos permitindo acesso perceptual ao que o mundo nos oferece, é nosso conhecimento sensório motor – rol de habilidades de sintonização e relação com o ambiente e com os outros, que têm, no movimento, seu elemento central.

A experiência descrita acima sugere que o aparato sensório motor da pessoa que a vivenciou foi perturbado, de tal forma, que ela demorou a produzir sentido acerca do estímulo que estava sendo recebido. Trabalhamos com a hipótese de que a questão do hábito – ou, nesse caso, a falta dele – teve implicações no processo. Consideramos que existem algumas habilidades sensório motoras específicas, solicitadas nas interações frequentes e sustentadas no tempo, a que estamos sendo expostos, no uso das plataformas de encontros virtuais, que ainda estão sendo desenvolvidas e integradas. E esse fator parece ter sido determinante para a sensação de confusão vivida.

Essa hipótese conduzirá o percurso desenhado pelo artigo. Pretendemos explorar processos de habituação como processos cognitivos, à luz das contribuições de autores que convergem no entendimento da cognição corporalizada. Nesse viés, discutiremos o papel da cinestesia na percepção do ambiente, na percepção do espaço tridimensional, seus entrelaçamentos com a empatia e as implicações nas relações que constituímos com o mundo e com os outros. Desejamos, com essa discussão, traçar aproximações entre as imersões ocorridas na vida cotidiana – como a anteriormente relatada – e as imersões promovidas pelas experimentações em arte (mais especificamente, na dança e na videodança), considerando tanto a fruição como a criação artística, frequentemente caracterizadas por uma face provocadora de plasticidades sensíveis.

HÁBITOS – ESPECIALIZAÇÃO, CONSERVAÇÃO, PERTURBAÇÃO, EMERGÊNCIA, INVENÇÃO

Cientistas tendem a considerar que ter uma mente como a nossa significa ter a capacidade de pensar, calcular e tomar decisões como fazemos. Na verdade, para ter uma mente como a nossa, é necessário construir hábitos como os nossos. Hábitos e habilidades se ancoram no ambiente, no sentido de que são acessados ou recuperados por condições ambientais, frequentemente desaparecendo na ausência das condições ou cenário específicos. Devemos rejeitar a ideia de que nós, seres humanos, somos ilhas autônomas de tomadas de decisão, operando na base da análise cuidadosa e do julgamento seguro. Nossa natureza é muito mais intimamente trançada com o ambiente do que isso.¹ (NOË, 2010, p. 97, tradução nossa)

Nessa passagem, Alva Noë deixa clara sua perspectiva de que os hábitos estão na fundação do nosso comportamento perceptual e, mais do que isso, que não estão simplesmente encarnados em nós, mas se constituem em contextos específicos de nossa interação com o ambiente. Sua hipótese é que apenas seres que operam por hábitos, como os nossos, poderiam ter uma mente como a nossa. Ao evocar essa questão, Noë (2006, 2010, 2012) nos lembra que a marca registrada de toda habilidade é sua fluência. Na aprendizagem de qualquer atividade, evoluímos de um esforço de atenção centrada a cada detalhe, para uma condição mais fluida, na qual nossa atenção fica difusa, vagueia, e podemos nutrir uma qualidade de sintonização com o ambiente, numa perspectiva mais ampla. Nosso cotidiano seria robótico e ineficiente se tivéssemos que pensar deliberadamente sobre como sentar, o modo como organizar a coluna vertebral, o movimento preciso dos braços e das mãos, para segurar o talher e nos servir, a cada refeição, por exemplo. Não damos conta de todos esses detalhes – de quantas habilidades motoras e de sintonização com o mundo temos desenvolvidas –, pois esse processo é muito antigo na nossa existência. Entretanto, situações, como a relatada

1 “Scientists have tended to think that to have a mind like ours, one must be able to think and calculate and deliberate as we do. In fact, to have a mind like ours, what is needed are habits like ours. Habits and skills are environmental in the sense that they are triggered by environmental conditions and they vanish in the absence of the appropriate environmental setting. We can reject the idea that we are autonomous islands of decision making, acting on the basis of careful scanning and sound judgment. Our nature is more intimately entangled with our environment than that”.

no início do artigo, nos lembram que emergências e perturbações nos obrigam a redesenhar e inventar novos hábitos.

Hubert Godard toma nossa relação com a força da gravidade como parâmetro primeiro da nossa conexão com o mundo, já que ela é a constante que determina o contexto de fundo em que estamos inseridos. O jogo de oposições, esforços e colaborações, nesse campo gravitacional, são a matéria-prima para nossas experiências iniciais de construção de gesto. Ainda bebês, sem linguagem ou construção simbólica, aprendemos a tecer sentido do vivido, percebendo mudanças de tônus, de tom, de ritmo e de melodia, assim como as intensidades e acentuações dadas aos movimentos e à voz, aos quais respondemos, em espelhamento. Esse diálogo cria uma dinâmica que irá, posteriormente, ser usada como referência para o desenvolvimento dos movimentos mais complexos, assim como da linguagem e dos símbolos. (GODARD, 2006)

Essa abordagem de Godard revela seu alinhamento com a perspectiva de não separação entre percepção e ação, destacando como os processos de criação e estabilização de hábitos (perceptivos e motores) ancoram e direcionam nossos modos de interagir com o mundo e, portanto, de conhecer. Essas ideias também encontram eco nas proposições do neurofisiologista francês Alain Berthoz, que aponta a cinestesia como o sentido mais importante para a nossa sobrevivência. Na verdade, Berthoz (2000) defende que a cinestesia se comporta mais como um sistema perceptual – gerenciando informações de distintas modalidades sensoriais, tais como propriocepção, visão, tato, audição (sistema vestibular). Nessa linha de argumentação, nos oferece uma perspectiva muito interessante, que revela a organização do sistema nervoso – no que tange à gestão de hábitos motores, relações e interações com o ambiente – em dois subsistemas: 1) Um mais antigo no processo evolutivo e, assim, mais relacionado com a manutenção do nosso equilíbrio homeostático e com a sobrevivência. Esse subsistema está intimamente ligado com aspectos de conservação, estabilização de comportamentos e refinamento de habilidades; 2) O segundo, por sua vez, gerencia emergências e, com isso, está em estreita conexão com processos de simulação e invenção. Uma característica essencial do nosso sistema nervoso é sua capacidade de produzir simulações internas de movimento. Com o objetivo de antecipar o que está por

vir, baseado em ações passadas (memória e hábitos), assim como no acompanhamento das ações em curso (mapeamento corrente), o sistema nervoso integra informações perceptuais e busca soluções efetivas. Antecipar tem algo de tentar adivinhar, de criar hipóteses, implicando invenção. Quanto à ideia de criar soluções, esta nada tem a ver com um pensamento analítico e racional, mas com comportamentos refletidos em processos de engajamento com os outros e com o mundo, mobilizando nossos conhecimentos sensório motores para essa sintonização.

Nas aprendizagens e experimentações artísticas em dança, nos deparamos constantemente com essa coordenação entre a conservação – especialização de habilidades – e a invenção – criação de novas conexões, hábitos, procedimentos. No que se refere aos hábitos, tocamos num aspecto paradoxal. Ao mesmo tempo que estes são extremamente necessários para desenvolvermos maestria e refinamento, alguns podem se tornar limitadores e enrijecidos, nos levando à perda de eficiência, no desempenho de funções motoras, ou ao empobrecimento expressivo. Ademais, processos de criação, em todas as formas de arte, estão intimamente relacionados com emergências, com as especificidades dos contextos e com invenção de estratégias.

Godard (2010) nos lembra que hábitos motores são, antes de tudo, hábitos perceptivos. Ao nos movermos, não inventamos um novo gesto a cada vez, mas nos apoiamos sobre dados já inscritos, sobre coordenações já corporalizadas. Ampliar o repertório de movimento, algo caro para a aprendizagem e para o desenvolvimento artístico em dança, implica em alargamento das habilidades perceptuais. Modificações no modo de perceber o corpo alteram o modo de mover e de se relacionar com outros corpos e com o ambiente. A dança, assim como as artes, em geral, se oferece como *locus* de experimentações diversas de relações com o mundo, consigo e com seus materiais de criação, enriquecendo o repertório de nossa estrutura estésica – relativa ao sentir, ao movimento das percepções.

Em contraponto, na vida cotidiana, não nos deparamos com tanta frequência, com situações que perturbam, de maneira tão evidente, a nossa percepção do ambiente. Sendo assim, o subsistema mais comumente acionado é aquele que

se caracteriza pela estabilização e conservação de padrões. Principalmente, se considerarmos os espaços onde estamos inseridos no dia a dia – casa, trabalho, cidade, campo gravitacional – podemos perceber que há hábitos de sintonização e relação constituídos, desde a tenra infância. A situação de perturbação vivida, durante a videoconferência, nos revela que houve uma ruptura na sintonização com o ambiente. Um ruído. Faltaram, por um breve momento, habilidades adequadas para que fosse possível acessar o que emergiu. E, em seguida, a síntese se deu. Traçando as perspectivas de Noë (2006, 2010, 2012), Berthoz (2000) e Godard (2006, 2010), encontramos a zona de convergência em torno da relação não linear e não hierárquica entre percepção e ação. Trazendo suas ideias, em diálogo, percebemos que, na interação com a tela, foram arrastados hábitos – perceptuais e motores - já inscritos e corporalizados, numa estrutura outra de relação. Não é possível apartar os hábitos perceptuais - os modos de acesso/ leitura – dos motores – os modos de se mover em relação a/com. A situação emergente gerou uma desestabilização e um rápido movimento – perceptivo e motor, propriamente dito –, para compreender o que estava em curso e, assim, restabelecer o equilíbrio, a sintonização.



PERCEPÇÃO ESPACIAL – EMPATIA, MOVIMENTO, CONTINGÊNCIAS SENSÓRIO MOTORAS, ADAPTAÇÃO

Na imersão vivenciada na experiência descrita há, claramente, a “ilusão” de que uma pessoa que penetra o outro espaço pela porta também estaria penetrando o espaço oposto, embora sem consciência, por parte da pessoa que a vê, que se trata de um espelhamento. A configuração dos espaços, de modo semelhante um ao outro, aponta para um espelhamento que possibilita sentir como se fossem o mesmo espaço e, desse modo, para uma sensação de continuidade, fazendo com que a imagem, que aparece na tela, se misture com o espaço tridimensional habitado, levando à perda da referência entre bi e tridimensional e, consequentemente, das coordenadas espaciais.

Segundo autores da empatia estética² e da cognição corporalizada, a percepção do espaço, assim como das coisas e dos movimentos dentro dele, está correlacionada às nossas vivências e experiências corporais, e aos padrões de movimento que construímos no processo de exploração do ambiente, não estando exclusivamente relacionados à visão.

August Schmarsow (2007), um dos autores da empatia estética, em seus estudos sobre percepção espacial e arquitetura, introduziu a noção do espaço como extensão cinética dos impulsos e das coordenadas corporais durante o movimento. Proporcionalmente, ao nos movermos através do espaço construído ou de um edifício, um fluxo de imagens visuais combina-se na mente, produzindo uma ideia da constante mudança das relações espaciais. As percepções espaciais, criadas através do movimento, são desenvolvidas, em conjunto, na mente, em um processo de ampliação e extensão do conhecimento das sensações corporais. Nesse sentido, Schmarsow traz, em sua concepção, um exemplo claro de como o entorno é conjugado nas tarefas cognitivas de orientação espacial: o corpo, a mente e o espaço construído conjugam-se no que poderíamos chamar de um sistema acoplado complementar. O espaço é assim entendido como memória externa que pode ser recuperada em conjunção com os movimentos do corpo já vivenciados e habitualizados, e os novos em processo de aprendizagem. Em Schmarsow, o espaço tridimensional é recuperado, pelo movimento do olho e do corpo, em um sistema complementar com a mente. O espaço age como memória externa, enquanto que os movimentos do corpo estariam no limiar entre interno e externo – interno, ao recuperar os movimentos já realizados; e externo, ao construir novos movimentos – e o cérebro como memória interna. A orientação do espaço pode ser considerada, assim, um processo cognitivo estendido nesse mesmo espaço e no corpo.

Implica-se, assim, que o movimento imprime a sensação de tridimensionalidade, imprime a noção de espaço propriamente dito, pois é no movimento que as estruturas espaciais são sentidas e vividas, física e afetivamente. Em outras palavras, o movimento é constitutivo da percepção do espaço. Também Alva Noë e O'Regan (2001) relacionaram as contingências sensorio motoras ligadas aos atributos visuais dos objetos, ao efeito de deslocamento dos próprios objetos e do nosso deslocamento em relação a esses, fazendo com que a qualidade, com que esses atributos chegam aos nossos olhos, se modifiquem.

2 A empatia estética (*Einfühlung*), surgiu na Alemanha, século 19-20, dentro da filosofia e da psicologia experimental; buscava entender a experiência estética a partir da reação afetiva e corporal na fruição da arte.

O conceito de contingências sensório-motoras concentra-se no pressuposto ou na ideia de que os estados e processos cognitivos são determinados pela atividade direcionada para o mundo, sendo a percepção um processo direto do ambiente, sem recorrer ao processamento indireto ou representação da visão como uma imagem no córtex. Para Noë e O'Regan (2001), o ato de perceber é um ato de exploração do ambiente, e não um processo passivo de espelhamento do mundo. O modo como exploramos o ambiente pela percepção é um conhecimento implícito, uma habilidade adquirida em um longo processo de interação com o ambiente, em que o organismo aprende a dominar as regras das contingências sensório-motoras. Essa é uma proposição que implica uma codependência entre a estimulação sensorial e aquilo que fazemos. O modo como movemos nossos órgãos dos sentidos, e sua interdependência com os outros órgãos e partes do corpo, estão diretamente relacionados ao processo como percebemos o ambiente e os objetos, e determinam a experiência e qualidade perceptiva.

Percepção sensorial é uma troca dinâmica de duas vias entre o percebedor e o que é percebido. Quando eu percebo X, mudanças em minhas relações físicas com X (quer induzidas por meus movimentos ou por movimentos da parte de X) fazem uma diferença no modo como as coisas se mostram para mim. [...] Na verdade, é exatamente esta sensibilidade a perturbações induzidas pelo movimento (e ação) que é a marca distintiva da consciência perceptiva. ³ (NOË, 2012, p. 36)

Portanto, a percepção visual do espaço e das coisas nele não é algo vinculado apenas à visão, mas também ao movimento, o que significa que as percepções do espaço e cinestésica caminham juntas e se complementam.

O nosso exemplo de experiência imersiva na tela traz à tona a necessidade de uma ação emergente, por parte do seu perceptor, para compreender o acontecimento dentro do espaço aqui configurado como algo não habitual, fora do padrão de visualização até então vivenciado, exigindo deste uma interação mais intencional com a imagem surgida pela abertura da porta. A similaridade dos espaços causou, em primeiro lugar, um espelhamento, permitindo uma imersão

3 "Sensory perception is a dynamic, two-way exchange between the perceiver and what is perceived. When I perceive x, changes in my physical relation to x (whether induced by my movements or by movements on x's part) make a difference to how things show up for me. [...] Indeed, it is just this sensitivity to perturbations induced by movement (and action) that is the hallmark of distinctively perceptual awareness".


dimensional e uma sensação de que as duas pessoas habitavam o mesmo espaço, que foi quebrado com o entrar de uma terceira pessoa até então desconhecida, mas, principalmente, com a reação de virar para trás, para a verificação do fato.

Questões da especificidade da plataforma de vídeo também contribuem para esse tipo de perturbação; deslocamento espacial e perceptivo, pois sua disposição coloca as imagens das pessoas de forma sequenciada, adjacente, em uma relação de continuidade, como se pertencessem a um espaço comum, confundindo um pouco o espaço próprio com o do outro; ao mesmo tempo, como um espelho, as plataformas dão acesso ao espaço real-tridimensional da pessoa que está vendo, já que essas plataformas, além de mostrar o outro, mostram também a reprodução de quem vê, em uma outra tela. Esse acesso ao próprio espaço é também relativo ao acesso a uma parte do espaço que não se vê, em uma situação de interação presencial, ou seja, a parte de trás do espaço em que se habita. No espaço tridimensional, pode-se senti-lo com o corpo e costas, tendo uma sensação de presença total do espaço, mas não se pode ver. Desse modo, ao interagir com outra pessoa pelo campo da tela, interage-se visualmente com o espaço virtual do outro e o próprio espaço virtual que dá acesso à parte do espaço que, normalmente, não se tem. Essa é uma situação que, a depender dos graus de habituação às plataformas, pode levar a certa confusão perceptiva espacial, pois não se tem ainda contingência sensório motora construída, ou seja, aquela habilidade sensório motora específica para que se compreenda o estímulo.

Na videodança, assim como no cinema, a imersão sensorial do espectador, no espaço construído na imagem, é um fenômeno bastante comum e apresenta fatores relacionados ao processo de habituação às suas ferramentas de construção; aos artifícios técnicos e estéticos da imagem.

A experiência com o campo bidimensional da tela permite que experiências vivenciadas no espaço tridimensional sejam projetadas para a tela, como também experiências vivenciadas no processo de habituação com o próprio meio audiovisual, já que os espaços construídos no filme ou videodança não são, exclusivamente, espaços representados da realidade, mas frutos de uma conjunção entre representações da realidade e abstrações. No entanto, nos habituamos a

perceber como se fossem naturais, construímos contingência sensório motora no processo de exploração do meio audiovisual, a ponto de percebermos regras e procedimentos, elaborados na imagem, como integradas ao nosso processo de perceber; mas, na verdade, precisamos de tempo para integrá-las. Tanto competências corporais como cognitivas são desenvolvidas no processo de adaptação à linguagem audiovisual, seja ela videodançada ou cinematográfica.



EXPERIÊNCIA ESTÉTICA - MOBILIZAÇÃO DE SABERES SENSÓRIO MOTORES NA ARTE E NA VIDA

Na etimologia da palavra estesia, encontramos, do grego, aisthēsis, também raiz da palavra “estético”. Apesar desse termo ser mais comumente vinculado ao aspecto da apreciação da arte, do que sua produção; como argumentamos ao longo do artigo, a ligação entre fazer e perceber é indissociável. Ao manipularmos, tocamos e somos tocados; ao olharmos, vemos; ao escutarmos, ouvimos; ao nos movermos, sentimos o deslocamento, o esforço, a mudança de direção. Os sentidos corporais mediam os encontros entre corpo e mundo e, no caso da arte, entre artistas e seu ambiente e/ou materiais de criação. (DEWEY, 2010) Dito de outro modo, há um imediatismo perceptivo, um locus de encontro entre o agir e o sofrer: a ação que interfere e aquilo que se percebe imediatamente como resultado da ação. Essa perspectiva nos faz olhar para a arte como experiência, aproximando não somente os processos de criação dos processos de recepção, como, também, as imersões artísticas das imersões na vida cotidiana.

Nesta seção, vamos abordar os trabalhos de dois artistas, procurando traçar aproximações entre eles e as ideias que vimos discutindo ao longo do artigo. Serão salientadas algumas provocações, por esses trabalhos geradas, entendidas aqui como operadoras de síntese de saberes sensório motores e de constituição de novos hábitos. No processo de análise, refletiremos exatamente sobre o papel

provocador que tem a arte, no que tange à proposição de deslocamentos e tensionamentos dos nossos padrões habituais de percepção e relação com o mundo.

A estrutura estética, a do movimento das percepções, compõe em cada um de nós um modo singular de perceber, que tende para a formação de uma imagem do corpo numa economia estética. Essas grades de leitura, essas matrizes da sensibilidade que se constituem na história, na linguagem e na cultura próprias de cada um, formam uma memória radical da nossa relação com o mundo. (GODARD, 2010, p. 13)

Faz-se importante retomar a referência a Godard (2010), e sua perspectiva de codependência entre hábitos perceptuais e motores, reafirmando a ênfase dada pelo autor ao fazer artístico, geralmente bastante impregnado de uma cultura de alargamento perceptual, que desestabiliza nossa “memória radical” e questiona nossas “matrizes de sensibilidade”, se constituindo como campo de criação e invenção de novas composições corporais e poéticas. Ao trazermos “fazer artístico”, abarcamos não apenas o artista, experimentador, como também o espectador que, na relação com a obra, também se torna, em alguma medida, criador.

Um bom exemplo dessa desestabilização, de que fala Godard, são os Objetos coreográficos, de William Forsythe. Importante artista da dança da contemporaneidade, o norte americano William Forsythe atuou como bailarino do Stuttgart Ballet e, por 20 anos, como diretor e coreógrafo do Frankfurt Ballet. Entre 2005 e 2015, dirigiu a sua própria companhia, The Forsythe Company. A partir dos anos 1990, começou a desenvolver uma série de obras a que ele chamou de Objetos coreográficos. Fazendo uso de materiais, objetos cenográficos e/ou mídias, com as quais o espectador é convidado a interagir, essas peças têm um caráter experimental, fazem uso de alguns procedimentos comuns nas artes visuais, se organizando na forma de instalações, esculturas e filmes, borrando, assim, as fronteiras entre as artes visuais e a dança.

Essa coleção de obras também se desloca da caixa cênica e é pensada para salas de museu ou espaços outros, que não o teatro. A maioria delas abdica dos corpos

dos dançarinos profissionais, para lidar com a poesia do corpo leigo e cotidiano em movimento. A obra *Nowhere and Everywhere at the Same Time* (2015) esteve em exibição no SESC Pompeia, em São Paulo, em 2019. Essa destaca-se por criar um ambiente imersivo, dentro de um grande galpão, formado por inúmeros pêndulos, presos a fios de prumo, que têm seu movimento controlado por um programa de computador. À entrada do espaço de exibição, lê-se: “Por favor, entre, evitando o contato com qualquer um dos pêndulos”.

A obra convida o espectador participante a se relacionar com o ambiente criado. Para que essa relação se estabeleça, é necessário mover e se deslocar pelo espaço, atentando para a cadência e para a trajetória de movimento dos pêndulos. Nesse sentido, o encontro com a obra provoca o confronto do espectador com suas possibilidades corporais. Frente a frente com a constatação de que “nossos recursos físicos realmente não são infinitos” (FORSYTHE, 2016, p. 49), a interação com a obra nos leva a dar conta de quais são os nossos recursos para lidar com as demandas específicas que ela nos propõe. Em imersão, sintetizamos saberes sobre o ambiente, sobre nós mesmos e sobre o encontro corpo-obra; saberes que são do tipo sentir-agir, direcionados à busca da possibilidade de estabelecer acoplamento, sintonização. Nas palavras do próprio Forsythe: “As ações do espectador são, claramente, uma estratégia construída a partir de seu repertório de competências físicas e coordenações habituais de movimento”. (FORSYTHE, 2016, p. 48) Uma característica que merece ser evidenciada é o fato de que a obra provoca a mobilização de uma combinação de sistemas perceptuais – visual, tátil e cinestésico, de maneira completamente entrelaçada –, tendo a cinestesia enquanto um agente principal.

Também as artes, que lidam com o campo bidimensional da tela, convocam seus espectadores a ações emergentes por envolvimento cinestésico. No nosso entendimento, essas são ações de exploração do ambiente audiovisual, no ato de perceber – engajamento perceptual –, variadas pelo grau de habituação ou não habituação a esse meio.

Como nos fala Castanheira (2010), o próprio cinema exigiu um processo de habituação, que pode ser claramente identificável na sua história. No engajamento gerado desde o cinema das atrações, ou pré-cinema, até a inclusão da narratividade,

pode-se compreender que houve um percurso de adaptação para aquilo que se construiu como linguagem cinematográfica.

Talvez, em um primeiro momento, quando da curiosidade pela novidade que levava plateias a se deslumbrarem com a reconstituição do movimento enquanto movimento, poderíamos falar de uma atenção, talvez ingênua, a características puramente sensoriais da experiência. O corpo fantasmático causava espanto e não havia ainda competências cognitivas suficientemente desenvolvidas por parte do espectador para uma melhor compreensão dessa atração de caráter ilusionista que, pouco a pouco, ia se configurando como linguagem. Na verdade, a própria figura do espectador foi algo que precisou de tempo para se constituir. (CASTANHEIRA, 2010, p.174-175)

Desse modo, compreendemos que o engajamento perceptual no audiovisual – e, na verdade, em todas as tecnologias – está ligado ao grau de adaptação que o sujeito tem nesse ambiente. Fingerhut e Heimann (2017) apresentaram várias pesquisas que mostram um entendimento maior das imagens à medida que o espectador se acostuma à linguagem utilizada pelo meio, ou melhor, há uma aceitação maior da linguagem, em função do grau de habituação do espectador aos artifícios técnicos e estéticos na imagem. Segundo eles, o espectador aceita o artifício como parte da realidade da imagem porque construiu contingência sensório motora ao meio. Construiu o que os pesquisadores denominaram de “corpo fílmico”.

Apesar de muitas formas de artificialidade, o filme explora nossos hábitos corporais e perceptivos de tal maneira que nos leva a um engajamento perceptivo com uma cena. No entanto, o fato de que deferimos a uma sucessão de imagens como uma aproximação a uma cena de maneira quase perceptiva e sensório motora não deve disfarçar o fato de ter nos habituado a alterar padrões corporais e rotinas visuais que vão além de qualquer maneira natural de perceber. São esses padrões emergentes que, desde a base do que pensamos como nosso corpo fílmico. [...] compartilhamos

um corpo com o filme. E mais do que isso: esse corpo compartilhado deve ser entendido em termos de compromissos ligados por regras (perceptivas, cognitivas, emocionais) que pertencem especificamente a esse meio.⁴ (FINGERHUT; HEIMANN, 2017, p. 15-19)

Para justificar seus pressupostos, os autores trazem vários estudos que comparam e analisam diferentes grupos de pessoas, com e sem hábitos de assistir a filmes, apontando que, quanto mais habituados ao ambiente fílmico e seus aspectos técnicos e estéticos, mais eles têm capacidade de identificar, entender e dar credibilidade aos cortes, planos e efeitos; enquanto as pessoas não habituadas ao ambiente fílmico têm dificuldades nesse procedimento. Por exemplo, alguns desses estudos mostraram que as crianças não possuem uma compreensão precisa da aplicação de um zoom ou close up, interpretando-os como um crescimento do objeto filmado, em vez de um resultado da manipulação da câmera; ou estudos que mostraram que os movimentos oculares das crianças durante a exibição da TV, em comparação com os movimentos dos olhos dos adultos, são mais frequentes, indicando que a atenção dos espectadores inexperientes é, em geral, menos claramente dirigida pelo meio. Em outra série de experimentos, pesquisadores apresentaram filmes para um grupo remoto de pessoas da Turquia que não tinham exposição prévia a filmes editados. Eles mostraram dificuldade em interpretar histórias que foram retratadas usando um número de técnicas de edição de continuidade que são muito familiares para os espectadores mais experientes.

Essa é uma condição que independe do gênero, estilo ou estética em que o audiovisual esteja sendo usado como meio, e pode ser observada também no desenvolvimento da videodança. Como exemplo, temos a obra da cineasta, e uma das precursoras da videodança, Maya Deren (1917-1961): *A Study in Choreography for the Camera* (1945). Nesta obra, Maya Deren inicia um recurso técnico e estético, totalmente novo e inusitado, em que um dançarino move-se por diferentes e descontínuos espaços, possibilitados pelo trabalho da edição, fazendo com que seus movimentos imprimam continuidade de um espaço a outro. Podemos supor que as primeiras visualizações dessa obra devam ter exigido a ação de orientação, nesse novo recurso, para se poder entender e fazer significar. O que,

4 "Despite its many forms of artificiality, film exploits our bodily, perceptual habits in just such a way that it is picked up as a perceptual engagement with a scene. Yet, the fact that we defer to a succession of images as na approach to a scene in a quasi-perceptual, sensorimotor way should not disguise the fact that we have become habituated to altered bodily patterns and visual routines that go beyond any natural way of perceiving. It is these emergent patterns that form the basis of what we think of as our filmic body. [...] we share a body with film. And more than that: this shared body has to be understood in terms of engagements that are bound by rules (perceptual, cognitive, emotional) that pertain specifically to this médium".

no primeiro momento, pode ter sido um efeito inebriante, estranho, perturbador e revolucionário, hoje é algo aceito e completamente utilizado. Hoje os espectadores da videodança estão bastante adaptados a esse recurso, existente em inúmeras obras nesse campo.

August Schmarsow, ao apontar o espaço como extensão cinética dos impulsos e das coordenadas corporais, durante o movimento, entendeu o morador de uma casa como um cocriador da arquitetura. As ações emergentes e cinestésicas, no processo de percepção e fruição na arte, corroboram com o pensamento de que, ao nos envolvermos com o que uma obra de arte nos oferece, enquanto elementos tensionadores para os nossos hábitos, estamos ampliando-a e construindo novos significados para/com ela, dando continuidade ao trabalho do artista; e, nesse sentido, agindo como cocriadores.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fazendo uma retomada do percurso desenhado pelo artigo, estabelecemos, como ponto de partida, a descrição de uma experiência de imersão, vivida por uma das autoras, numa videoconferência, via plataforma Zoom. A um dado momento, em virtude da aparição de uma terceira pessoa no campo de visão, os espaços das telas foram confundidos na sua percepção, causando uma sensação de perturbação e uma dificuldade momentânea de compreender a imagem vista. Essa experiência nos levou ao levantamento da hipótese de que há algumas habilidades sensório motoras, solicitadas nos encontros virtuais correntes, mediados pelas especificidades das plataformas em uso, que ainda estão em processo de desenvolvimento e integração. Ainda estamos constituindo as contingências necessárias para esses modos de interação.

A partir dessa hipótese, e à luz de contribuições da abordagem da cognição corporalizada das ciências cognitivas, assim como da empatia estética, procuramos refletir sobre a relação entre processos imersivos da vida cotidiana e processos

imersivos promovidos pela arte – tanto na criação, como na fruição –, observando a centralidade que tem a percepção cinestésica em qualquer dos contextos.

Entre os autores com quem discutimos, teve destaque o filósofo Alva Noë e o seu entendimento de que é nosso conhecimento sensório motor que nos permite acesso perceptual ao que o mundo nos oferece. Sendo assim, hábitos estão na fundação do nosso comportamento, constituídos em contextos específicos de interação com o ambiente. O modo particular como cada um de nós explora o ambiente é um conhecimento implícito, uma habilidade adquirida em um longo processo de interação com este ambiente, em que o organismo aprende a dominar e gerir as regras das contingências sensório motoras. (NOË, 2006, 2010, 2012; NOË, O'REGAN, 2001) Trouxemos também as contribuições de August Schmarsow (2007), que oferece uma perspectiva complementar sobre a percepção do espaço tridimensional, constituída, através da extensão cinética dos impulsos e das coordenadas corporais, durante o movimento. Um processo cognitivo estendido – no próprio espaço e no corpo – que abarca sentidos outros que não apenas a visão, salientando, de forma categórica, a importância da cinestesia nesse processo.

Tecendo um diálogo entre esses e os demais autores, e questões que observamos estar no cerne das investigações de alguns artistas contemporâneos, o artigo buscou refletir que perturbações perceptivas exigem um processo de adaptação ao novo estímulo e/ou contexto, até que se constituam outros hábitos. Nesse sentido, são parte tanto da vida cotidiana, como da arte. O que diferencia o contexto da vida cotidiana do contexto da arte é que, na vida cotidiana, não nos deparamos com perturbações significativas, com tanta frequência, como a da experiência relatada, em que a mudança de cenário – e suas regras de interação –, foi abrupta e de grande magnitude. Em contraponto, provocar perturbações, deslocamentos, tensionamentos nos nossos modos habituais de perceber é matéria do fazer artístico. É desejo e trabalho do artista desestabilizar hábitos incorporados, para criar novas “matrizes de sensibilidade”. (GODARD, 2010) Como artistas, experimentadores e espectadores, cultivamos um estado de disponibilidade às emergências próprias das interações do/no campo. Seja qual for o contexto, reafirmamos o entendimento de que a cinestesia, enquanto sistema operador de sínteses de saberes sensório motores, tem um papel central nos

processos de envolvimento, engajamento e sintonização com os diversos ambientes em que imergimos.



REFERÊNCIAS

BERTHOZ, A. *The brain's sense of movement: perspectives in cognitive neuroscience*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

CASTANHEIRA, J. C. S. Do cogito ao inconsciente: o corpo na experiência cinematográfica. *Contracampo*, Niterói, n. 21, p. 174-190, 2010.

DEWEY, J. *A arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FINGERHUT, J.; HEIMANN, K. Movies and the mind: on our filmic body. In: DURT, C.; FUCHS, T.; TEWES, C. (org.). *Embodiment, enaction, and culture: investigating the constitution of the shared world*. Cambridge: MIT Press, 2017. p. 353-377.

FORSYTHE, W. Entrevista. In: GAENSHEIMER, S.; KRAMER, M. *William Forsythe: the fact of matter*. Bielefeld: Kerber Verlag, 2016. p. 48-55.

GODARD, H. Buracos negros: uma entrevista com Hubert Godard. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 1-21, 2010.

GODARD, H. Foreword. In: MCHOSE, C.; FRANK, K. (org.). *How life moves: explorations in meaning and body awareness*. Berkeley: North Atlantic Books, 2006. p. 9-14.

NOË, A. *Action in perception*. Cambridge: MIT Press, 2006.

NOË, A. *Out of our heads: why you are not your brain, and other lessons from the biology of consciousness*. New York: Hill and Wang, 2010.

NOË, A. *Varieties of presence*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

NOË, A.; O'REGAN, J. K. A sensorimotor account of vision and visual consciousness. *Behavioral and Brain Sciences*, Thousand Oaks, v. 25, n. 5, p. 939-1031, 2001.

SCHMARSOW, A. *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*. Leipzig: Karl W. Hiersemann Verlag, 1894.

SCHMARSOW, A. Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde. In: FRIEDRICH, T.; GLEITER, J. (org.). *Einfühlung und phänomenologische Reduktion: Grundlagentexte zu Architektur, design und Kunst*. Berlin: LIT Verlag, 2007. p. 107-121.

GRAÇA, LILIAN SEIXAS, LILIAN GRAÇA: é coreógrafa, dançarina, professora de dança e videasta. Possui graduação em Dança (Bacharelado) pela Universidade Federal da Bahia (1992), especialização em coreografia também pela UFBA (1993) e mestrado em Coreografia (Diplomarbeit) pela Escola Superior de Artes Teatrais Ernst Busch - Berlim (2000) - reconhecido pela UFBA. Doutora pelo programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFBA (2019) com o projeto de pesquisa "A percepção cinestésica na videodança: reverberAÇÕES empáticas

ATUALMENTE TEM-SE OCUPADO, COMO ARTISTA-PESQUISADORA, EM CORRELACIONAR PROCESSOS DE CRIAÇÃO, EMPATIA ESTÉTICA, PERCEPÇÃO, COGNIÇÃO E IMERSÃO NA DANÇA E NA VIDEODANÇA: experimentando metodologias criativas, realizando obras, ministrando oficinas, cursos, palestras e publicando textos na área.

SOUZA, BEATRIZ ADEODATO ALVES DE: baiana, de Salvador, Beatriz Adeodato é artista da dança, pesquisadora e docente da Escola de Dança da UFBA. Doutora em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) com a tese intitulada "Dança como forma material de pensamento: tessituras entre fazer e saber" e Mestre em Dança (PPGDança/UFBA) com a dissertação "Corpo em dança: o papel da educação somática na formação de dançarinos e professores. Professora do PRODAN - Mestrado Profissional em Dança da UFBA, tem como áreas de pesquisa as interações da Dança com a Educação Somática, os estudos da percepção implicados em processos de experimentação artística e a Prática como Pesquisa. É Specialized Master Trainer no Método Gyrotonic® pelo Gyrotonic International Headquarters (EUA), método que vem disseminando, tanto no Brasil como no exterior, em contextos diversos que abraçam a prevenção de lesões, a formação de corpo para a cena e o levantamento de pistas para criação.