

Corporeidade ecocêntrica e dramaturgia expandida em videoecoperformance: dança, ecologia e cognição

Ecocentric corporeality and expanded dramaturgy in videoecoperformance: dance, ecology, and cognition

Corporeidad ecocéntrica y dramaturgia expandida en videoecoperformance: danza, ecología y cognición

Sandra Corradini

Universidade Federal da Bahia

E-mail: sandracorradini@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2101-0091>

RESUMO:

Este artigo traz reflexões acerca da corporeidade ecocêntrica na prática dramaturgical em campo expandido, articuladas a videoecoperformance, tendo em perspectiva o corpo em experiência e interação com a natureza nos ambientes natural e urbano. A Prática como Pesquisa (PaR) e a abordagem somático-performativa corroboram o centramento corpo-natureza, no qual as dimensões cognitiva, artística, ecológica e humana se fundem com potência para gerar desdobramentos concretos para além de obra videográfica. As dramaturgias do corpo e da obra são discutidas à luz da abordagem ecológico-enativa da cognição humana. Engajamento sensoriomotor, busca ativa e sensibilidade são condições cognitivas chaves sugestivas para ignição de processos cognitivos mais elaborados no espectador diante da videoecoperformance para práticas ambientais colaborativas nas esferas global e local.

Palavras-chave: Corporeidade ecocêntrica. Videoecoperformance. Dramaturgia expandida. Abordagem somático-performativa. Imersão corpo-ambiente.

CORRADINI, Sandra. Corporeidade ecocêntrica e dramaturgia expandida em videoecoperformance: dança, ecologia e cognição

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.38753>>

ABSTRACT

This article brings reflections on ecocentric corporeality in dramaturgical practice in an expanded field, articulated with videoecoperformance, having in perspective the body in a somatic-performative experience and interaction with the nature in natural and urban environments. Practice as Research (PaR) and the somatic-performative approach corroborate the body-nature centering, in which the cognitive, artistic, ecological and human dimensions are fused with power to generate concrete developments beyond videographic work. The dramaturgies of the body and the work are discussed in the light of enactive-ecological approaches of human cognition. Sensorimotor engagement, active search and sensitivity are suggestive cognitive key conditions for the ignition of more elaborate cognitive processes in spectator in the face of the videoecoperformance for collaborative environmental practices in the global and local spheres.

Keywords: Ecocentric embodiment. Videoecoperformance. Expanded dramaturgy. Somatic-performative approach. Body-environment immersion.

RESUMEN:

Este artículo trae reflexiones sobre la corporeidad ecocéntrica en la práctica dramática en campo expandido, articulados con videoecoperformance, teniendo en perspectiva el cuerpo en experiencia e interacción con la naturaleza en ambientes naturales y urbanos. La Práctica como Pesquisa (PaR) y el abordaje somático-performativo corroboran el centramiento cuerpo-naturaleza, en cuál las dimensiones cognitiva, artística, ecológica y humana se fusionan, con poder de generar desarrollos concretos más allá de la obra de video. Las dramaturgias del cuerpo y la obra son discutidas a la luz del abordaje ecológico-enactivo de la cognición humana. Acoplamiento sensoriomotor, la búsqueda activa y la sensibilidad son condiciones claves cognitivas sugestivas para ignición de procesos cognitivos más elaborados em el espectador frente al videoecoperformance para prácticas ambientales colaborativas en las esferas global y local.

Palabras clave: Corporalidad ecocéntrica. Videoecoperformance. Dramaturgia expandida. Abordaje somático-performativo. Inmersión cuerpo-ambiente.

Introdução

A ecoperformance tem sido discutida na dança como um tipo específico de performance: a partir da tematização de práticas performativas de corpos em experiência artística e estética instanciados em ambientes naturais. São corpos movidos pelo desejo de integração fluida com a natureza, postulando sintonia somática com o ambiente ao mesmo tempo que tecem críticas socioambientais. Nestes contextos ecoperformativos, o diálogo entre dança e performance mostra-se cada vez mais imbricado à linguagem de vídeo, gerando dramaturgias em formato de videoecoperformance. Como práticas de fronteira, desafiam as usuais classificações na arte, questionam entendimentos habituais do corpo, seus modos de performar, de estar na arte e no mundo. O corpo dramático¹ busca o centramento corpo-natureza nesses espaços de cocriação entre corpo e ambiente ao compor sua própria dramaturgia.

Este artigo traz reflexões acerca da corporeidade ecocêntrica na prática dramática, articulada à videoecoperformance. Focaliza o corpo em experiência somático-performativa no/com os ambientes natural e urbano. Parte de elementos presentes na videoecoperformance intitulada *O que preenche*², de direção de Romeran Ribeiro, elegendo-os como norteadores nesta escrita somático-performativa (FERNANDES, 2018), e os quais desdobram-se neste estudo experimental que articula teoria e prática em sua proposta compositiva.

Em *O que preenche*, o corpo em imersão performativa é guiado em sua prática, concebida como pesquisa (*Practice as Research*/PaR). Ele assume, de partida, uma posição não separatista, elegendo a prática artística como “chave-mestra que acessa, conecta e/ou confronta conteúdos” (FERNANDES, 2014, p. 1). Performativo e investigador, o corpo é um todo integrado, poroso, ativo, sensível, criativo, perceptivo, intuitivo e comunicativo. Suas relações no/com o ambiente se dão em processos de *feedbacks* constantes, unificados em uma corporeidade (BERNARD, 2001) dotada de flexibilidade e plasticidade, compatível com sua natureza processual em sua dinâmica de trocas

CORRADINI, Sandra. Corporeidade ecocêntrica e dramaturgia expandida em videoecoperformance: dança, ecologia e cognição

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.38753>>

com o mundo. Ecologicamente centrado, o corpo delinea sua corporeidade ecocêntrica, da qual emergem tanto as dramaturgias do corpo e da obra como o diálogo interartístico, rompendo barreiras entre dança, vídeo e performance.

Todas as forças até então mencionadas corroboram uma ampla dimensão perceptiva da dramaturgia em estudo, inserindo-a no que tem-se chamado de “campo expandido”, termo cunhado por Rosalind Krauss em 1979. Em seu ensaio, Krauss (1979, p. 30) aborda a escultura como uma convenção, cuja lógica, até então colada na do monumento, começa a se desprender e esgarçar-se, “demonstrando como um termo cultural pode ser estendido para incluir praticamente qualquer coisa”.

No entanto, a noção de campo expandido não se vincula, hoje, apenas à escultura. Trata-se de conceito que atravessa diferentes campos do conhecimento, a exemplo das artes literárias e performativas, incluindo dança, teatro e performance, especificando-se no âmbito das práticas para alargar seus limites ou dar relevo às fronteiras interdisciplinares (ELIAS; VASCONCELOS, 2019). Atravessa a dramaturgia como área prática e teórica nos referidos campos performativos, sendo específica em cada um deles pelas respectivas correlações com as lógicas organizativas e comportamentais que neles operam.

Interessante notar que os processos de migração terminológica e de contaminação entre os campos não são, de fato, um fenômeno novo, haja vista o próprio termo “dramaturgia”, que migra do teatro para a dança, adquirindo maior estabilidade na dança a partir de 1990 (CORRADINI, 2010). Entretanto, há indícios da dramaturgia como área em constituição na dança desde Noverre, quando da publicação de suas *Cartas sobre a Dança e os Balés*, em 1759 (MONTEIRO, 2006).

As dramaturgias teatrais pós-dramáticas e de dança enfocam a centralidade do corpo em suas práticas atuais. Rejeitam os preceitos aristotélicos de uma dramaturgia convencional com começo, meio e fim, e o desenvolvimento de uma narrativa linear na resolução do conflito. No entanto, as dramaturgias de dança apresentam especificidades ligadas aos padrões comportamentais e organizativos de seu campo. São dramaturgias configuradas a partir da lógica cognitiva do corpo, cujos sentidos emergem do/no/pelo corpo a partir da investigação da materialidade do corpo entrelaçada à temática e aos materiais dramaturgicos pesquisados (CORRADINI, 2010).

Ana Pais (2016) aborda a dramaturgia expandida na dança a partir do cruzamento e da hibridização dos formatos artísticos, das ligações entre o artístico, o social e o político. A pesquisadora olha para o processo dramático como lugar íntimo, no qual se convive intimamente com o estranho, tornado invisível pelo hábito, remanescente como uma zona de não conhecimento. É nesse ambiente íntimo que esta escrita inicialmente inscreve-se para depois refletir a corporeidade ecocêntrica em seus aspectos socioambientais e cognitivos. Somente, então, debruça-se sobre a intimidade interacional do espectador com a obra para entender como os elementos audiovisuais podem produzir efeitos que extrapolam a experiência, passíveis de atingir outras esferas no contexto das atividades humanas.

A videoecoperformance, por sua vez, como estética híbrida, deriva dos processos interartísticos entre videoarte, arte ecológica e performance *site-specific*, instaurados na década de 1960 (DOUD, 2018). Nesse contexto, as lógicas organizativas buscavam romper com velhos padrões estéticos, movendo-se entre conceitos, estéticas e percepções em novos projetos experimentais. Como zona de interesse reflexivo, a videoecoperformance em foco configura-se como uma prática interessada em desestabilizar a normalidade habitual ambiental e sensibilizar o espectador para comportamentos ambientais ecocêntricos, ancorados em uma visão integrada e incorporada do ambiente. Mas vai além: intenciona refinar padrões ecocêntricos nos *performers* no âmbito da experiência imersiva, não sem antes promover integração e expansão do corpo no/com o ambiente.

Mais que apresentar um relato da experiência, este artigo propõe um olhar para o corpo em performance ambiental. O corpo em estado somático-performativo, ecocentrado; uma corporeidade ecocêntrica que performa no/com o ambiente, interagindo em fluxo poético e sensível, conectado às próprias sensações e aberto às emergências afetivo-conectivas no instante performado. As dramaturgias do corpo e da obra são enfocadas como artefato cognitivo-artístico à luz da abordagem ecológico-enativa³, refletida como prática expandida nos contextos da experiência dramática imersiva e das relações obra-espectador.

A PaR atravessa todo o processo compositivo, da qual se desdobra esta escrita. Assim, a narrativa da videoecoperformance adiante apresentada procede do aprofundamento recíproco em campos prático e teórico coimplicados. A escrita incorpora relatos⁴ dos *performers* e percepções da autora, também coorientadora da pesquisa artístico-acadêmica que deu origem à obra videográfica.

Ainda, entrelaça concepções teóricas explícitas e outras implícitas, corporalizadas (SCIALOM, 2021), que ofereceram parâmetros à investigação artística. Tais concepções guiam a observação das imagens no tempo-espaço ficcional e estão incorporadas à escrita. Não se trata, portanto, de “trazer a arte para o papel no sentido de auxiliar a reflexão teórica” (FERNANDES, 2014, p. 1), mas de considerar esta escrita como um exercício somático-performativo; uma prática ampliada da pesquisa. Deste modo, a narrativa incorpora outros meios e suportes para refletir a própria pesquisa, aqui configurada em uma narrativa textual tecida em fluxos de imersão corpo-obra-ambiente.

O que preenche em imersão corpo-ambiente

O que enche o cesto de lixo na Piedade é o mesmo que mata a fome dos corpos invisíveis que perambulam entre vultos humanos e não humanos nas ruas da cidade. O que mata a fome é também aquilo que vem junto na rede lançada ao longe no mar pelo pescador: peixe, plástico, problemas, possibilidades transmutáveis. A videoecoperformance *O que preenche* começa assim, conectando corpos e(m) ambientes não contíguos sobrepostos na tela, aqui descritos em fluxo somático-performativo com a obra videográfica. Uma cena ocorre em ambiente urbano, no centro de Salvador, Bahia, e a outra, em ambiente natural, na ilha de Mar Grande, em Itaparica, a 21,6 quilômetros de Salvador em linha reta pelas águas que banham a Baía de Todos os Santos. O que preenche a rede de sonhos e de desejos dos corpos que habitam e vivem em/com essas diferentes realidades?

“Preencher”, palavra de origem latina que significa completar, deixar sem espaço, satisfazer completamente. Preencher, encher o buraco da fome que mantém o homem em pé e com vida. Preencher, escutar o vazio dos domingos, dos dias em que não se faz nada e daqueles em que não se tem nada para fazer, o fazer vazio que não acaba e não preenche. “Preencher”, palavra que expõe limites extremos da existência humana e separa diferentes modos de ser e de existir no mundo. Como pergunta e ao mesmo tempo uma busca, *O que preenche* se coloca como um dispositivo artístico audiovisual que lança a dúvida e questiona a vontade. Incita o espectador à reflexão sobre seus próprios sonhos e desejos, e indaga-o acerca de si e de seu lugar no/com o mundo.

É na mistura das camadas do mundo natural com o urbano que são vistos, na cena videográfica, ambulantes e carros nas ruas alagadas pelo mar que mundifica o asfalto. O pescador atravessa as águas entre rodas e para-choques; ele puxa o fio que o arrasta em direção à sua rede lançada para o outro lado, fora da tela, desenhando um mundo sem fim. O espelho d'água reflete o entrelaçado dos fios do cabeamento aéreo entre prédios antigos já quase sem cor, compondo um quadro invertido, com algumas nuvens brancas e um pouco de céu sobre um fundo azul. Lentamente, o corpo em performance, imerso na/com as águas, revela-se na cor da pele em contraste com o brilho e a textura das algas, no pisar dos corais pontiagudos. Revela-se a instabilidade em um caminho que se faz num limiar tênue entre a dor profunda e o equilíbrio transitoriamente conquistado. Os braços se erguem e regem os galhos que sobem ao céu no compasso suave do vento; tronco e ossos moventes, imersos na/com as rochas no mar.

Não são raras as imagens que perturbam o espectador na cena videográfica. Há uma certa nebulosidade que paira sobre a dança dos *performers* em interação com a dança dos elementos presentes nas águas naturais em Mar Grande. Confunde-se quem dança com quem, quem dança para quem, quem dá suporte ou é suportado, quem compõe a imagem de quem. O que se vê é uma sintonia entre corpo e ambiente, criando composições que desvelam a potência do encontro.

A partir da abertura sensorial, gera-se um fluxo poético sensível. O corpo, com o olhar atento às sensações corporais geradas pelos estímulos externos, percebe e reconhece o ambiente como ativador somático. O corpo em performance, ecocentrado, deixa-se afetar e ser conduzido por impulsos corporais gerados na conexão corpo-ambiente, gerando material poético como resultado da percepção e da presença. Para Ciane Fernandes, orientadora nesta pesquisa artístico-acadêmica, trata-se do método somático do Movimento Autêntico (PALLARO, 2007), expandido para o ambiente natural. Ele conduz o corpo a uma sintonia fina entre consciência celular e ambiente fluido, também em relação com outras formas de vida, humanas ou não. Para a orientadora, é o corpo humano percebido e vivenciado como múltiplas sensibilidades inteligentes em movimento no/com o ambiente.

No ambiente urbano, a cena segue na tela com os *performers* à deriva pelas ruas da cidade em fluxo poético com o ambiente. Lado a lado, andam sem rumo e se vão. De Barris ao Dois de Julho, perdem-se de si mesmos, mergulhando na/com as rosas dos jardins. Separam-se um do outro entre

feirantes e camelôs, tecendo narrativas urbanas com seus corpos erráticos em experiência na cidade (JACQUES, 2012). Nas ruas, personagens sem rostos protagonizam cenas, convidando o espectador a imergir em imagens que suspendem o tempo: aonde vai essa mulher de cabelo vermelho, com buquê de flores na mão e máscara no rosto, da qual se vê apenas um fio do elástico branco atrás da orelha? Ela se afasta com passos firmes no caminho de todos os dias, sem olhar para os lados, nem atrás. De repente, logo à frente, a ruiva se desfaz, levando consigo a cidade e a cena, ao dobrar à esquerda, subitamente, no meio da rua, ao longe.

O trabalho destaca o ambiente como cenário ativo e também como cocriador da dança em processo. No ambiente natural, o pássaro que observa a cena é também criador e testemunha do evento. Em troca, com o modo-pássaro de perceber e interagir com o mundo, os *performers*, somaticamente sintonizados (NAGATOMO, 1992, p. 198), mantêm-se atentos ao pássaro, que, por sua vez, se mantém atento aos *performers* atentos. Trata-se de um modo de atenção visto como estado celular integrado de conexão; a atenção não apenas como estado mental, desconectado do corpo, mas como estado de percepção, somático, entendido na perspectiva da cognição incorporada (DURT *et al.*, 2017). Distinto, portanto, de uma visão solipsista e desencarnada de intersubjetividade. Por assim dizer, intersubjetividade refere-se à dinâmica interativa, envolvendo o domínio relacional, interpessoal, concebido na intercorporalidade (GALLESE, 2017). Determinante para o encontro social, a intersubjetividade é inseparável do domínio pessoal, dada a autonomia sustentada do indivíduo. As intenções do indivíduo no encontro, e seus mecanismos cerebrais, permitem a ele que interprete ações e intenções dos outros com os quais interage (DI PAOLO; DE JAEGER, 2017).

Nesse estado de percepção somática, a atenção é ativada simultaneamente em uma via de mão dupla que conecta o dentro-fora e permite aprofundar as dimensões interna e externa do corpo, gerando um processo integrado de imersão corpo-ambiente. O que se tem é a percepção interna da vivência explorada, informada e aprendida pelas células, gerando um estado cognitivo característico no corpo-mente. Esse estado é descrito por Fernandes (2013) como um estado de sensação de integração e de diluição no ambiente, o qual avança internamente à medida que a percepção se aprofunda em sua dimensão externa.

Os *performers* imersos no/com o ambiente não separam cena e cotidiano. Não há momento que possa delimitar qualquer passagem entre o estar dentro e fora de cena. Há um estado imersivo contínuo que permite que a experiência ecoperformativa e o transe ecológico-estético aconteçam (FERNANDES, 2012). Nesse estado de presença, toda ação, incluindo o repouso, torna-se performance, independentemente da presença de um público formal. Tanto a mata como as rochas, ou qualquer elemento no ambiente, incluindo o próprio *self*, performam e testemunham a si mesmos, em momentos de interação recíproca entre corpo e pedra, corpo e vento; até mesmo quando os *performers* estão a sós ou conectados a interações externas, como pode ocorrer entre pedra e vento, por exemplo.

Jota Junior e Silas Menezes são *performers* nessa experiência somático-performativa que envolve captação das imagens, tendo Ciane Fernandes como *performer* e orientadora ativa no processo imersivo. Romeran Ribeiro, diretor, é testemunha na experiência e participa, sem julgamento ou crítica, na figura de videasta. *O que preenche* traz imagens que desconstroem o protagonismo do corpo em performance, que se dilui e se integra à presença de diferentes elementos no ambiente. Na cena videográfica, enormes raízes aéreas descem das árvores e alcançam verticalmente o solo. Na sequência, os cipós contrastam às longas mexas de cabelo, que voam em círculos e espiralam o tempo, conduzindo o espectador à imersão corpo-obra-ambiente junto ao transe ritual na mata. De igual modo, a silhueta do corpo entre as rochas em contraluz tem força suficiente para transportar o espectador à Grécia Antiga e desenhar em segundos o mito da caverna na imaginação.

A câmera capta o movimento, que está além das formas. Busca-se dar voz à sintonia somática, que se expande para além das intersubjetividades que performam no/com o ambiente, saltando das telas entre imagens, pensamentos e divagações. Um sopro de vento denuncia um fim alastrado. Uma brisa prorroga a leveza dos tecidos nos corpos, movidos por pés e pernas, em um túnel que adentra a terra em uma verticalidade infinita, ultrapassando a velocidade da luz. Dilatado no tempo, o corpo afunda voluntariamente no barro e mistura-se a ele em memória da infinitude humana. Na cidade, migalhas urbanas perpetuam a coexistência e a interação entre humanos e não humanos em uma dimensão planetária.

Corporeidade ecocêntrica em fluxo com a arte e o mundo

A corporeidade ecocêntrica traz no corpo o sentido ecológico inerente a uma compreensão sustentável do Planeta, refletindo uma visão de mundo expressa em atitudes e comportamentos pró-ambientais corporalizados. Como uma tomada de consciência de valores ecológicos, a sustentabilidade planetária emerge diante da crise causada pelos problemas ambientais globais trazidos com o avanço tecnológico, levando à mudança de paradigma em relação à biodiversidade.

O ecocentrismo começou a se estruturar como linha política de filosofia ecológica na década de 1980. Não se trata, necessariamente, de uma concepção diametralmente oposta ao antropocentrismo, embora o conflito entre essas linhas ideológicas seja uma possibilidade evidente quando se coloca em pauta a questão dos direitos humanos e do meio ambiente (HANSEL; RUSCHINSKY, 2017). No entanto, ser humano e meio ambiente coevoluem coimplicados em um sistema de funcionamento integrado e não de exclusão mútua. Vive-se, hoje, um momento de anestesia global que bloqueia no homem os sentidos e a dor. Nota-se a perda de sensibilidade, de humanidade e de uma visão ampla de mundo, reduzindo-se a tridimensionalidade dos corpos, do tempo e do espaço a uma tela bidimensional disforme, tal qual o mapa do mundo impresso na mente, distorcido em suas proporções geográficas reais. Com o avanço do neoliberalismo, o ser humano absteve-se da responsabilidade de gerir eticamente o seu diferencial cognitivo e concedeu a si mesmo o direito equívoco de controlar a natureza. Habilidades cognitivas de outras espécies vivas e toda biodiversidade da qual o homem também faz parte são subestimadas.

Críticas acerca do antropocentrismo atribuem ao homem a responsabilidade pelo desequilíbrio dos ecossistemas, pela sua ética utilitarista na exploração dos recursos ambientais. O status do homem como centro do mundo, em torno do qual os demais seres gravitam, colapsa com a ascensão do pensamento ecocêntrico (ABREU; BUSSINGER, 2013). Estudos na ecologia profunda referem substituição do prefixo “ego” por “eco” na palavra “egocentrismo”, para impulsar o descenramento do homem e enfatizar o aprofundamento do “eu” (DIAZ, 2016). Para Naes (*apud* CAPRA, 1996, p. 28), “o cuidado flui naturalmente se o ‘eu’ é ampliado e aprofundado de modo que a proteção da natureza livre seja sentida e concebida como proteção de nós mesmos”. Nas palavras de Capra, é a “expansão do eu até a identificação com a natureza” (1996, p. 28).

Há uma dimensão afetiva inerente à temática ecocêntrica que conecta o processo dramaturgico a uma dimensão cognitiva particular. O sentido ecocêntrico associado à corporeidade modifica o pensar-fazer dramaturgico por entender o ambiente vivo e ativo, nos contextos da criação imersiva e da interação videográfica entre obra e espectador. Na prática dramaturgica, o ambiente no qual o corpo performa não é visto simplesmente como um lugar não convencional para a ação performática, no sentido de romper convenções, formas e estéticas. Também não é tratado como cenário, paisagem ou lugar que possa oferecer condições para o performer mostrar, colocar à prova suas habilidades técnico-corporais ou explorar sua potencialidade artística. Não é, ainda, um lugar estrategicamente pensado para o performer experienciar a si mesmo ou ampliar seu conhecimento. Embora a imersão corpo-ambiente possa resultar nos exemplos citados, estes não são intencionalmente objetivados; trata-se, antes, de uma proposta estética para experienciar a integração e a expansão do corpo no/com o ambiente, buscando o centramento corpo-natureza. Entende-se que, a partir daí, são passíveis de emergir novos conhecimentos pré-configurados em contextos amplamente compartilhados.

Nesta perspectiva da corporeidade ecocêntrica, os exemplos supracitados demonstram uma clara lógica antropocêntrica, fundada em um cartesianismo subjacente, na qual o *performer* detém um papel central, a partir do qual todas as coisas são expandidas, inclusive sua criação artística. Opera-se em uma lógica que visa ao retorno dos esforços empreendidos em benefício do *performer*. Esta concepção ecocêntrica, no entanto, está alinhada à perspectiva não dualista de corpo e ambiente, na qual ambos coevoluem e se codeterminam em processo. Portanto, entende-se ambiente não como um objeto que possa ser manipulado ou tratado como uma entidade em si nos processos de imersão corpo-ambiente, pois não há como colocar corpo de um lado e ambiente de outro. O corpo, na perspectiva ecocêntrica, opera em uma lógica inclusiva e integrada, que entende corpo e ambiente como natureza e refina perceptualmente a si mesmo e o ambiente em seus micro e macrocomponentes, atribuindo a todos igual nível de importância e presença.

O ambiente se faz presente em suas mínimas unidades singulares: seres vivos, humanos, não humanos, vegetais, minerais e elementos, como água, ar, terra e fogo, além de formas, texturas, cores, odores, sabores, sonoridades, entre outros. Todos esses componentes participam no processo criativo e não estão subordinados a uma lógica hierárquica que possa indicar alguma

importância ou superioridade de algo ou alguém. Estão todos coimplicados em uma dinâmica relacional criativa amplamente distribuída entre as diferentes lógicas e presenças no instante performado. Todas as presenças, bióticas e abióticas, são vistas nas perspectivas mínima e ampliada, necessárias para manter o ambiente vivo, em equilíbrio ecossistêmico local e planetário. A pesquisadora Ciane Fernandes lapida esse modo afetivo-cognitivo de performar no fazer dramaturgico, intrínseco à corporeidade ecocêntrica:

A conexão com o ambiente como campo vivo e acolhedor – composto de pulsões espaciais ou inúmeras inteligências autônomas relacionais – é justamente o que estimula a vida mais interna. Nesse contexto ecocêntrico, autenticidade é justamente diluição no ambiente, isto é, Imersão Corpo Ambiente. [...] A Imersão Corpo Ambiente ocorre exatamente pela diluição das ações e comportamentos em todos os níveis, permitindo então a integração como abertura, criação e repadronização. Em espaços de fluxos, a Imersão Corpo Ambiente implica numa estética somático-performativa, interessada na conexão interna, na experiência e na pulsão do instante que conecta micro e macrocosmos, matéria orgânica e inorgânica, átomos, células, ambientes, planetas, universos. Em estados somáticos de ecologia profunda, a conexão com pulsões espaciais é mais forte que qualquer comando premeditado; e significações e expectativas a priori dão lugar à sensação de ser movido, mais do que a de mover-se. Pouco a pouco, em sintonia somática, mover e ser movido entram também em imersão, tanto quanto corpo e ambiente. (FERNANDES, 2018, p. 179).

A corporeidade ecocêntrica reafirma a prática performativa em sua dimensão biopolítica, pelo seu ativismo ecológico e sua resistência ao poder hegemônico, que explora os recursos naturais de forma desequilibrada. Destroem-se ambientes naturais, expropria-se a experiência humana e tira-se o direito de renovação e de possibilidades de trocas do homem com as matas, os rios, o mar e toda a diversidade de vida ao seu entorno, que também o habita e move-o.

Como modalidade cognitiva sensorial do corpo ecocentrado, a corporeidade ecocêntrica impulsiona a experiência afetivo-conectiva, a imersão corpo-ambiente e os processos cognitivos que mantêm o corpo vivo em constante remodelamento e refinamento de seus aparatos sensoriomotores e fisiológicos. Estes estão envolvidos na conscientização de si e do mundo, um como extensão do outro, dependentes mutuamente. São inseparáveis, funcionam integrados e estão dinamicamente coimplicados.

A corporeidade ecocêntrica em contexto ecoperformativo contempla o corpo em experiência somática no/com o ambiente. Trata-se de uma concepção ampliada de corpo que resgata o corpo ausente, muitas vezes esquecido em práticas discursivas que advogam a coevolução entre corpo e ambiente, mas deixam o corpo fora dele. Tal separação parece advir da frequente dissociação entre corpo e mente que há muito prospera em diversas áreas do conhecimento, diferenciando-os em substâncias e finalidades distintas. Gallagher (2015) é quem alerta para esse fenômeno, dizendo ocorrer algo semelhante entre teóricos da cognição incorporada, por estudarem o cérebro desconectado do corpo em experiência. Para esse filósofo cognitivo, “ladrões de corpos” existem na neurociência e também na filosofia.

Debates calorosos ergueram-se a partir de tal crítica, gerando respostas na comunidade científica e, de uma forma ou de outra, engendraram aprofundamento reflexivo de proposições teóricas e novos experimentos, impulsionando ações no campo. Notadamente, o presente trabalho preconiza estudos da cognição incorporada e concebe corpo, cérebro e ambiente, relacionando-se em um sistema unificado, em processo contínuo e integrado de auto-organização. A corporeidade ecocêntrica, portanto, é uma proposta para refletir, exercitar e expandir o corpo no/com o ambiente, não simplesmente um como extensão do outro, mas pulsantes concentricamente.

Corporeidade ecocêntrica em seu estado cognitivo somático-ecoperformativo

Alguns aspectos evidenciam-se na dramaturgia configurada na videoecoperformance em estudo. O primeiro refere-se à dramaturgia do corpo, que se organiza a partir da corporeidade ecocêntrica, em estados de sintonia-somática, em processos de imersão corpo-ambiente, conforme abordado. O segundo aspecto deriva do primeiro e está relacionado à dramaturgia da obra, implicada com o formato de vídeo, configurando a obra artística em videoecoperformance. Em *O que preenche*, isso se amplia para incorporar o dramaturgista, na figura do diretor. Nesse trabalho, o dramaturgista não é apenas um olhar externo à criação, mas também é testemunha e participante ativo na cons-

trução da obra. Está inteiramente engajado na ação ecoperformativa, nos processos de imersão corpo-ambiente. Deste modo, o diretor, como *performer*-dramaturgista, é quem estabelece o vínculo somático entre a prática imersiva e a produção videográfica.

A atuação do *performer*-dramaturgista no contexto da criação ecoperformativa adquire uma peculiaridade por ele portar uma câmera acoplada ao corpo. Isso torna sua corporeidade diferenciada, sem, contudo, deixar de ser ecocêntrica. Conforme Rolla e Novaes (2022), abordagens recentes na ciência cognitiva têm discutido a interação entre organismos e dispositivos de substituição sensorial, caracterizando o engajamento do organismo com seu meio pela participação ativa na construção de realidades virtuais. Para os pesquisadores, a melhora da aderência do organismo ao ambiente se dá pelo seu engajamento dinâmico, que tende a ser contínuo na direção a uma aderência ótima, no sentido de mitigar desajustes entre as dinâmicas internas e as externas. Condição ao exercício das habilidades sensoriomotoras, sua adaptação ao dispositivo aproxima-o de um estado de equilíbrio com o ambiente (KIVERSTEIN; RIETVELD, 2018). O termo “virtual”, por sua vez, tem sido empregado para caracterizar a capacidade de resposta do indivíduo a possibilidades de ação reais, mas ainda não atualizadas, que estão além do alcance do aqui-agora (KIVERSTEIN; RIETVELD, 2018).

Assim, corpo e câmera tendem à unidade, reorganizada em função da motricidade e da sensorialidade reajustadas ao ambiente, tornando-se uma corporeidade adaptada. A atenção volta-se aos ajustes sensoriais visuais, táteis e posturais, que oferecem ao corpo outras possibilidades de se organizar mediante as solicitações do ambiente. No entanto, estes e outros sistemas sensoriais, como audição, olfato e paladar, tornam-se mais ou menos ativos a depender das ações do indivíduo associadas às condições ambientais. Providas de intencionalidade, ação e percepção, elas estão implicadas em um estado cognitivo situado e dependente do ambiente.

Entretanto, a câmera na mão e/ou no olho do *performer*-dramaturgista não é uma tecnologia de substituição sensorial. Ela não só modifica sua perceptibilidade e respostas motoras, como também amplia a dimensão temporal no contexto da imersão ecoperformativa. O estado cognitivo do corpo-câmera em performance incorpora uma condição virtual que o faz operar com uma capacidade ajustada em dois tempos (real e virtual). Sua intenção dirige-se a ações reais (ambiente imediato) e virtuais (ambiente remoto), incorporando previsões de etapas futuras da produção

videográfica. Isso não significa que ele se divida entre duas funções, ou entre o físico e o mental, o concreto e o abstrato, entre os dois momentos da produção da obra; pelo contrário: ele assume uma dupla função agregada, sustentando tais condicionantes como fatores coexistentes, o que torna sua corporeidade ecocêntrica condicionada a um estado cognitivo distendido. Assim, enquanto os *performers* investigam ações e percepções no/com o ambiente imediato, o *performer-dramaturgista* participa na prática imersiva, interagindo com ações e percepções investigadas no/com o ambiente ampliado.

O *performer-dramaturgista*, na figura de diretor, no contexto da produção videográfica, organiza a obra em formato de vídeo a partir de percepções, emoções e memórias corporalizadas em ambientes ecoperformativos remotos. Estas, em interação com os recursos tecnológicos disponíveis para a produção audiovisual, permitem a criação de novas ambiências videográficas ecoperformativas, com potência para mobilizar e sensibilizar olhares, intensificar tendências e corporeidades ecocêntricas.

A dramaturgia videográfica como artefato cognitivo-artístico

O enativismo é uma abordagem recente na ciência cognitiva que vem se organizando como parte de um programa de pesquisa interdisciplinar desde 1990. Opondo-se ao cognitivismo clássico, o enativismo recusa a analogia entre funcionamento da mente e sistema computacional (ROLLA, 2020). Abordagens enativistas⁵ buscam explicar os processos cognitivos humanos com ênfase na centralidade da ação e diminuir o apelo aos estados mentais como algo que ocorre apenas no cérebro, independentemente das relações do corpo com o ambiente. Segundo Gallagher (2015), cognição e mente formam um sistema unificado que inclui cérebro, corpo e ambiente, encontrando coerência explicativa junto à Teoria dos Sistemas Dinâmicos (MITCHELL, 2009).

Enativistas radicais defendem a cognição como um fenômeno não representacional e a continuidade estrita entre cognição básica e superior (HUFFERMANN, 2019). Os mais radicais as apontam não passíveis de nítida diferenciação conceitual (KIVERSTEIN; RIETVELD, 2018), em especial os simpatizantes da psicologia ecológica⁶, uma vez que as abordagens nesses campos convergem à medida que buscam explicar a cognição de baixo para cima (*bottom-up*), implicada com o modo

CORRADINI, Sandra. Corporeidade ecocêntrica e dramaturgia expandida em videoecoperformance: dança, ecologia e cognição

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.38753>>

como os indivíduos se envolvem com os ambientes imediato e remoto. Já o envolvimento com alvos abstratos é o que justamente caracteriza a cognição superior, e o que a diferencia das formas cognitivas básicas é o seu alcance temporal (ROLLA, 2020).

Como um componente do sistema cognitivo, o cérebro processa informações de forma não linear conforme as solicitações do ambiente a cada momento. Na arquitetura cerebral, o processamento de imagens mentais se faz por uma variedade de representações distintas, ativadas concomitantemente em várias áreas cerebrais, sem obedecer padrões ordenados de atividade neural (ROLLA, 2021). A isso, dá-se o nome de “processamento em rede”: significa que os sinais neurais são amplamente distribuídos no cérebro, incluindo sinais de padrões sensoriais e motores visuais, sonoros, entre outros constituídos socioculturalmente, como linguísticos, semiológicos, fonéticos, etc. Todos são ativados e conectam-se em uma rede complexa, processando informações em uma circuitaria dinâmica composta de diversas áreas interconectadas que se modificam no córtex ao longo do tempo.

A partir desse escopo, as lentes serão ajustadas à abordagem ecológico-enativa para refletir a dramaturgia em processo e na obra videográfica. Essa abordagem alinha-se à dramaturgia ecoperformativa à medida que a corporeidade ecocêntrica busca ativamente o centramento corporeidade. Não se trata, portanto, de uma condição passiva do corpo em relação ao ambiente ou o abandono de si para sujeitar-se à ordem natural dos eventos externos. Imergir em fluxo no/com o ambiente traz subjacente a busca diligente pelo sentido de unidade, de integração de si na/com a natureza, por uma via cognitiva sustentada na intencionalidade.

Enativistas ligados à psicologia ecológica consideram o engajamento qualificado e dinâmico de habilidades situadas, com solicitações e restrições do ambiente para gerar possibilidades de ação. A cognição básica envolve a exploração ativa e adaptativa de pontos de interesse no ambiente pelo organismo, que capta recursos, seleciona e refina padrões sensoriomotores, sendo isso que dá sentido ao ambiente e define sua forma de atuação (ROLLA; NOVAES, 2022). Assim, a criação de sentido nada mais é que o significado afetivo do ambiente para o organismo, que surge no seu acoplamento com possibilidades de ação relevantes, envolvendo emoções, sensações, motricidade e intencionalidade (KIVERSTEIN; RIETVELD, 2018).

A perspectiva dramatúrgica aqui enfocada considera a cognição em um *continuum* ascendente, como preconizado na abordagem ecológico-enativa. Deixa-se de olhar para seus componentes simbólicos, representacionais, que corroboram as derivadas descendentes na compreensão das complexidades. Todavia, importa ressaltar que a complexidade dramatúrgica não está ligada à riqueza de densidade simbólica, mas à noção de “sistemas complexos” (MITCHELL, 2009), por envolver a participação humana e comportamentos imprevisíveis e não lineares.

Como artefato cognitivo, a dramaturgia constitui-se em uma extensão da interação das cognições humanas e não humanas que participam no processo dramatúrgico. Este, por sua vez, engendra processos cognitivos, agenciamentos, subjetivações e sentidos nos *performers*. No conjunto, todas essas derivadas estão implicadas na regulação adaptativa dos mecanismos fisiológicos dos *performers* em interação com outros organismos vivos no/com o ambiente, modelando as atividades de autoindivuação. No que tange ao *performer*, e mais amplamente aos organismos vivos, as atividades de autoindivuação dizem respeito ao que é interno e externo ao corpo, cujas conexões são estabelecidas pelo *performer* em seu campo de ação.

Considerando as atividades internas, estas se relacionam com os sistemas nervoso e endócrino, que, juntos, regulam e controlam todas as funções corporais (SQUIRE *et al.*, 2008). Por conseguinte, dizem respeito à dramaturgia em seus aspectos processual e videográfico, por serem um artefato expandido do corpo. As atividades externas, por sua vez, correspondem às relações que o *performer* estabelece no/com o ambiente. Especificamente, estão implicadas nas trocas que ele estabelece no âmbito dramatúrgico, com quem/o que ele interage. Em síntese, essas formas de atividades são interdependentes.

A dramaturgia expande na tela como um campo aberto de possibilidades. Como um artefato cognitivo-artístico, a dramaturgia videográfica vai estimular o espectador em suas capacidades sensoriomotoras para perceber sensações, emoções, imagens mentais e memórias próprias. Estas são ativadas cognitivamente a partir do contato com a obra e possibilitarão ao espectador envolver-se com elas. Mas é a capacidade do espectador de se engajar com as propostas audiovisuais que permitirá que isso aconteça. Incluem-se aí as condições do ambiente no qual o espectador experiencia a obra e outros componentes importantes, como personalidade, humor, cultura e disposição, que moldam a maneira como o indivíduo se relaciona com um dado objeto perceptivo

(FINGERHUT; HEIMANN, 2017). Como dispositivo tecnológico sensorial, a obra convida o espectador ao engajamento sensoriomotor. É justamente esse engajamento que vai possibilitar ao espectador refletir atitudes e comportamentos ecocentrados próprios e potencializá-los para outros modos possíveis de interação no/com o ambiente/mundo.

A concretização da obra se dá na interface obra-espectador, mediada pela experiência do corpo na exploração dos elementos que compõem a obra dramaturgicamente. Isso difere substancialmente dos padrões cotidianos e dos hábitos perceptivos ordinários, pois o engajamento do espectador com a obra demanda esforços para a ativação de mecanismos cognitivos na constituição de estados mentais. Estes se cumprem em condições de engajamento sensoriomotor favoráveis à percepção de objetos externos (FINGERHUT; HEIMANN, 2017). No caso da obra videográfica, os objetos externos consistem em elementos sonoros e visuais disponíveis ao alcance dos sentidos, avaliáveis pelos sistemas cognitivo e perceptivo.

Nos últimos anos, estudos neurocientíficos vêm elucidando o funcionamento do cérebro em relação à percepção humana. Habilidades práticas de discriminação perceptiva foram descritas como incorporadas, situadas e dependentes do ambiente (FERNANDES *et al.*, 2021). Discriminação perceptiva e padrões de resposta motora foram correlacionados a padrões de práticas de uma sociedade ou grupo, consistindo em indicativos de variações culturais dos estados mentais (FINGERHUT; HEIMANN, 2017).

Na saúde, a música tem sido foco de interesse investigativo pelos efeitos positivos nas mais diversas patologias. Nobre *et al.* (2012) realizaram uma revisão de literatura para investigar respostas fisiológicas agudas e mecanismos de processamento neural à escuta musical em humanos. Os resultados mostraram alterações autonômicas com redução da pressão arterial, das frequências cardíaca e respiratória. Mostraram, ainda, alterações de estado de ânimo, afetividade, dilatação pupilar, temperatura corporal e limiar, da intensidade da dor mediante diferentes estilos e elementos musicais, com efeitos na comunicação e em respostas emocionais e neuroendócrinas na pele, como suor. Isso significa que, diante de uma obra videográfica, somente pelos seus aspectos sonoros, o sistema nervoso autônomo (SNA/involuntário) pode ser ativado e, em conexão com o sistema límbico (emocional) e outros sistemas que se formam em rede, influenciar o processamento cognitivo de quem assiste uma obra videográfica.

O estudo de Chanda e Levitin (2013) é interessante por orientar quanto à aplicação da música em ambientes clínicos, no sentido de induzir estímulos para obtenção de efeitos desejados. Esse estudo evidencia outro fator importante: os efeitos na trilha sonora. Os pesquisadores argumentam que os efeitos nem sempre ocorrem ao nível da consciência e podem ser intencionalmente manipulados para promover certas experiências perceptivas.

A experiência perceptual ligada à atividade visual tem sido enfatizada como atividade não passiva e exploratória das contingências sensoriomotoras visuais e como um fenômeno contínuo, estendido no tempo (NOË, 2001). Hasson *et al.* (2017) explicam que o cérebro depende de mecanismos atencionais na seleção do estímulo mais relevante para processar sinais visuais, envolvendo o controle dos movimentos oculares. Esse estudo de neurociência fílmica verificou uma tendência na fixação de objetos apresentados na cena, sugerindo maior ou menor variabilidade interpretativa de acordo com a condução do olhar do espectador pelo diretor. Mostrou, ainda, a presença de áreas multimodais (áreas de integração sensorial) dependentes do modo de apresentação dos sinais visuais e auditivos. Além disso, sugeriu que áreas multissensoriais (áreas que integram informações para a percepção a cada momento) podem estar envolvidas em processamentos mais abstratos, como sequência de eventos, narrativas e interações humanas. Ainda, esclarece acerca da coerência temporal longa⁷, que pode ser necessária para o processamento cognitivo do filme completo, por envolver regiões cerebrais mais frontais, responsáveis por atividades cognitivas mais complexas. Os pesquisadores sustentam a afirmativa de que os estados mentais são amplamente reconhecidos por neurocientistas e filósofos como estados cerebrais. Ademais, endossam a potência do filme para evocar e controlar estados neurais perceptuais, emocionais e cognitivos nos visualizadores.

Como dispositivo potente para ampliar capacidades perceptivas, emocionais e cognitivas, a dramaturgia videográfica pode ser vista como um artefato disparador no processamento cognitivo do espectador. Neste sentido, a obra videográfica favorece o exercício e o refinamento das capacidades sensoriomotoras, assim como o engendramento de elaborações reflexivas, a partir da experiência com a obra. Por conseguinte, a obra, na qualidade estética de videoecoperformance, contribui para que reflexões mais amplas sejam expandidas no espectador, no contexto das suas interações e trocas no/com o mundo.

Dramaturgia videoecoperformativa em campo expandido

Em *O que preenche*, a dramaturgia expandida tem a potência de atravessar vidas, não só a dos *performers* envolvidos na construção da obra, como também de quem a assiste e se engaja com ela. Cabe, aqui, destacar a autora como coorientadora nesta pesquisa e reiterar esta escrita inserida no campo da PaR. Nesta, a criação de conexões entre vivência e conteúdo é potencializada pela experiência artístico-acadêmica e segue uma lógica sintonizada com a dança no entrecruzamento com conhecimentos interdisciplinares já estabelecidos em outros campos científicos.

Esta escrita é em si mesma um exercício que visa sua eficiência contextual. Desdobra-se do corpo em experiência, que especula o processo dramatúrgico e a obra ao mesmo tempo que investiga a si mesmo, movendo conteúdos, palavras, o corpo e a própria escrita. Na dança, Fernandes (2014, p. 3) sugere pensar a “sintonia relacional entre experiência e sentido” e o conhecimento somático como fruição dessa sintonia. O *somático*, de acordo com a pesquisadora, é corpo vivido, um processo holístico movido por uma força integradora que rastreia modos de sincronizar conexões internas e externas em uma via de mão dupla.

A orientação somática nesta pesquisa ecoperformativa conflui com entendimentos do corpo na perspectiva da cognição ecológica. Nessas abordagens, o corpo busca superar o desequilíbrio interno ao mesmo tempo que cria condições de vida e de existência no/com o ambiente, refinando habilidades cognitivas e sua corporeidade ecocêntrica. Isso modifica sua percepção do ambiente, envolvendo a cognição superior em continuidade à cognição básica. Portanto, o ambiente externo é fundante no processo de aprimoramento da performance cognitiva. Ele estimula a integração das vias sensoriais/ascendentes e motoras/descendentes, bem como o cruzamento das informações neurais através do corpo caloso no cérebro, entre outros. O corpo caloso, especificamente, tem a função de interconectar e integrar os dois hemisférios cerebrais, promovendo o adequado funcionamento do corpo e a organização dos sentidos corporais (SQUIRE *et al.*, 2008). A relevância do ambiente como componente na integração do corpo-mente é inquestionável: se suprimido, o indivíduo não existe, assim como não existem cognição, percepção, consciência e mundo.

Em *O que preenche*, experiências imersivas nos ambientes natural e urbano foram relatadas pelos *performers* como específicas em cada contexto. O ambiente urbano foi descrito como um facilitador no deslocamento no espaço, com seus solos planos, ruas de asfalto e concreto. Em contrapartida, a sujeira inviabilizou movimentos rasteiros, tornando o chão intocável. Pessoas e carros em excesso reprimiram substancialmente o espaço performativo, conduzindo-os ao encontro de humanos e não humanos em espaços restritos, em pequenas áreas verdes isoladas, visualizadas entre muros e grades, na sua maioria particulares. Por outro lado, em Mar Grande, o contato com diferentes texturas de solo, a variação das marés, o vai e vem das ondas do mar, as ruínas, a diversidade de seres vivos e a menor exposição a estímulos sonoros aguçaram a sensibilidade. Existiu uma relação mais rica e acolhedora na/com a natureza, que fez-se presente na amplitude das formas corporais traçadas no tempo e no espaço.

Movimentos de maior expansão do corpo no ambiente natural e de maior contenção no espaço urbano também foram relatados pelo diretor. A atenção dos *performers* nesses ambientes foi associada a diferentes níveis de tensão corporal, incidindo em maior abertura e relaxamento para trocas com elementos presentes no ambiente natural em contraposição a estados de maior apreensão e aceleração na cidade.

O equilíbrio e o controle corporal foram igualmente descritos pelos *performers* de forma diferenciada. O ambiente natural levou a maior instabilidade do corpo em meio à fluidez das águas e aos percursos entre barreiras de corais e grandes rochas sedimentárias de difícil ultrapassagem. Já o ambiente urbano proporcionou maior estabilidade para o deslocamento nas ruas e menor sensibilidade aos estímulos do ambiente decorrente da habituação, mesmo diante da abertura perceptiva deliberada para a performance neste contexto.

Os processos de imersão dramaturgica no/com os ambientes urbano e natural podem ser compreendidos por diferentes perspectivas a partir dos relatos compartilhados. Uma delas é observar como os processos afetam o SNA⁸. Este atua no controle da prontidão fisiológica, tornando o corpo mais relaxado ou mais tenso, levando-o a fluir mais ou menos livremente no ambiente.

Diante desse quadro que se forma a partir dos relatos dos *performers*, é possível traçar algumas suposições aparentemente plausíveis. Dentre elas, um possível planejamento estratégico previamente elaborado com base na intenção dirigida à experiência imersiva no/com o mar, pelos distintos modos imersivos nas fases cheia e seca da maré. Outra suposição explicativa poderia apontar ambos os ambientes favoráveis à experiência diurna, no sentido de minimizar experiências indesejadas, comumente vivenciadas em condições noturnas, por expor o corpo a maior vulnerabilidade. Ainda, é possível ir além, visto que, diante do atual aumento no quadro de violência em Salvador, a percepção do risco ambiental torna-se mais aguçada por sentimentos de insegurança e de exposição ao perigo, introjetados a partir das relações do indivíduo com seu ambiente sociocultural. Frequentemente, o sentimento de exposição ao perigo, no ambiente natural ou urbano, é uma realidade confrontada em situações liminares de possível ruptura e estancamento do fluxo da vida.

As suposições expostas não estão explícitas na obra. Ainda que à primeira vista possam parecer elaborações mentais simplificadas da obra, elas demandam algum esforço cognitivo. Todavia, essas elaborações primárias somente foram possíveis porque a obra contém carga cognitiva que possibilita o acesso a conteúdos na memória. Para quem é familiarizado com os ambientes soteropolitanos, talvez seja requisitado menor esforço cognitivo, pois seus elementos constitutivos possivelmente estejam incorporados, e os conteúdos, armazenados na memória.

Rolla (2018) explica que as habilidades características da cognição superior permitem o envolvimento com objetos ausentes no ambiente e com possibilidades cada vez mais remotas no espaço e no tempo. Os estados mentais envolvendo memória, imaginação e abstração são conteúdos não representacionais que emergem do engajamento do organismo em possibilidades de ação, adquirindo formas mais elaboradas e complexas por meio de um *continuum* cognitivo (ROLLA; NOVAES, 2022).

Um campo expandido distensionam músculos e proporciona aumento do fluxo sanguíneo tecidual, oferecendo espaço, tempo e condições para emergência e percepção de impulsos somáticos-criativos, como aponta Fernandes (2018, p. 5) em seus estudos acerca da imersão corpo-ambiente:

“trata-se de sair do comando e perceber a si mesmo, o ambiente, as pessoas, em estado sensível e receptivo, o que eventualmente gera impulsos fortes e vibrantes, mas por vezes gera longas pausas e movimentos muito sutis”.

Os enlaces conectivos entre as atividades internas e as externas ao *performer*/espectador são vitais, e nem sempre são engendrados de imediato, sobretudo quando demandam imersão em profundidade, o que pede silêncio/quietude de modo que os processos cognitivos tenham espaço e tempo para adquirirem condições físicas e mentais integradas e o indivíduo possa alinhar coerência(s), sentido(s) e alvo. Em termos de ação, seria lançar-se inteiro àquilo que o indivíduo percebe como relevante para si e para o mundo, incorporando a sabedoria ecocêntrica em seus processos na arte e na vida. Uma metáfora possível para o aprofundamento cognitivo deste enunciado, ou sugestão de exercício para este aprendizado, seria a prática do arco e flecha, vista como arte milenar – um caminho possível para a penetração profunda nas relações do sujeito com o objeto e a superação de uma visão particular.

Considerações expandidas

São frequentes as afirmações acerca da superioridade da mente humana em relação às demais espécies na natureza. Elas são comumente justificadas com ênfase na “drástica curva na continuidade evolutiva entre as mais diversas complexidades comportamentais encontradas nos sistemas cognitivos” (HUFFERMANN, 2019, p. 50). Entretanto, é importante lembrar sempre que a cognição não se reduz ao cérebro e que a racionalidade humana não se limita a uma área cerebral. Damásio (2000) explica que a racionalidade pode ser destruída na ausência de emoção. Todavia, importa saber que a espécie humana diferencia-se das outras espécies pelo seu robusto aparato neural, o que torna o homem com potencial de sentir, perceber, discernir, selecionar, analisar, avaliar, planejar e agir no mundo. Isso tudo, atravessado por sentimento/emoção, possibilita ao homem ampliar sua consciência, o que não necessariamente é processado ou se esboça pela linguagem, por narrativas verbais ou escritas, mas, sim, é intensificado por ela em níveis mais elevados de consciência (DAMÁSIO, 2000).

Carvalho e Rolla (2020) corroboram o entendimento das elaborações mentais mais aprofundadas, impulsionadas pela linguagem. Porém, como enativistas radicais, movem esforços para superar o paradigma representacionista e explicar o fenômeno linguístico emergente da cognição básica. A intenção é suprir essa lacuna gerada pela distinção funcional entre as duas formas de cognição. Eles concebem a linguagem como ação do corpo linguístico e não como comunicação de uma proposição, feita de cima para baixo (*top-down*). Trata-se de “uma atividade regulatória na produção de sentidos participativa em interações dialógicas” (CARVALHO; ROLLA, 2020, p. 177); uma questão de coordenação. Eles discordam radicalmente quanto ao escalonamento descendente nas explicações sobre o fenômeno alvo e explicam: “a capacidade de representar nasce da linguagem [...] e não o contrário” (CARVALHO; ROLLA, 2020, p. 168).

Na linguística, Mota e Cavalcanti (2019) argumentam que a linguagem não é uma demarcação para explicação de conteúdos mentais que possa apresentar uma dinâmica *off-line*. Isso porque a linguagem se constituiu evolutivamente a partir de reações a estímulos externos, sendo moldada socioculturalmente em ambientes de aprendizagem. Para os autores, a linguagem humana é uma atividade cognitiva que não difere das ações corporais, assim como qualquer outro tipo de ação ou de comportamento animal, diferenciando-se apenas em grau.

Mesmo que a cognição envolva conteúdo, estados mentais e processos representacionais, utilizar o critério representacional para demarcar o mental leva a restringir o teor explicativo do fenômeno cognitivo e incorre na petição de princípio (HUFFERMANN, 2019; RAMSEY, 2017). Isso equivale dizer que reduzir a cognição a processos mentais absolutiza o escalonamento descendente. Carvalho e Rolla (2020) são categóricos ao afirmarem que esse modo de processamento *top-down* para explicar a cognição está profundamente arraigado na ciência cognitiva.

Diante disso, nota-se a importância de refletir se raízes mais profundas não estariam enraizadas na cultura ocidental. Valeria também questionar se as interações afetivo-cognitivas estabelecidas pelos humanos, com humanos e não humanos, nas experiências do aqui-agora, não consolidariam a via ascendente mais potente para o fortalecimento das sinapses neurais e da integração corporeamente.

A dramaturgia videoecoperformativa pode ser vista de diferentes maneiras; à luz da abordagem ecológico-enativa é apenas uma delas. A obra como artefato cognitivo-artístico pode indicar uma multiplicidade de características e outras inerentes aos estados cognitivos dos *performers* que operam no processo dramático. Pode, ainda, apontar outras relativas aos processos cognitivos engendrados no espectador, apresentando um potencial infinito para produção de sentidos, expandidos ao nível da cognição básica e adquirindo formas mais elaboradas no nível cognitivo superior.

A compreensão da obra está relacionada ao grau de imersão em percepções que emergem naquele que observa, mistura-se e integra-se à obra como ambiente imersivo. As percepções emergem em nível cognitivo superior mediante o engajamento sensoriomotor com a obra. Algumas coisas adquirem maior ou menor grau de aprofundamento perceptivo, de acordo com a imersão em seus elementos visuais e sonoros, selecionados por meio da atenção dirigida ao alvo, escolhido de forma consciente e (mais) inconsciente (DAMÁSIO, 2000). O corpo se move e é movido por aquilo que observa emergir na intersubjetividade relacional com seu alvo, mediante uma atitude situada, qualificada, autônoma, deliberada, consciente, responsável e ética em relação àquilo que observa e com o que interage, não abdicando de uma dimensão ampliada que acolha todas as formas de existência.

Certamente, a obra traz elementos diversos que podem ser captados e avaliados, entrelaçados a conhecimentos e experiências prévias que o espectador traz em seu arsenal cognitivo, frequentemente movido por hábitos e conhecimentos teóricos e práticos incorporados. Porém, nem tudo pode ser captado e avaliado na obra, e nem tudo que é captado e avaliado pode, necessariamente, coincidir com o que, de fato, foi pensado, planejado e/ou ocorreu no processo dramático. Desse modo, engajamento sensoriomotor, busca ativa e sensibilidade parecem ser condições-chave para ignição de processos cognitivos mais elaborados no espectador diante de uma obra videográfica.

Há outro aspecto geralmente implicado nas construções de sentido que emergem no contato com a obra. Mais que um simples objeto, a obra não é composta para ser vista como um jogo de adivinhação (salvo exceções propositivas) ou representar algo que possa ser traduzido em mensagem. Especificamente, a obra aqui discutida propõe outra via de acesso para a percepção das realidades, que não é a representação simbólica. Quando vista dessa forma, a obra geralmente se mostra apar-

tada do corpo em experiência. Em última análise, tende à separação corpo-mente e a escapar da reflexão da obra como objeto da própria experiência, distanciando o objeto de si como sujeito da ação. Um olhar engajado na obra diz bem mais sobre aquele que a observa do que sobre a obra propriamente dita, o alvo observado.

Refinar percepções da obra, de si mesmo e do ambiente/mundo é uma tarefa inacabável e tão importante quanto ativar cognitivamente o corpo-mente para imergir na/com a obra e produzir novos sentidos e subjetividades. Cada olhar, um momento, uma nova obra, diferente da anterior; é o que justamente enriquece a experiência estética e perpetua a obra em sua infinitude, tanto quanto o ser humano, com seus aparatos cognitivos inferiores e superiores dispostos em um *continuum*, movendo-se e sendo movido em um processo de imersão corpo-obra-ambiente/mundo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, I. S.; BUSSINGER, E. C. A. Antropocentrismo, ecocentrismo e holismo: uma breve análise das escolas de pensamento ambiental. **Derecho y Cambio Social**, Lima, ano 10, n. 34. p. 1-11. 2013.
- BERNARD, M. **De la création chorégraphique**. Paris: Centre National de la Danse, 2001.
- CAPRA, F. **A teia da vida**: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. São Paulo: Cultrix, 1996.
- CARVALHO, E. M.; ROLLA, G. O desafio da integração explanatória para o enativismo: escalonamento ascendente ou descendente. **Prometheus**, São Cristóvão, n. 33, p. 1-21, 2020.
- CHANDA, M. L.; LEVITIN, D. J. The neurochemistry of music. **Trends Cogn Sci**, Cambridge, v. 17, n. 4, p. 179-193, 2013.
- CORRADINI, S. **Dramaturgia na dança**: uma perspectiva coevolutiva entre dança e teatro. 149f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- DAMÁSIO, A. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DI PAOLO, E.; DE JAEGHER, H. Neither Individualistic nor interactionist. **Embodiment, enaction, and culture**. Massachusetts: The MIT Press, 2017. p. 97-105.
- DIAZ, G. M. Caminhos para uma ecoeducação sustentável. **Revista UniFreire**, São Paulo, ano 4, edição 4, p. 92-102, 2016.
- DOUD, E. I. **A fábrica de lágrimas da sereia**: laboratório de ecoperformance. 2018. 257 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- DURT, C. *et al.* **Embodiment, enaction, and culture**. Massachusetts: The MIT Press, 2017.
- ELIAS, H.; VASCONCELOS, M. Desmaterialização e campo expandido: dois conceitos para o desenho contemporâneo. **Anais do VIII Congresso LUSOCOM**, Universidade Lusófona, 2009. p. 1183-1198.
- FERNANDES, C. A prática como pesquisa e a abordagem somático-performativa. **Congresso da Abrace**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- FERNANDES, C. C. M. *et al.* Eros Carvalho: diálogos interdisciplinares urgentes. **Ekstasis**: revista de hermenêutica e fenomenologia, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 157-183, 2021.
- FERNANDES, C. **Dança cristal**: da arte do movimento à abordagem somático-performativa. Salvador: Edufba, 2018.
- FERNANDES, C. Im(v)ersões corpo ambiente e a criação coreo-videográfica. **Cena**, Porto Alegre, v. 13, p. 1-14, 2013.

FERNANDES, C. Sintonia somática e meio ambiente: pesquisas de campo do laboratório de Performance do PPGAC/UFBA. **Repertório: teatro & dança**, Salvador, ano 15, n. 18, p. 175-183, 2012.

FINGERHUT, J.; HEIMANN, K. Movies and the mind: on our filmic body. **Embodiment, enaction, and culture**. Massachusetts: The MIT Press, 2017. p. 253-277.

GALLAGHER, S. Invasion of the body snatchers: How embodied cognition is being disembodied. **Philosophers' Magazine**, London, p. 96-102, 2015.

GALLESE, V. Neoteny and social cognition: a neuroscientific perspective on embodiment. **Embodiment, enaction, and culture**. Massachusetts: The MIT Press, 2017. p. 309-331.

HANSEL, C. M.; RUSCHINSKY, A. Riscos socioambientais e precaução: direitos humanos face a face do consumo. **Cidadania, meio ambiente e sustentabilidade**. Caxias do Sul: Educs, 2017. p. 79-103.

HASSON, U. *et al.* Neurocinematics: The neuroscience of film. **Projections**, New York, v. 2, n. 1, p. 1-26, 2008. 2017.

HUFFERMANN, J. D. Variedades do enativismo: propostas radicais e cognição superior. **Perspectiva filosófica**, Recife, v. 46, n. 2, p. 31-52, 2019.

JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes**. Salvador: Edufba, 2012.

KIVERSTEIN, J. D.; RIETVELD, E. Reconceiving representation-hungry cognition: an ecological-enactive proposal. **Adaptive Behavior**, New York, v. 26, n. 4, p. 147-163, 2018.

KRAUSS, R. **Sculpture in the Expanded Field**. *October*, New York, v. 8, p. 30-44, 1979.

MITCHELL, M. **Complexity: a guided tour**. New York: Oxford University Press, 2009.

MONTEIRO, M. **Noverre: cartas sobre a dança**. São Paulo: Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006.

MOTA, H. R.; CAVALCANTI, I. V. Cognição e linguagem: seria a linguagem um desafio para abordagens enativistas? *In: LEPORACE, C. et al. (org.). A mente humana para além do cérebro: perspectivas a partir dos 4Es da cognição*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2019. p. 139-156.

NAGATOMO, S. **Attunement through the body**. New York: State University of New York, 1992.

NOBRE, D. V. *et al.* Respostas fisiológicas ao estímulo musical: revisão de literatura. **Revista Neurociências**, São Paulo, v. 20, n. 4, p. 625-633, 2012.

NOË, A. Experience and the active mind. **Synthese**, Dordrecht, v. 129, n. 1, p. 41-60, 2001.

PAIS, A. **Discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas**. 2. ed. São Paulo: Colibri, 2016.

PALLARO, P. **Authentic movement**. v. II. Londres: Jessica Kingsley, 2007.

RAMSEY, W. Must cognition be representational? **Synthese**, Dordrecht, v. 194, n. 11, p. 4197-4214, 2017.

CORRADINI, Sandra. Corporeidade ecocêntrica e dramaturgia expandida em videoecoperformance: dança, ecologia e cognição

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.38753>>

ROLLA, G. Enativismo radical: exposição, desafios e perspectivas. **Princípios**: revista de filosofia, São Paulo, v. 25, n. 46, p. 29-57, 2018.

ROLLA, G. **Porque não somos só o cérebro**: em defesa do enativismo, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.3267>. Acesso em: 9 mar. 2022.

ROLLA, G.; NOVAES, F. Ecological-enactive scientific cognition: modeling and material engagement. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, v. 21, n.3, p. 625-643, 2022.

SCIALOM, M. Laboratório de Pesquisa: metodologia de pesquisa corporalizada em artes cênicas. **Revista Brasileira de Estudo da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 4, p 1-28, 2021.

SQUIRE, L. R. *et al.* **Fundamental neuroscience**. 3. ed. Califórnia: Elsevier, 2008.

VARELA, F. J. *et al.* **The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience**. Cambridge: The MIT Press, 1991.

CORRADINI, Sandra. Corporeidade ecocêntrica e dramaturgia expandida em videoecoperformance: dança, ecologia e cognição

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.38753>>

NOTAS

- 1 O termo é aqui proposto para fazer referência ao corpo que propõe sua própria dramaturgia, como entendido na dança. Ou seja, ele elabora e expande sua dramaturgia nele/dele/por ele de acordo com sua lógica cognitiva (CORRADINI, 2010). Esta proposição parte de uma analogia conceitual com o *texto dramático*, relativo ao teatro, para designar a escritura textual da dramaturgia encenada segundo os padrões convencionais aristotélicos. Enquanto, no teatro, a dramaturgia textocêntrica apresenta uma narrativa linear, centrada no texto; na dança, a dramaturgia corpocêntrica é não linear, dada a natureza processual do corpo.
- 2 Um trecho da videoecoperformance pode ser visualizado em <<https://www.youtube.com/watch?v=h6y7s7tRY68>>.
- 3 O enativismo preconiza a visão não representacionista da cognição e configura tal abordagem ao ligar-se à psicologia ecológica. Detalhes serão discutidos adiante.
- 4 Os relatos foram compartilhados em banca de defesa de pesquisa, contextos de orientação e comunicação em evento científico.
- 5 O enativismo é um conjunto de teorias que atravessa a filosofia, a psicologia cognitiva, a inteligência artificial e a linguística (ROLLA, 2018), tendo a fenomenologia da percepção (Merleau-Ponty) como uma de suas inspirações centrais. Conceitos das ciências cognitivas, da psicologia e do budismo estão na base da proposta enativista de Varela, Thompson e Rosche, apresentada em *Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (1991). Nesse livro, os autores propõem o termo enação, cunhado pelos biólogos Maturana e Varela, na década de 1970, para enfatizar a não separação entre ação e percepção, destacando a ação guiada perceptualmente e sua decorrência de estruturas cognitivas emergentes de padrões sensoriomotores recorrentes. Enativismos autopoietico, sensoriomotor e radical são diferentes linhas enativistas (HUFFERMANN, 2019). O presente estudo baseia-se no enativismo ligado à psicologia ecológica, abordagem que tem sido nomeada como ecológico-enativa.
- 6 A psicologia ecológica situa-se historicamente a partir dos estudos do psicólogo James Gibson, em 1977, acerca da teoria dos *affordances* e, em 1979, da aproximação ecológica para a percepção visual.
- 7 Tal coerência identificada como longa relaciona-se à ativação do córtex pré-frontal, segundo os parâmetros adotados para análise do processamento cerebral, realizada com dados coletados por ressonância magnética funcional (fMRI).
- 8 Antônio Damásio (2000, p. 298) explica que o SNA “é controlado praticamente na sua totalidade por mecanismos que independem da nossa vontade” e que seus efeitos no corpo atuam sobre os estados corporais e nem sempre percebidos. Sua função, conforme Squire *et al.* (2008), é promover a homeostase corporal conjuntamente com mecanismos neuroendócrinos. O SNA mantém o equilíbrio interno constante do corpo e regula o balanço fisiológico global das funções corporais perante as mudanças no ambiente por meio de mecanismos compensatórios.