

"VALE TUDO, SÓ NÃO VALE QUALQUER COISA": COGNIÇÃO INCORPORADA E PRODUÇÃO COMPARTILHADA DE SENTIDO NOS ENCONTROS DE DANÇA E IMPROVISAÇÃO ONLINE

Flora Byington Dias Siqueira¹

RESUMO | ABSTRACT

Este é um ensaio que busca costurar fragmentos de relatos, pensamentos e sentires escritos entre os anos 2021 e 2022 no exercício da Produção Compartilhada de Sentido, a partir das experiências nos encontros de dança e improvisação online durante a pandemia de Covid-19, em especial no Campo Aberto. Para tal, dialoga com a Teoria da Autopoiese, com a Abordagem Enativa dos estudos da Cognição e com a Ecologia da Atenção para percorrer vividamente as ideias de atenção, contato, autonomia, cuidado e ecossistema. Seu objetivo é simplesmente o ensaio, jogar o jogo, não pretendendo dar conta da totalidade de tais conceitos nem muito menos da totalidade da experiência.

Palavras-chave: dança contemporânea, improvisação, atenção compartilhada, cognição social, isolamento social.

This essay intends to combine pieces of reports, thoughts and feelings written between the years 2021 and 2022, in the exercise of Participatory Sense-Making based on dance and improvisation online meetings during the Covid-19 pandemic, more specifically at Campo Aberto. To this end, it dialogues with the Theory of Autopoiesis, with the Enactive Approach of Cognition Studies and with the Ecology of Attention, to vividly go through the ideas of attention, contact, autonomy, care and ecosystem. Its purpose is that of the mere essay: the exercising of the act of writing (and playing) not claiming to account for the totality of such concepts, much less for the totality of experience.

Keywords: contemporary dance, improvisation, shared attention, social cognition, social isolation.

PREPARANDO AS DOBRAS

Este é um ensaio composto de fragmentos de relatos de experiência, pensamentos e sentires desenvolvidos a partir das práticas em dança aliadas

¹ Graduanda em Psicologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Habilitada como Técnico em Dança, com ênfase em Bailarino Contemporâneo. Integra a equipe da Revista Fragmentos, associada ao Núcleo Trabalho Vivo (NTV), que desenvolve pesquisas acerca das atividades ligadas à arte, ao trabalho e às ações coletivas. Compõe a equipe de estagiários Clínica das Formas de Vida, associada também ao Núcleo Trabalho Vivo (NTV). Atua como professora da oficina especializada "O Corpo e o Meio" no projeto de extensão comunitária AEIOU - Artes, Educação e Inclusão com Orientação Universitária, vinculado ao Departamento de Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Possui interesse nas áreas de pesquisa sobre corpo, subjetivação e corporeidade articulando Psicologia, Pedagogia, Filosofia e Artes Performativas.

ao uso da tecnologia² no espaço privado da casa/apartamento em situação de isolamento e distanciamento social no contexto urbano durante a pandemia de Covid-19. Os fios condutores que nos apoiam argumentativa e epistemologicamente são, principalmente: as ciências cognitivas pela abordagem autopoietica-enativa em diálogo com pesquisadores contemporâneos que trazem uma perspectiva crítica e criativa para a atenção e produção de sentido.

Como ressonância coerente com a própria metodologia de tais abordagens, deixo ao longo do corpo do texto algumas perguntas a serem redobradas e desdobradas mais à frente, mas que desde já vão demarcando o território conflituoso que é esse campo de fronteiras entre a psicologia e a expressão corporal ou entre o cuidado e a performance. Dito isso, me sinto mais à vontade para assumir o desencaixe das partes e eventuais lacunas ou dissonâncias entre os conceitos apresentados, entendendo que composição e harmonia nem sempre andam juntas. A estética é dos fragmentos³.

Na intenção da dobra que é produzir sentido sobre a produção de sentido, o exercício aqui é uma exploração de alguns conceitos fundamentais dentro do campo da *cognição incorporada* ou *cognição viva*⁴. A importância de ir dobrando cada vez mais esse entendimento de *como* se aprende (e como se aprende a se expressar) em grande parte se dá pela necessidade de *tomar consciência* desse fundo cognitivista⁵ ainda muito entranhado na forma como nos relacionamos com a habilidade de aprender, de criar e de estar em coletivo. Digo aprendizagem e criação não apenas aplicadas ao ensino e à cena, mas como processo em constante atualização das formas de estar no mundo afirmando a vida.

Dando corpo a estes conceitos que têm sua origem nas teorias da autopoiese e no enativismo⁶, tradicionalmente transdisciplinares, trago as

² No senso comum da palavra.

³ E os fragmentos são clínicas dos nascimentos, já diria Gonçalo Tavares (*apud* FERREIRA, 2017).

⁴ Abordagem que caminha na direção contrária do modelo input/output que representa o paradigma fundante das abordagens cognitivas que é o cognitivismo, historicamente hegemônicas nas teorias e práticas da aprendizagem - Aprendizagem aqui não se limita ao constructo, isto é, não se limita à sua aplicação no contexto escolar de ensino; se refere ao processo de devir pessoa atuante no mundo.

⁵ Menção ao cognitivismo computacional, que compreende a cognição como representação.

⁶ Autopoiese significa autoprodução; teoria inicialmente desenvolvida em conjunto pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela a partir da década de 1970, no contexto da Biologia do Conhecimento, marcando uma presença de contracultura dentro da comunidade científica da época. Conceituando de maneira breve, os sistemas autopoieticos são redes de processos de produção (relação) entre componentes com capacidade de destruição e regeneração de si; a cognição, característica fundamental dos sistemas, é entendida como criação - acoplamento ativo com o mundo. Assim, a teoria da autopoiese "recoloca a cognição como processo vital, incorporado, criador e coletivo" (KROEF; GAVILON; MARASCHIN, 2016, p.204). Pioneiros de uma virada epistêmica e ontológica ao recusarem o modelo da representação, Maturana e Varela revelam o caráter circular da cognição, trazendo contribuições muito férteis para o caminho em direção à superação dos modelos dicotômicos, lineares e enrijecidos da existência. A enação é um desdobramento da autopoiese, envolvendo novos nomes e articulações com outros campos

experiências mais recentes dos encontros dedicados à técnica da improvisação, praticada por bailarinos, performers, atores, e também por curiosos de outros ofícios, para se pensar a produção compartilhada de sentido a partir dessa estética dos fragmentos.

Penso hoje que não há porque querer definir uma só técnica do improviso. Contudo, alguns contornos são necessários e, de todas as possíveis definições que ouvi recentemente, tenho ficado com “*vale tudo, só não vale qualquer coisa*”, dita por Camila Fersi no X ECDANÇA⁷. Outros eventos serão citados, com ênfase especial para o Campo Aberto, Encontro de Improvisação e Composição⁸, anfitriado e ancorado por Camila.

Antes de começar, deixo meu agradecimento a todes que passaram pelo Campo; aos encontros que tive nos últimos meses que me possibilitaram juntar pensamento e ação; e em especial a Maria Hermeto que veio compor estes fragmentos comigo de última hora, lendo curiosa e cuidadosamente e sugerindo abusada e certamente.

DOBRAUM: AUTONOMIA NA VISÃO DE UMA COGNIÇÃO INCORPORADA

A teoria da autopoiese sugere que “a organização autopoietica *singulariza* os sistemas vivos” (SANCOVSCHI, 2009, p. 63, grifo meu) - processo radicalmente diferente da individualização. No entanto, é Varela (2003) quem propõe o conceito de *autonomia* como fundamental para um entendimento mais coerente da teoria da enação e sua articulação com a autopoiese (SANCOVSCHI, 2009). Nesse sentido, uma autonomia saudável, digamos assim, parte necessariamente de uma outra relação com a experiência do tempo, ou com a temporalidade: “[...] autonomia é, assim, um conceito de *transição* que enfatiza a capacidade que ‘todo ser vivo tem de *criar pra si* as próprias regras” (VARELA, 2003 *apud* SANCOVSCHI, 2009, p.60). Cabe dizer que não se trata da lógica do ‘cada um por si’ nem do ‘deixa que eu me viro’, como dizem as vozes da autonomia liberal

do conhecimento. A abordagem enativa, situada na cognição 4E (*Embodiment, Embedded, Enacted, Extended*), entende a produção de sentido não como interpretação à posteriori do vivido, mas como vivência - e por isso tem relevância aqui. Continuamente atualizada e comprometida com uma corporificação radical, é designada por uma “inversão topográfica”, segundo Laura Pozzana, diante da qual o problema passa a ser “conceitualizar a mútua interdependência do dentro e do fora, do organismo e do meio” (POZZANA, 2009, p. 77) e não mais argumentar sobre a maior influência de um ou de outro. Para entender melhor o contexto e a importância das contribuições da teoria da autopoiese e da abordagem enativa, sugiro ver *O reencantamento do concreto* (VARELA, 2003) e *Enação: percursos de pesquisa* (MAURENTE, V.; MARASCHIN, C.; BAUM, C., 2019) além das fontes citadas diretamente nesta nota.

⁷ Encontro Contemporâneo de Dança, no qual Camila ofereceu uma oficina de Improvisação Online acontecida nos dias 22 e 23 de setembro de 2021, em parceria com o Espaço Experimental da Dança em Belém -PA.

⁸ Ver em <CAMPO_ABERTO (@campo__aberto) • Fotos e vídeos do Instagram> ou <Campo Aberto - YouTube>

predatória, mas sim de formar a capacidade hábil de decisão constante, com a finalidade primordial da manutenção da vida (digna).

Autonomia apresenta-se então como um conceito fundamental para se pensar-fazer uma *cognição viva*, definida aqui enquanto uma *habilidade de definir* momento a momento o que precisa ser feito ou a capacidade de ir definindo o que não está pré-definido - o que é precioso para um praticante das danças somáticas, por exemplo, e veremos isso mais adiante. A autoprodução da autonomia, então, só é possível no princípio de uma vida em *comum*, da interação com um meio que acolha esse organismo, numa relação bilateral (ou multilateral), criando um ambiente fértil para a atenção compartilhada e partilha de experiências na produção coletiva de sentido (CARIJÓ, 2018).

DOBRA DOIS: A PELE COMO MOTOR - CONTATO, ATENÇÃO E MEMÓRIA

Para quem estava acostumada a trabalhar no contato direto com muita pele, trabalhar pela pele da tela parece à princípio um modo de operar mais frio, encurtado, comprimido... insuficiente e, ainda assim, exaustivo - um dos motivos da nossa exaustão coletiva pode ser atribuída ao regime de atenção na cultura das aparências (CALIMAN, 2012)⁹, que rege os aplicativos que nos servem como redes sociais em geral, incluindo as plataformas de vídeo chamada que passaram a ser utilizadas em larga escala por instituições de todo tipo que aderiram ao trabalho remoto durante a pandemia.

Em setembro de dois mil e vinte, quando começamos de fato a montagem¹⁰, um espetáculo via Zoom era a coisa menos parecida possível com a ideia primeira do espetáculo de formatura - que originalmente seria realizado na rua, como pesquisa e intervenção ancorados na sensibilização e expressão corporal. Estávamos¹¹ há um ano experimentando performances para transportar o corpo construído no chão de Angel para a rua, movidos pelas seguintes inquietações: Como sustentar o estado de presença criado naquele chão¹² em outros espaços? É possível vivenciar o trabalho feito dentro da casa-escola privada em espaços públicos de livre circulação? Que expressão corporal é essa que só pode existir tranquilamente garantida confortavelmente pelo espaço privado?

⁹ “[...] a economia da atenção coincide com o predomínio da cultura da visibilidade ou das aparências [...]. Nessa cultura, as trocas intersubjetivas são capitalizadas e passam a alimentar uma economia que se nutre da necessidade existencial da atenção” (CALIMAN, 2012, p.4).

¹⁰ O AVESSO DO QUE ERA. 2020, Escola Angel Vianna, Rio de Janeiro, Montagem do espetáculo de formatura da turma violeta (ingressa em 2018 e egressa em 2020) do curso técnico da Escola Angel Vianna. (exibido ao vivo em dezembro de 2020; atualmente não disponível).

¹¹ Bruna Montenegro, Flora Dias, Lais Mesquita, Lucas de Oliveira, Violeta Vilas Boas, Rosa Trotta, Stephany Cerqueira e Thais Aguilera.

¹² Que só quem já deitou sabe.

Uma vez aderindo ao isolamento social, suspendemos quase tudo¹³, nos reorganizando para assumir então um corpo *online*, porém com pouco espaço disponível para o movimento. Deste corpo surgem novas perguntas: Como garantir a manutenção dos afetos, que movem o trabalho e a vida, aderindo ao isolamento? Dá pra manter o tema Pele como motor central da pesquisa? Como buscar algo que seja o mais próximo possível da sensação do toque do outro através dos recursos da imagem e do som?¹⁴

Sem nenhuma clareza do que estávamos fazendo enquanto estávamos fazendo, aconteceu de lançarmos mão de alguns recursos para avivar a sensação de tridimensionalidade que a tela comprime - por exemplo, experimentando composições entre diferentes angulações das câmeras dos participantes para criar a sensação desta camada a mais de dimensionalidade -, que foram sendo tomados como conscientes ao longo do processo de montagem. Nesse processo de tomada de consciência entram mais perguntas: Quais são as convocações de *presença* neste regime da atenção que assume a decomposição como estética? Como medi-la ou descrevê-la para além das *quantidades e qualidades* de movimento das partituras corporais?

Neste ponto talvez seja útil lembrar que a invocação do estado de presença na dança não é a invocação de um “presentismo absoluto”, capaz de produzir esquecimento de um passado recente; se não nos apropriarmos do nosso passado, não há dança possível. Se a dança enquanto habilidade é construída na repetição e construções de caminhos que eventualmente se transformam em padrões de movimento (mais ou menos fixados dependendo do enrijecimento muscular, subjetivo e coletivo dos corpos), então corpo é memória.

Temos, então, a já velha conhecida e sempre fundamental conscientização e exploração do contato da pele com diferentes texturas (chão, parede, saco plástico, o vidro da janela, o pano da roupa, objetos da casa); afinal você ainda continua sendo corpo que segue em contato com superfícies das mais diversas naturezas, ainda que em isolamento de outros corpos humanos. E o segundo recurso (esse sim, novo) - a mediação exclusiva pelo audiovisual - que, por definição, também é movimento.

Experimentamos assim desde as já citadas diversas possibilidades de angulação da câmera, assim como a disposição do corpo frente a ela (perto/longe, mostrar/esconder, cima/baixo), até a exploração de espaços da casa, antes desocupados, e suas potências (cantos, quinas, buracos - se fazer caber em lugares esquisitos e ocupá-los como for possível e desejável).

¹³ As questões levantadas no parágrafo anterior não desaparecem, mas são colocadas em suspenso para retomada futura.

¹⁴ Começamos a entrar mais no campo do cinema do que no campo da dança?

Chão

Companheiro de todas as horas, palco do descanso e da loucura, o chão é o fundamento. Com ou sem tela para presenciar esse encontro, o chão é o que nos segura e nos provoca o salto. É colchão e trampolim. Entregar-se no seu contato nos convoca tanto à qualidade de movimento de uma bacia de água morna quanto à de uma flecha certa que perfura o solo em busca de verticalidade. É versátil. No contato firme e sincero entre chão e osso, parece que tudo se sustenta.

Dito isso: o chão continua sendo o chão. É possível confiar ainda na superfície do chão para entregar todo o peso de um corpo enlutado e sozinho, que não é pouco.

Parede

Deliciosamente gelada e agora com muitas marcas de pés e mãos engorduradas e sujas de poeira. Parceira maior no apoio às investidas invertidas (por isso a sujeira).

Saco Plástico

Presença especialíssima em um trabalho em especial, *Translucydás*, transmitido na programação da *Monstra 4*¹⁵. Superfície versátil, disponível em diversas cores e espessuras causando resultados diferentes a cada vez. Se posicionado entre o corpo e a câmera, é um bom dispositivo para brincar de mostrar e esconder.

O vidro da janela

Reflexo, vertigem e exposição. Mirar-se para fora enquanto se vê. Superfície de apoio obviamente bem menos confiável que o chão ou a parede, mas que ainda assim permite jogos de contato interessantes¹⁶ - toda a sutileza e o controle são contraditoriamente convocados para atuar em conjunto e por isso a sensação que gera é interessante.

Roupa

Limitam ou respeitam a amplitude de movimento das articulações, contornam a pele; provocam, expõem, escondem, confortam; o poder de um

¹⁵ Mostra do *Campo Aberto*, 4. ed, 2021.

¹⁶ Ver *Translucydás*. Disponível em:<MONSTRA 4 : : : translucydás - YouTubeMONSTRA 4 : : : : translucydás - YouTube>

figurino ao produzir uma narrativa interessante pra cena.

Objetos de casa

Tenho desejo de mudar de lugar enquanto danço? Procuo um lugar mais cheio ou mais vazio de coisas e pessoas? Preciso me movimentar para limpar ou abrir o espaço? Posso ir me acumulando naquele cantinho? O que vai acontecer se eu trocar as coisas de lugar?

Nesse movimento somos convocados a revirar os arquivos esquecidos, desorganizar e reorganizar os objetos do uso cotidiano como parte necessária do processo criativo em dança e do próprio movimento da vida, que é o movimento de composição¹⁷.

Mesmo fora das telas (ou justamente fora delas), há a dificuldade de lembrar do caminho percorrido quando improvisamos; o regime de memória é outro, e até hoje eu não entendi ou não sei explicar como é que o corpo lembra. Polanyi formulou o problema da forma mais tradicional no pensamento moderno: “sabemos coisas que não sabemos explicar como sabemos” (FERRAZ; PIMENTEL, 2018, p. 93). Há uma diferença entre *know how* e *know that* ou entre sabedoria e conhecimento (ibidem, p. 93) e essa é uma das diferenças que impera na prática do improviso enquanto técnica de construção de um saber do corpo engajado.

No entanto, há também um grande desafio do improviso, principalmente num momento onde há mais estranhamento do que intimidade com a prática, que é não parar bruscamente quando não se sabe mais o que fazer, não romper com o contato nem com o estado de presença que ele suscita - ou, ainda, sustentar o campo¹⁸.

DOBRA TRÊS: IMPROVISAZÃO, COMPOSIÇÃO E PRODUÇÃO DE SENTIDO

Diante do não-sentido (interrupção do contato; interferência; colapso; inércia) com frequência caímos nas nossas habituais repetições, mas para entrar nesse lugar de discussão precisaríamos aprofundar na noção de *hábito* e de *repetição*, o que provavelmente cairia num boca-a-boca não só com as ciências da cognição de viés cognitivista mas também com a psicanálise, o que não é o foco agora. Por enquanto, aceito a proposta do *não-sentido* como experiência de

¹⁷ *Antepapo 1*: Conversa com Luisa B, Maria Hermeto e Rodolfo Maritan. Disponível em: <ANTEPAPO TRUQUES CAMPO ABERTO 1 - YouTubeANTEPAPO TRUQUES CAMPO ABERTO 1 - YouTube>

¹⁸ Nesse sentido, os desafios do improviso enquanto ponto de partida na dança ecoam em outros fazeres, como no ato de ensinar e também na prática clínica.

muita importância no processo do desenvolvimento cognitivo por uma perspectiva incorporada; nesse sentido, o não-sentido produz sentido (KROEFF; GAVILON; MARASCHIN, 2016). Ou, ainda, “trabalhamos com o inesperado” - inspirado na obra “Água Viva” de Clarice Lispector (apud ANDRADE, 2021).

Gostaria de citar também o laboratório de pesquisa de movimento *Devir Cadeira*, facilitado por Lua Couto¹⁹ em abril de 2021, a partir do qual reverberaram as seguintes reflexões: a improvisação pode ser também o contínuo e oscilante ato de escolher quais janelas abrir, se perder nas janelas, fechar algumas, fechar todas, abrir uma... até conseguir olhar pra tudo que está aberto ao mesmo tempo e sustentar o estado de vertigem. Esse diálogo interno de “será que devo ir ou não devo”, essa iminência do movimento está sempre ali de pano de fundo, é uma constante negociação de puxar e empurrar fronteiras.

Assim a dança do improviso vai criando uma ou várias impressões de padrões temporais de movimento, entre tempo e espaço. Eventualmente resultará em *aprender a mudar* de direção, de ritmo, de plano, de nível, de cômodo, de roupa ou qualquer coisa, sem se desvincular de tudo o que estava carregando de movimento no instante anterior, de preferência sem abandonar o estado de presença conquistado.

Conversando esses dias com Maria Hermeto, também cria do chão da EAV (Escola Angel Vianna), chegamos à conclusão que: dançamos pelo desejo de mover²⁰ e a estética será consequência. Estética aqui não significa estar alinhada ao padrão estético hegemônico ou normativo, mas sim à produção de algo que provoca sensação no outro.²¹ Não há um resultado esperado à priori. Pode haver a mecânica de um gesto específico a ser estudado a nível detalhado? Pode, e é interessante que haja. No entanto, não podemos perder de vista a pergunta: a quem serve o nosso trabalho? Para lembrar que não estamos aqui para reforçar a exaltação de uma técnica para poucos, o que implica em abrir mão da expectativa de produzir algo movido pelo exibicionismo - que de vez em quando cai bem para performar nossos dramas - focado apenas no desenvolvimento das habilidades acrobáticas e atléticas normalmente associadas ao corpo do bailarino.

Considero então que nosso trabalho com a dança somática está sendo de fato feito se conseguirmos enxergar a dança das pequenas coisas, ou a “pequena dança” (conceito cunhado por Steve Paxton) - que pode se concentrar apenas no ato de respirar. Então veremos não só que tudo dança, mas que é possível dançar a partir de qualquer corpo, em qualquer lugar, em qualquer posição e em qualquer quantidade de espaço - porque dança é movimento com sensibilidade e atenção conjunta:

¹⁹ Disponível em: Ensaio de Criação (@ensaiodecricao) • Fotos e vídeos do Instagram

²⁰ Referência à pesquisa-oficina *Dançar o desejo* oferecida pela querida Ayeska Ariza.

²¹ Estética como *estesis*.

abandonando qualquer virtuosismo dos gestos, os praticantes se encarregam de sua própria aprendizagem na interação com outros corpos e com o espaço, a partir do desenvolvimento de uma capacidade de perceber nuances que se dão no nível sensorial do corpo (ROMERO, 2018, p. 196).

Em dança, “mais movimento” não significa necessariamente “maior velocidade” - quantidade de movimento e aceleração não são sinônimos, como estamos acostumados a associar dentro dessa herança moderna, expansionista e branca. Muito pelo contrário, “mais movimento” pode significar, talvez, mais atenção - mais presença. Mais movimento pode significar maior capacidade de afetação. Mais movimento pode significar *mais corpo*, isto é, um movimento mais encorpado. Pode ser, ainda, aprender a amplificar a “pequena dança” que reverbera de dentro pra fora.

O improviso pode ser traçado como uma linha de fuga para fora de uma dança prescrita, o que não significa a ausência da técnica. Felizmente, há ferramentas que nos ajudam a performar o improviso como fruição e de descoberta de novas possibilidades de criar movimento e de estar no mundo, principalmente quando nos vemos dentro de um espaço comprimido que nos convoca à repetição.

[...] o uso mais recorrente do termo habilidade diz respeito a desempenho, e ressalta o caráter de proficiência na realização de uma tarefa. No entanto, o sentido dado por Ingold o permite ir além disso. O que ele valoriza na prática habilidosa é a fluidez da atividade, seu caráter responsivo, rítmico e continuado, garantido pelo engajamento corporificado e atento. Mais importante que a finalidade da ação é o contínuo desdobrar da atividade. Esse contínuo desdobrar da atividade, na verdade, diz respeito aos processos vitais, ao nosso estar no mundo. Em sua antropologia ecológica, toda ação é, em graus variados, habilidosa (FERRAZ; PIMENTEL, 2018, p. 92).

Sem a pretensão de dar conta de resolver nenhuma das urgências que pairam sobre nós, o *Campo Aberto* é um espaço onde se desenvolvem, além das pesquisas em dança e videodança, a noção de vínculo e da importância de preservar os espaços de divertimento e performance de si como momentos de ritualizar a vida²². Por isso, ou apesar disso, o *Campo* não é só performático, é também um espaço de cuidado e que requer cuidado.

²² Para entender melhor essa descrição, sugiro acompanhar a hashtag #recortescampoaberto, e em especial o que foi publicado no dia 20 de outubro de 2021. Disponível em: <CAMPO_ABERTO (@campo__aberto) • Fotos e vídeos do Instagram>; ver também os relatos de experiência nos *Antepapos*, em especial a fala de Elisa no *Antepapo 10*, no dia 23 de outubro de 2021. Disponível em:<(230) ANTEPAPO TRUQUES CAMPO ABERTO 10 - YouTube>

DOBRA QUATRO: O MANEJO DO CAMPO E O CUIDADO DOS ENCONTROS COMO ECOSISTEMAS

O que antes acontecia entre dois corpos, agora acontece entre muitos corpos ao mesmo tempo, mediados pela tela. Essa é uma diferenciação importante: eu não danço com a tela, eu danço com outra pessoa, mas a tela é uma *mediadora* do nosso encontro. Então não dá pra ignorar a presença da tela e fingir que o outro está materialmente do meu lado, isso não funciona. Mas também não podemos ignorar o fato de que o outro direciona seu movimento até mim, e que isso provoca um efeito que ultrapassa a imagem. Isso se chama *campo*, e é um fio-terra que volta e meia precisa ser lembrado. “*A atenção conjunta ao centro em movimento foi apresentada como fundamental para a dança improvisada acontecer em dueto ou na interação entre mais de dois corpos*” (ROMERO, 2018, p. 211, grifo nosso); o centro de atenção conjunta, nesse caso, é a tela, que permite a criação de um sistema vivo de produção coletiva de sentido.

Dentro disso que podemos chamar de manejo do campo, habilidade passível de ser colocada em prática tanto no plano da ação individual quando no plano das interações coletivas, tenho percebido e desenvolvido alguns recursos para estar diante da câmera mesmo quando esta nos parece absolutamente hostil: o mais simples de todos é sair de cena sem desligar a câmera. Requer o cuidado de continuar vendo sem ser vista, o que pode ser um descanso necessário. Outro recurso é continuar em cena, mas tirar a tela do seu campo de visão - ser vista sem ver. Um terceiro recurso é restringir o enquadramento, num campo mais fechado de visão. O quarto é fechar a câmera, que é de fato sair de cena.

A pós edição também pode ser usada como recurso que transforma a experiência em outra coisa, não é mais sobre o ambiente da sala do Zoom mas sobre brincar com os recortes que restaram, com os fragmentos dos fragmentos. Assim como a não-edição também é um recurso: assumir a estética das interferências sem cortes.

Não só em tempos de pandemia, como em qualquer tempo, algo é sabido dentre os praticantes das danças cujo motor é a sensação: o espaço da sala - seja presencial ou pelo Zoom - é um espaço que precisa ser cuidado, e cuidado não por uma só pessoa responsável pela tutela de todos, mas sim um cuidado coletivo, entendendo que o campo é um espaço-tempo comum. À luz das contribuições de Citton (2014), autor do livro *Da economia à ecologia da atenção*, muito mencionado no trabalho de Romero (2018), podemos entender essa atenção cuidadosa como *ecossistema*:

Citton (2014) introduz a dimensão estética nas pesquisas atuais sobre a atenção e propõe uma inversão na maneira tradicional de concebê-la. Ao invés de concebermos a atenção como sendo uma capacidade do sujeito (o leitor, o espectador) diante de um objeto (um livro, um

filme, uma dança), é preciso apreendê-la em termos de *ecossistema no qual nos banhamos* antes de identificar esse ou aquele objeto. O autor propõe que, *de uma abordagem individualista da atenção, passemos a apreendê-la enquanto um fenômeno essencialmente coletivo* (ROMERO, 2018, p. 197, grifo nosso).

Assim, percebemos que “perceber é uma atividade que implica todo o corpo” (FERRAZ; PIMENTEL, 2018, p.93). E esse corpo não é individual, apesar de singular, mas coletivo e intersubjetivo.

DESDOBRAMENTOS

É possível estar aqui diante da tela e não ficar rendido aos regimes de gestão da atenção? Se a atenção produz a si mesma na mesma medida em que produz a desatenção (CALIMAN, 2012), em que medida atenção e desejo se encontram e porque temos que constantemente nos vigiar para manter ambos sob controle? Como isso aparece diante do corpo, quando dançamos²³?

No uso cotidiano, fora do contexto da dança contemporânea, um sentido comum para a palavra improviso é sinônimo de plano B; caracteriza um desvio do prescrito, na maioria das vezes não intencional, causado pela impossibilidade de cumprir com o plano A pela falta de algo - de recurso, de habilidade, de possibilidade de escolha ou agência. A diferenciação do improviso na dança, no entanto, é justamente a sua condição de, momento a momento, buscar a manutenção de um estado de dança ou de um estado de presença possível através do ato de dançar; assim a dança deixa de querer ser agradável ou acertada, não precisa mais querer dar conta de suprir as faltas de habilidade nem de podar os excessos de expressividade. Estamos falando de desassociar a figura do bailarino de um exibicionismo apático. Ao invés de dançar para dizer “olha o que meu corpo sabe fazer”, propomos: o que o (m)eu corpo *quer* fazer agora?

A produção de sentido passa pela produção do desejo. Então podemos, quem sabe, ir aos poucos nos desvinculando da normalidade e assumindo cada vez mais nossa esquisitice, como uma provocação estética que coloca em evidência o estranhamento e incômodo, e pela afirmação de um desejo não capturado. Performar nossos corpos exaustos, precarizados, sobrecarregados, dispersos e ainda assim muito vivos, entregues, presentes, disponíveis para o encontro e para algum movimento, por menor que seja.

Mover a partir da presença e do desejo é o suficiente para desautomatizar? Se a nossa atenção ou estado de presença e os nossos desejos podem e vão

²³ Não à toa, Rudolf Laban tem sua técnica sistematizada em um livro chamado *Domínio do Movimento* (1978).

ser capturados, precisamos estar atentas para ir percebendo quais dos nossos movimentos desejam se aliar a um regime de cultura de visibilidade e quais desejam descansar nas brechas. Na intersecção dessa dobra de compromissos ético-estético-políticos, o que mais interessa agora são os recursos de construir pequenas pontes de interação, ou como pinçamos dentro desse ambiente tão desconexo a sensação de estar junto. Retornamos talvez a um dos motivos primordiais da prática de Contato Improvisação (CI): “Convidar os participantes e os espectadores a uma certa maneira de ver como nos comportamos coletivamente e como fazemos para juntos encontrar saídas em nossas interações” (ROMERO, 2018, p. 192). Mas retornamos de outro lugar, a partir da produção compartilhada de sentido criada no cuidado comum com o espaço virtual²⁴.

Talvez o caminho seja recentralizar a pergunta: Como defender a possibilidade de continuar dançando diante de toda e qualquer condição? Ou, porque ainda existe a necessidade de defesa diante da necessidade de dançar? É aí que mora o desejo de usar todo e qualquer aparato teórico reconhecido cientificamente para tentar dar contorno à essa necessidade inegociável: seguir dançando. Não por festividade, mas como ofício de produção de corpos vivos, e não apenas sobreviventes.

O processo de ruptura do isolamento, mais abrupto para alguns e mais gradual para outros, é cheio de conflito. Mesmo agora, já em plena retomada da vida presencial, há algo nos encontros de improvisação online e em especial no *Campo Aberto* que não se desatualiza por completo, e que causa um estranhamento justamente por isso. O formato do encontro deixa de ser uma mera imposição da conjuntura e passa a ser uma *escolha* de metodologia de pesquisa em improvisação e composição. Em *O reencantamento do concreto* reencontro em Varela a recolocação do problema da adaptação, que nos diz algo sobre esta escolha: “afastá-la da proposta de ajustamento ao ambiente, aproximando-a da noção de composição com o meio” (VARELA, 2003, p.77). Lembrando que composição aqui não é sinônimo de harmonia: “não se trata mais do que não podemos fazer, mas sim do que podemos”²⁵.

²⁴ Gosto do contorno que Rafi, companheiro de trajetória na Psicologia, dá ao conceito de *virtualidade* em sua monografia sobre a criação de vínculos no ambiente universitário que pode tranquilamente ser aplicado ao contexto deste ensaio: “Gosto de um conceito que li em Lapoujade para explicar meu pensamento sobre esse choque inicial, vivenciado com a chegada da pandemia e o isolamento social. Falo dos virtuais. Não dos virtuais cibernéticos, mas o virtual enquanto algo que pode vir a existir. Este autor os descreve enquanto um dos quatro modos de existência, com a especificidade de ser o único a pertencer apenas ao futuro. Os virtuais são as existências que têm condições de ganhar a realidade, apesar de não serem garantidas. Dizem respeito à uma potência de vida” (ANDRADE, 2021, p. 22); o texto de Lapoujade a qual Rafi se refere é *As existências mínimas* (2017).

²⁵ Frase usada como descrição do vídeo postado em 28 de janeiro de 2022. Disponível em: <CAMPO_ABERTO (@campo__aberto) • Fotos e vídeos do Instagram>

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, N. R. **Produção de Vínculos e afetos no ambiente universitário: a trajetória do coletivo** revista Fragmentos. 2021. Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Bacharelado em Psicologia, 2021.
- O AVESSE DO QUE ERA. 2020, Escola Angel Vianna, Rio de Janeiro, Montagem do espetáculo de formatura da turma violeta (ingressa em 2018 e egressa em 2020) do curso técnico da Escola Angel Vianna. (exibido ao vivo em dezembro de 2020; atualmente não disponível).
- CALIMAN, L. Os regimes da atenção da subjetividade contemporânea. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 64, n. 1, p. 2-17, 2012.
- CARIJÓ, M. C. A. A Atenção Compartilhada e Partilha de Experiências na Produção Coletiva de Sentido. **Ayvu, Rev. Psicol.**, v. 05, n. 01, p. 67-88, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/ayvu/article/view/27402/16001>> Acesso em: 20 out 2021.
- CITTON, Y. **Pour une écologie de l'attention**. Paris: Seuil, 2014.
- CRARY, J. Espetáculo, atenção e contramemória. **Arte & ensaios revista do ppgav/eba/ufrrj**. n. 23, nov. 2011.
- FERRAZ, G.C.; PIMENTEL, C. P. A Atenção deambulatória: Habilidade e Aprendizagem na Antropologia Ecológica de Tim Ingold. **Ayvu, Rev. Psicol.**, v. 05, p.89-116, 2018.
- FERREIRA, J. B. O. Espelhos partidos tem muito mais luas: por uma poética das formas-de-vida. **ECOS Estudos Contemporâneos da Subjetividade**, v. 7, n. 2, 2017. Disponível em: <["Espelhos partidos têm muito mais luas": por uma poética das formas-de-vida | Ferreira | ECOS - Estudos Contemporâneos da Subjetividade \(uff.br\)](#)> Acesso em: 15 fev. 2022.
- KASTRUP, V., SAMPAIO, E., ALMEIDA, M. C.; CARIJÓ, F. H. O aprendizado da utilização da substituição sensorial visuo-tátil por pessoa com deficiência visual: primeiras experiências e estratégias metodológicas. **Psicologia & Sociedade**. v. 21, n. 2, p. 256-265, 2009. Disponível em: <[O aprendizado da substituição sensorial_Kastrup.pdf \(ufrrj.br\)](#)> Acesso em: 20 out. 2021.
- KROEF, R. F. S. ; GAVILON, P. Q.; MARASCHIN C. O não-sentido na Cognição Enativa. **Rev. Polis e Psique**. v.6, n. 2, p. 204 – 210, 2016. Disponível em: <[KROEF, GAVILTON E MARASCHIN O não sentido na cognição enativa.pdf \(ufrrj.br\)](#)
<[KROEF, GAVILTON E MARASCHIN O não sentido na cognição enativa.pdf \(ufrrj.br\)](#)> Acesso em: 20 out 2021.

LAPOUJADE, D. **As Existências Mínimas**. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2017. Tradução: Hortencia Santos Lencastre.

LEPECKI, A. **O movimento na pausa**. São Paulo: n-1 edições, 2020. Disponível em: <[movimento na pausa | N-1 Edições \(n-1edicoes.org\)movimento na pausa | N-1 Edições \(n-1edicoes.org\)](#)> Acesso em: 20 out. 2021

MAURENTE, V.; MARASCHIN, C.; BAUM, C. (Orgs.) **Enação: Percursos de Pesquisa**. 1. ed. Florianópolis: Edições do Bosque/NUPPE/CFC/UFSC, 2019.

MILLER, J. **A Escuta do Corpo: Sistematização da Técnica Klauss Vianna / Jussara Miller**. 3 ed. São Paulo: Summus, 2016.

POZZANA, L. Um Estudo Teórico Sobre a Noção de Corpo: articulações entre Merleau-Ponty e Francisco Varela. **Informática na Educação: teoria & prática**, Porto Alegre, v.12, n.2, jul./dez. 2009.

ROMERO, M. L. Sobre a Atenção Conjunta e a Sintonia Afetiva na Dança Contato Improvisação. **Ayvu, Rev. Psicol.**, v. 05, n. 01, p. 188-215, 2018. Disponível em:< [*ACFrOgC7KCda7a8_z2uWHJloag7BjzEjXnl8DwWQJDPpnCeRPCozPVpRoxZxAcBB_CogPIFVvB0ERGX_C9cJjJbIS5VSB3QKD480erxA4QlvqmTIC4VLaxBIX7N2M=\(googleusercontent.com\)*ACFrOgC7KCda7a8_z2uWHJloag7BjzEjXnl8DwWQJDPpnCeRPCozPVpRoxZxAcBB_CogPIFVvB0ERGX_C9cJjJbIS5VSB3QKD480erxA4QlvqmTIC4VLaxBIX7N2M=\(googleusercontent.com\)](#)> Acesso em: 20.out.2021.

SANCOVSCHI, B. Contribuições da Abordagem Autopoiética-Enativa ao Conceito de Adaptação Psicológica. **Informática na Educação: teoria & prática**, Porto Alegre, v. 12, n. 2, p. 59-69, jul./dez. 2009. Disponível em:<[volume_12_n2_2009_artigo_04.indd \(ufrj.br\)](#)> Acesso em: 20 out. 2021.

VARELA, F. J. O Reencantamento do Concreto. **SAÚDELOUCURA**. Núcleo de Estudos da Subjetividade Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. HUCITEC EDUC: São Paulo, 2003. Disponível em:<[2-varela-o-reencantamento-do-concreto.pdf \(wordpress.com\)2-varela-o-reencantamento-do-concreto.pdf \(wordpress.com\)](#)> Acesso em: 20 out. 2021.