

# **SOBRE A ATENÇÃO CONJUNTA E A SINTONIA AFETIVA NA DANÇA CONTATO IMPROVISACÃO**

*Manuela Linck de Romero*<sup>1</sup>

## **RESUMO**

*O artigo apresenta o caráter estético e afetivo da atenção na dança Contato Improvisação. Ela foi escolhida para a discussão por permitir explorar a variação da qualidade e do direcionamento atencional, enfatizando a experiência do movimento e do aspecto sensorial dos corpos em interação. O exercício stand, de Steve Paxton, é apresentado para destacar seus efeitos na percepção da “pequena-dança” dos corpos na relação com a gravidade. Com base na abordagem da ecologia da atenção, de Yves Citton (2014), o Contato Improvisação é proposto como um dispositivo produtor de um ecossistema atencional que envolve a experimentação de dois fenômenos característicos das interações humanas – a atenção conjunta e a sintonia afetiva. Ambos são apresentados a partir da ecologia da atenção e do pensamento de Daniel Stern (1985), abordando a dinâmica da atenção em relação aos afetos de vitalidade e à percepção amodal, envolvendo os sentidos da visão, do tato, da propriocepção.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Contato Improvisação, Ecologia da Atenção, Atenção Conjunta, Sintonia Afetiva.*

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFRJ. Psicóloga.

## JOINT ATTENTION AND THE AFFECTIVE TUNING IN THE CONTACT IMPROVISATION DANCE

### ABSTRACT

*This paper addresses the aesthetic and affective aspect of attention in the dance Contact Improvisation. This dance was chosen for this analysis as it allows us to explore the way attention varies in terms of quality and direction, with an emphasis on the ability to experience movement and the sensorial aspect of bodies in interaction. Steve Paxton's exercise "stand" is presented to highlight its effects with regard to the perception of the "small dance" of bodies in relation to gravity. Thus, based in Yves Citton's approach of the Ecology of Attention, Contact Improvisation is proposed as a device to produce an attentional ecosystem which involves the experimentation of two phenomena characteristic of human interactions – joint attention and affective tuning. Both are presented vis-a-vis the ecology of attention and the theory of Daniel Stern (1985), addressing the dynamic of attention vis-à-vis the vitality affects and the amodal perception involving the senses of sight, touch and proprioception.*

**KEYWORDS:** *Contact Improvisation, Ecology of Attention, Joint Attention, Affective Tuning.*

## INTRODUÇÃO

Este artigo procura destacar o caráter estético e afetivo do movimento atencional na dança Contato Improvisação (CI). Essa dança, que se constitui no diálogo de interações entre os corpos, se desenvolve a partir da percepção que os praticantes têm de suas sensações imediatas. Nesse sentido, a educação somática proposta em grande parte das aulas de CI é apontada como fundamental na produção da dança improvisada que emerge da experiência da sensação, e não da aparência, dos movimentos e dos gestos dos corpos em interação. Os exercícios de CI e as partituras (*scores*) de movimento são então entendidos neste artigo, como sendo, invariavelmente, práticas de atenção. Mais especificamente, interessa abordá-los como práticas de atenção às relações entre o sensório e o motor na experiência de interação.

A atenção é analisada à luz da abordagem ecológica de Yves Citton (2014), tendo como fios condutores os conceitos de atenção conjunta e de sintonia afetiva. Ambos os conceitos foram originalmente concebidos no campo da Psicologia do Desenvolvimento, principalmente de abordagem cognitivista, voltados para pesquisas sobre a temática da intersubjetividade, da empatia, do autismo e da interação e comunicação humanas, entre outras. O conceito de atenção conjunta foi apresentado em 1975 por Michel Schaife (primatologista) e Jerome Bruner (psicólogo), e o de sintonia afetiva, em 1985, pelo psicólogo, psicanalista e psiquiatra Daniel Stern. São conceitos de formulação recente e ambos se referem à dinâmica da coordenação da atenção entre os bebês e seus cuidadores presente nos modos não verbais de comunicação humana.

Neste artigo, esses conceitos são abordados principalmente com foco no exercício inaugural do Contato Improvisação (CI) de observação da *small dance* (pequena-dança), criado por Steve Paxton. Essa prática é aqui abordada para apresentar a qualidade da comunicação entre corpos produzida por ela, apontada por autores diversos com as noções de: “atenção tátil” (LITTLE & DUMIT, 2017), “atenção cinestésica”, “escuta cinestésica” ou “diálogo tônico sutil” (JOFFLINEAU et al., 2017), “empatia torácica”, “contágio gravitatório” (GODARD, 1995, p.227) ou “osmose” (GIL, 2004, p.131). Tais denominações apontam para o fato de que a prática do CI envolve o desenvolvimento de uma certa qualidade atencional que não é

predominantemente visual, mas diz respeito, principalmente, às modalidades do tato e da propriocepção. Neste artigo pretendo apresentar o CI enquanto um dispositivo produtor de um ecossistema atencional singular que envolve a atenção conjunta e a sintonia afetiva, bem como apresentar as relações entre esses fenômenos e os sentidos da visão, do tato e da propriocepção na percepção dos movimentos dos corpos em interação.

### BREVE APRESENTAÇÃO DO CONTATO IMPROVISAÇÃO

(...) um modelo de trabalho começou a emergir em minha mente. O modelo era baseado em aspectos de uma experiência que eu havia tido quando estava praticando com outra pessoa na qual um acontecimento interessante se deu e foi confirmado por nós dois. Momentos do dueto, tipicamente manifestados como “acidentais” e fluxos de movimento fluído, foram para nós dois prazerosos, altamente estimulantes e elementares. (...) Era preciso um nome para que pudéssemos nos referir a ele sem conotações indesejadas. Contato Improvisação...? (PAXTON, 1993, p.64, ênfases do texto original).

O Contato Improvisação “nem arte, nem esporte, nem a maioria das coisas que caracteriza o dançar neste século” (ibid., p.62) foi criado em 1972, nos Estados Unidos, por um pequeno grupo de dançarinos<sup>2</sup> integrantes do coletivo teatral anarcodemocrático *Grand Union*<sup>3</sup>. Foi primeiramente apresentado como uma série de performances<sup>4</sup> concebidas pelo dançarino Steve Paxton no *John Weber Gallery*, em Nova Iorque. Paxton (1993) conta que, nas investigações que deram origem ao CI, ele estava especialmente interessado em explorar a emergência desse “acontecimento” que se manifestava em alguns duetos, como sequências de movimentos não intencionais e fluidos, em que, ao invés de “fazer” a dança, os dançarinos pareciam “deixar a dança acontecer”.

Steve Paxton propunha a investigação da improvisação coletiva em dança a partir do seu aspecto relacional e intersubjetivo (e não mais estritamente fisiológico como nos anos 60): a matéria, diz ele, “são as pessoas, o que elas fazem umas às outras e o que fazem umas com as outras” (id., 1972, p.131). Assim, o Contato

---

<sup>2</sup> Dentre os quais: Nancy Stark Smith, Lisa Nelson, Christina Svane, Danny Lepkoff e outros (NOVACK, 1990).

<sup>3</sup> Os membros fundadores do *Grand Union* foram Becky Arnold, Trisha Brown, Dong, Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Green, Barbara Lloyd, Steve Paxton e Yvone Rainer (PAXTON, 1972).

<sup>4</sup> Essas performances iniciais podem ser vistas em dois documentários narrados por Paxton: *Chute* (1979) e *Fall After Newton* (1987). VIDEODA disponibiliza para venda os vídeos de Contato Improvisação ([https://contactquarterly.com/contact-editions/book/videoda-contact-improvisation-archive-\(dvd\)#](https://contactquarterly.com/contact-editions/book/videoda-contact-improvisation-archive-(dvd)#)).

Improvisação contribuiu amplamente para a emancipação da dança no século XX, sobretudo a partir da mutação da improvisação, que era, até então, criada por meio de esquemas pré-existentes, como no jazz, inaugurando uma forma de improviso “permissiva, intercambiável, elástica, imprecisa” (ibid., p.4) cujos gestos emergem do contato entre os dançarinos.

No desenrolar de tais improvisações, aparecem, para cada uma das pessoas, seus hábitos de movimento. Esse foi o conteúdo do trabalho do *Grand Union*, em seu espetáculo único, *Continuous Project Altered Daily*, apresentado de quatro a cinco vezes por ano entre 1970 e 1976. As improvisações não visavam nada além de 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. Nesse contexto, Paxton diz que o *Continuous Project Altered Daily* consistiu em uma empreitada sem estética, “a não ser que gostemos da estética em estado bruto” (ibid., p.130).

Há inúmeras maneiras de definir o CI. Tal como colocado pelo ator e professor de CI, Hugo Leonardo da Silva (2014), independentemente de o definirmos de maneira mais generalizante ou específica, o CI estará sempre localizado em um conjunto de descrições que poderão dar a impressão de não se referir a um mesmo objeto. Isso porque as descrições que o definem variam quanto ao enfoque em princípios físicos e anatômicos, em seu caráter político, ideológico, estético e artístico, e/ou simplesmente em aspectos específicos que adquiram especial importância na vida de seus praticantes. Eis abaixo uma definição que apresenta algumas de suas características principais, escolhida para os fins desse artigo:

A forma de dança improvisada é baseada na comunicação entre dois corpos que se movem em contato físico e na relação entre eles e as leis físicas que regem seus movimentos – gravidade, *momentum*, inércia. O corpo, de forma a se abrir para essas sensações, aprende a liberar o excesso de tensão muscular e a abandonar uma certa qualidade de disposição da vontade para ter a experiência do fluxo natural do movimento. A prática inclui rolar, cair, ficar de cabeça pra baixo seguindo um ponto de contato físico, recebendo e dando peso ao parceiro (PAXTON, 1979, s.p.)<sup>5</sup>.

Segundo a antropóloga Cynthia Novack (1990), o CI, tendo sua origem na dança contemporânea, também pode ser definido como uma técnica de movimento que se desenvolve entre a performance e a dança social. Dentro dessa perspectiva, Paxton (1993) dedicou-se especialmente a pesquisar como a improvisação coletiva

---

<sup>5</sup> Tradução nossa.

poderia facilitar a interação entre as pessoas e favorecer a participação de todos em processos de decisão coletiva, sem emprego de hierarquias sociais arbitrárias nos grupos. Interessava-lhe o movimento do dia a dia, como, por exemplo, a ação dos pedestres, o que se faz “aqui e agora” e a indeterminação do que acontece a cada momento. Ele acreditava que qualquer corpo pudesse dançar e estava empenhado em desenvolver um novo tipo de organização social para a dança em uma estrutura para a improvisação que não levasse à exclusão de ninguém<sup>6</sup> (LEITE, 2005).

Assim, ao investigar como a dança pode se dar a partir do contato físico, Paxton promoveu um retorno à experiência do toque entre humanos. Segundo o filósofo e praticante de CI Romain Bigé (2015), ele, assim, inaugurou na dança a exploração dos potenciais estéticos, dinâmicos, cognitivos e comunicativos das relações táteis, que foram deixadas de lado por nossa sociedade que prioriza o visual e o verbal, e os mantém separados do conjunto das sensações de movimento.

A dinâmica do movimento no CI desenvolveu-se primeiramente a partir da investigação do conhecimento reflexo do corpo, o que constituiu sua estética singular: a “estética em estado bruto”, mencionada por Paxton. Essa estética é baseada nas “necessidades” e nos limites físicos que se apresentam em cada momento da interação entre corpos. Para Paxton, o conhecimento reflexo era o exemplo de resposta de movimento de um corpo considerado naturalmente inteligente e responsivo ao entorno no momento presente. Segundo Hugo Leonardo da Silva (2014), o corpo responsivo que o CI almeja “é o corpo vivo, não é um corpo objetificado, é um corpo de experiência” (p.43).

É interessante mencionar o argumento de Novack (1990) acerca desse corpo naturalmente inteligente e responsivo. Ela apresenta uma combinação de elementos oriundos de campos de saberes e práticas que teriam influenciado a busca por esse corpo, a saber: da dança moderna, com a ideia de um mundo físico externo como projeção de um mundo psíquico ou mental interno; da dança experimental das décadas de 1950 e 1960, com a concepção do corpo físico como sinônimo da pessoa ou do dançarino; da filosofia zen budista, que afirma que se devem deixar os eventos acontecerem na forma como parecem acontecer na natureza; e do *aikido*, prática que afirma que o corpo e a mente devem entrar em harmonia para que a pessoa se harmonize com o universo – para que a energia – *chi* – circule, concluindo que o

---

<sup>6</sup> Podem praticar Contato Improvisação pessoas de variadas idades, alturas, pesos, origens e culturas, inclusive com algum tipo de deficiência.

corpo se movimenta melhor quando não orientado por uma intenção consciente (VAS DE CARVALHO, 2012).

### O CARÁTER SOMÁTICO E OS ESPAÇOS DE PRÁTICA DO CI

Em busca desse corpo, a técnica proposta no CI envolve a prática em dupla, em grupos, ou mesmo solo (podendo o praticante fazer algum objeto de parceiro), que se dá como um “diálogo físico” no qual são investigados o toque, a transferência de peso e contrapeso entre corpos, a sustentação e a queda. Trata-se de uma dança em que não existem passos pré-definidos e tampouco necessidade de música. Os movimentos se dão a partir da experiência de contato e do equilíbrio dinâmico dos corpos na relação com a gravidade, não se limitando às posições verticais ou horizontais, mas podendo ser também espiralados. Os componentes fundamentais do movimento – o espaço, o tempo, as sensações e o peso (LOUPPE, 2007 apud JOFFLINEAU et al., 2017, p.4) – se tornam, então, preponderantes na produção dos gestos dos dançarinos, que têm como motor do movimento a sensação.

O Contato Improvisação são diálogos físicos espontâneos que variam desde a imobilidade até trocas altamente energéticas. O estado de alerta é desenvolvido para trabalhar em um estado enérgico de desorientação física, contando com os instintos básicos de sobrevivência. É um brincar livre com o equilíbrio [...], gerando uma verdade física/emocional a respeito de um momento de movimento compartilhado que deixa os participantes com novas informações, centrados e revitalizados (PAXTON, 1979, s.p.<sup>7</sup>).

Ou seja, por meio da experimentação de alterações nos referenciais clássicos de peso e leveza - da relação gravitacional de cada corpo - Paxton buscou despertar os gestos espontâneos que surgiam em resposta aos encontros físicos, como por exemplo, diante da sensação de vertigem<sup>8</sup> produzida nas quedas na dança. Segundo a professora de *Kinomichi* e CI, Tica Lemos, a investigação da relação gravitária refere-se à possibilidade de o sujeito “entender o conceito da gravidade atuando sobre a musculatura, sobre as células do corpo” – um entendimento que envolve a experiência da “troca energética do corpo da pessoa com o centro do planeta Terra” (PIZARRO, 2015, p.200). A partir desse entendimento do conceito no corpo, os praticantes de CI podem vir a experimentar uma qualidade de movimento “não-racionalizado e

---

<sup>7</sup> Tradução nossa.

<sup>8</sup> Para discussão em torno da experiência da vertigem no CI, consulte “Desabituação compartilhada: contato improvisação, jogo de dança e vertigem”, de Hugo Leonardo da Silva (2014).

intuitivo” (PAXTON, 1981, p.47) que os leva a fazer sequências, posições e manobras imprevistas e muitas vezes inimagináveis.

O CI é praticado em parte nas *jams*<sup>9</sup> e nos chamados laboratórios (“*labs*”), que consistem em aulas nas quais os “contateiros” fazem exercícios que se voltam para explorações de ordem motora ou perceptiva. Um dos exemplos mais comuns das investigações motoras, que pode ser entendido como a base do CI, consiste em manter um ponto de contato físico inicial com o parceiro e experimentar mover-se somente com aquele ponto de contato, como, por exemplo, movimentar o corpo no espaço mantendo somente os quadris em contato (esse exercício acerca do ponto de contato será abordado adiante em mais detalhes). Um exemplo das experimentações de caráter perceptivo seria direcionar a atenção para as variações de luminosidade ou de sons provocadas pelos deslocamentos dos outros corpos no espaço, para, a partir daí, produzir movimentos.

Alguns desses *labs* ocorrem regularmente, enquanto outros, de modo intensivo, em retiros com propostas de imersão em pesquisas específicas de movimento. O CI é praticado em diversas cidades do mundo e comumente facilitado por professores migrantes (mas não somente) que oferecem certo atravessamento de sua própria cultura na “cultura do contato improvisação” (NOVACK, 1990). Tal caráter itinerante faz com que o CI se constitua como uma “comunidade de experiência” internacional<sup>10</sup>, que não se atém a um território fixo mas se caracteriza por uma forte autonomia daqueles que a ele se dedicam, assumindo status de investigadores e professores<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> JAM: Abreviatura de *Jazz After Midnight*. Assim como nas *jams sessions* de jazz e nas milongas, elas constituem um espaço-tempo onde pessoas que não se conhecem podem se encontrar e negociar juntas sua dança e/ou observar a prática dos outros.

<sup>10</sup> Sobre a história do CI no Brasil, cf. Neder (2005), Leite (2005) e Pizarro (2015). Atualmente, as aulas regulares de CI no Rio de Janeiro têm sido oferecidas por Sofia Giliberti, Paulo Mantuano e Alexandre Mendes. As *jams* e imersões, nas quais muitas vezes é possível praticar com professores que vêm de outras cidades e países, são organizadas pelo Núcleo de Contato Improvisação do Rio de Janeiro e ocorrem normalmente no Espaço Mova, no Rampa, no espaço público, como é o caso da *OcupaJam*, ou em universidades, como a *UniJam*, que acontece na Unirio. Para obter mais informações, acesse <http://contatoimprovisacao.wixsite.com/cibr> onde também é possível encontrar trabalhos acadêmicos sobre o CI em português. Para obter referências em inglês, cf. <http://contactimprov.net/biblio.html>.

<sup>11</sup> Para oferecer a prática de CI, não é necessário ter certificados ou diplomas. O ensino da técnica não ocorre por meio de escolas formais de treinamento, tutoriais ou programas de certificação, mas pela prática e por meio de diálogos em torno dela que ocorrem principalmente em encontros internacionais onde perguntas sobre metodologias de ensino, preparação, treinamento, conduta e competência são apresentadas e discutidas. O CI foi, assim, se expandindo pelo mundo para além do controle de seus “criadores” e, para que Steve Paxton e colaboradores diretos exercessem uma liderança apenas

Muitos professores de CI são formados em algum método de educação somática que eles aplicam em suas aulas, tais como: *Body-Mind Centering*, *Ideokinesis*, Técnica Alexander, Eutonia, *Rolfing*, *Feldenkrais*, *Somatic Experience*, entre outras. A educação somática surgiu na Europa e na América do Norte entre os séculos XIX e XX, constituindo um campo teórico-prático que engloba diferentes métodos. Cada um tem suas técnicas próprias, no entanto, todos se baseiam em valores que se contrapõem a uma abordagem somente mecânica do corpo. Eles têm em comum a pesquisa prática acerca do movimento do corpo no espaço como uma via de transformação mecânica, fisiológica, neurológica, cognitiva e/ou afetiva. O trabalho somático se volta principalmente para a exploração sensorial, para o desenvolvimento da percepção que a pessoa possa ter das sensações internas de seu corpo, e não das formas e imagens dos movimentos<sup>12</sup>. Tais características estão presentes nos comentários de Nancy Stark Smith<sup>13</sup> citados por Novack (1990) acerca da estética do movimento no CI:

“Mas estávamos trabalhando a partir de dentro dele, [o CI] não era relacionado a nada mais. O foco estava na sensação e não especificamente no estilo, na psicologia, na estética, no teatro, ou nas emoções. Era realmente simplificado de forma que pudéssemos aprofundar nossa prática nos aspectos físicos do trabalho, para que pudéssemos descobrir o que era possível ao invés do que nos parecia belo” (SMITH apud NOVACK, 1990, p.68).

Portanto, dentre os variados enfoques dados no ensino do CI, os praticantes são sempre instruídos a perceberem as sensações do toque e da pressão no encontro com superfícies – seja o solo, a parede, um objeto ou um outro corpo (aspectos que serão abordados mais adiante no texto). Assim, 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.

---

informal, foi criada em 1977 a revista *Contact Quarterly*, um meio de comunicação que veicula as ações em torno da prática – <https://contactquarterly.com/>. Cf. LEITE (2005), ALONSO (2012).

<sup>12</sup> Segundo Tica Lemos, as técnicas de dança contemporânea já traziam “a linguagem circular da energia, do alinhamento, da preocupação com o tônus muscular que aqui no Brasil já víamos também com Angel Vianna e Klauss Vianna (...). O que é reconhecido atualmente como “Educação Somática” chamava-se “*New Dance*” há dez anos. Esse é o conceito da Nova Dança que traz essas disciplinas que consideram a integração corpo e mente (...)” (PIZARRO, 2015, p.197).

<sup>13</sup> Nancy Stark Smith, dançarina e professora de CI, é uma grande referência que teve e continua a ter um papel importante no estabelecimento do CI enquanto forma específica de pesquisa do movimento e da dança. Ela atuou como coeditora da revista *Contact Quarterly*.

Segundo a dançarina e coreógrafa americana Ann Cooper Albright (2001), os métodos somáticos presentes na base da pedagogia do movimento no CI promovem uma qualidade diferente de interação entre corpos que pode ser experimentada nessa prática, quando comparada à qualidade das interações sociais cotidianas<sup>14</sup>.

Diante do conteúdo brevemente apresentado até aqui, é possível reconhecer que os exercícios de CI, tanto aqueles voltados para um problema motor quanto os de enfoque perceptivo, envolvem, necessariamente, a atenção dos praticantes. Ou seja, os exercícios propostos nas oficinas de CI podem ser entendidos como sendo, invariavelmente, práticas de atenção.

### **ECOSSISTEMA ATENCIONAL E ATENÇÃO CONJUNTA**

Neste trabalho, a noção de ecossistema atencional é oriunda da proposta de uma “ecologia da atenção” elaborada por Yves Citton (2014) como alternativa à abordagem atualmente dominante da “economia da atenção”. Em tal proposta, com base em leituras de Gilbert Simondon (1989), Félix Guattari (1989) e Arne Naes (1989), 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. Assim, para além das relações de um “sujeito” com os “objetos” de atenção, ele aponta para a importância de se “identificar os regimes atencionais coletivos através dos quais somos levados a perceber o mundo”<sup>15</sup> (p.39).

Considerar a diversidade de nossos meios como comportando diferentes regimes atencionais implica em acrescentar uma dimensão modal (e afetiva) ao que viemos considerando até então sob um plano fatural (e cognitivo). A atenção não é somente uma questão de objetos percebidos e identificados mais ou menos corretamente ou de recursos limitados cuja distribuição coloca os objetos em rivalidade entre si. Ela se caracteriza

---

<sup>14</sup> Para leitura voltada principalmente para as experimentações somáticas do CI, consulte DAMIAN (2014).

<sup>15</sup> A esse respeito, Citton apresenta os quatro regimes atencionais propostos por Dominique Boullier, a saber: de alerta, de projeção, de imersão e de fidelização. Cf: BOULLIER, D. (2009).

também por toda uma palheta de qualidades e maneiras bastantes diferentes de estar atento ao que nos rodeia (ibid., p.66).

Essa mudança de abordagem implica em nos voltarmos para a vasta trama de processos coletivos, relacionais, transindividuais que, por meio de um complexo jogo que envolve as estratégias midiáticas e capitalísticas, engendram diferentes regimes atencionais. Segundo Citton (2014), tais regimes são fatores “invisíveis por serem ambientais” (p.71), operando em uma escala coletiva. Eles corporificam-se em determinados modos-indivíduos cujos olhares e energias se voltam para certos objetos, alvos, interesses e não outros, impactando na variação dos modos de perceber a si, as coisas, os outros e o entorno.

Assim, Citton aponta para a necessidade de abordarmos o que entendemos por atenção de um indivíduo, chamada por ele de “atenção individual”, dentro de um “contexto maior de intensificação das tensões que são criadas ao redor de nós e em nós, nossos modos de interação, cada vez mais estreitos e complexos” (id., 2014b, s.p.). A abordagem de Citton coloca a dinâmica da atenção individual para ser problematizada tanto em relação aos ambientes nos quais os indivíduos se encontram, quanto à participação dos indivíduos na produção da qualidade da atenção que portam às coisas, a si próprios e ao que acontece entre eles.

Nesse contexto, a noção de ecossistema atencional é apresentada. Por exemplo, Citton (2014) considera que a sala de aula é produtora de um ecossistema atencional específico, caracterizado pela composição das pessoas reunidas para produzir, juntas, sentido em uma área de conhecimento. Segundo ele, esse ecossistema atencional deve ser considerado, inclusive, mais do que o professor, como ocupando a “posição de agente” (p.139). A própria materialidade de uma sala de aula em sua disposição espacial, assim como a de um estádio de futebol, é analisada como participando da produção de um ecossistema atencional que, nesse caso, tem como característica a centralidade dos performers – o professor e os jogadores – “aos quais a concentração dos olhares” confere “uma aura excepcional” (p.151).

Situações de diálogo, de ensino, de artes cênicas e de performance também são abordadas como ecossistemas atencionais específicos cuja riqueza se deve, entre outras coisas, “à intensidade bastante específica que emana dos dispositivos presenciais” (CITTON, 2014, p.154). Nesse caso, Citton destaca a especificidade da dinâmica atencional entre pessoas quando elas estão em um mesmo espaço, ou seja,

co-presentes. As situações de co-presença e seus efeitos na atenção são desenvolvidas em sua proposta ecológica a partir do conceito de atenção conjunta, por meio do qual ele problematiza a dimensão estética, afetiva e social da atenção.

O tema da atenção conjunta foi desenvolvido inicialmente no campo da Filosofia da Mente, em relação com as pesquisas empíricas de psicólogos e primatologistas da Psicologia do Desenvolvimento de abordagem cognitivista. O conceito, apresentado pela primeira vez em 1975 por Michel Schafte e Jerome Bruner, diz respeito ao fenômeno que tem início entre os 7 e 9 meses de vida dos humanos, quando o bebê passa a ter a habilidade de atenção conjunta: de compartilhar um centro de atenção com a mãe (MOORE & DUCHAMP, 1995; EILAN et al, 2005). As primeiras evidências desse comportamento são apresentadas na capacidade do bebê de seguir a linha do olhar da mãe e do gesto de apontar. A atenção conjunta, portanto, diz respeito à habilidade da criança, em situação de interação com um adulto, de coordenar a própria atenção entre ele e um objeto ou um evento de interesse mútuo<sup>16</sup>.

Na abordagem ecológica da atenção, a atenção conjunta é descrita por Citton (2014) enquanto característica da dinâmica atencional que ocorre quando “pessoas, conscientes da presença de outros, interagem em tempo real em função do que percebem em relação à atenção dos demais” (p. 127). Além do aspecto da co-presença, ele desenvolve outros três, também característicos de situações de atenção conjunta: o princípio de reciprocidade, o esforço de sintonia afetiva e as práticas artísticas de improvisação. O princípio de reciprocidade diz respeito à necessidade de que a atenção possa “circular de maneira bidirecional” (p.128) entre as pessoas em interação. Isso é fundamental para que o esforço de sintonia afetiva se dê. Este, por sua vez, diz respeito ao “incessante trabalho de ajustamento recíproco” (p.129), aos “micro-gestos” necessários para que as pessoas em interação possam manter uma “boa ressonância afetiva” (p.130). Ele comporta um caráter necessariamente de improviso, pois a sintonização entre duas ou mais pessoas não é algo que possa ser preparado com antecedência. Nas palavras de Citton (2014), “mostrar-se atencioso ao

---

<sup>16</sup> A atenção conjunta é considerada por muitos pesquisadores como sendo um dos pilares da aquisição da linguagem e da cognição social, fundamental para o desenvolvimento das habilidades conceituais necessárias para se conceber um mundo objetivo e tornar-se autoconsciente (TOMASELLO, 1995). Atualmente, ela tem sido cada vez mais estudada sob a abordagem enativa da cognição que coloca em destaque os contextos interativos nos quais os indivíduos estão imersos: o caráter incorporado, situado e dinâmico do fenômeno da atenção conjunta (GALLAGHER, 2017; DE JAEGHER & EZEQUIEL DI PAOLO, 2007). Trata-se de um campo de estudos recente que se encontra em intensa pesquisa e transformação.

outro demanda que se aprenda a sair das rotinas pré-programadas, para abrir-se aos riscos (e às técnicas) da improvisação” (p.131).

Segundo ele, essas três características da dinâmica da atenção conjunta constituem um ecossistema no qual está envolvido um “sentimento compartilhado de uma co-presença sensível às variações afetivas dos indivíduos” (CITTON, 2014, p.127). Citton, com base no trabalho de Daniel Bounoux (2001) sobre a comunicação humana, atribui importância a esse sentimento ao afirmar que a comunicação entre pessoas diz respeito não somente à transferência de informações acerca da observação conjunta de um mesmo objeto, mas, principalmente, à experiência de “comunhão e de cuidado da comunidade” (CITTON, 2014, p.132) que ela pode produzir entre elas. A comunicação implica uma “atenção emocional” que “assegura uma conexão fundamental entre os participantes de um diálogo, o tecimento do laço, o prolongamento do contato” (ibid., p.130). Na definição mínima elaborada por Citton, a atenção conjunta vem enfatizar, portanto, o fato de que somos atentos com outros seres humanos ao nosso redor.

#### **A ATENÇÃO NO CI, O TOQUE E A “PEQUENA-DANÇA”**

No contexto da prática do CI, muitos professores têm se dedicado à investigação acerca da atenção, tanto nas aulas quanto no âmbito da pesquisa acadêmica. O trabalho da dançarina e professora Nita Little e do antropólogo e praticante de CI, Joseph Dumit, se aproxima da proposta ecológica da atenção conjunta abordada por Citton. Apesar de eles não se referirem ao conceito de atenção conjunta, no artigo *Articulating Presence: Attention is tactile*, o “estado de presença” no contato é apontado em parte como uma capacidade de “estar sensível à atenção do outro” (LITTLE & DUMIT, 2017, p.05). Os autores sugerem que os contateiros “prestem atenção a como os seus movimentos (até mesmo quando parados) estão afetando o movimento atencional dos outros” (ibid., p.08) e então se movam “não somente na velocidade de suas próprias atenções, mas também na velocidade da atenção de seus parceiros” (ibid., p.05). Assim, um “espaço da presença é então formado, emergente entre atenções, na comunicação somática” (idem). Nessa perspectiva, eles fazem inclusive menção a uma “atenção tátil” que promove a experiência de um “toque estendido” resultante de uma “abertura da atenção para a

sintonização” (ibid.08), a partir da qual é possível construir “redes atencionais” (ibid., p.07).

O neurocientista e professor de CI, Asaf Bachrach, criador do projeto *ICI – de l’Improvisation Conjointe à l’Interaction*<sup>17</sup>, também pesquisa a atenção no CI e em outras improvisações coletivas a partir de uma abordagem transdisciplinar (JOUFFLINEAU et al., 2017; 2018) e ecológica. Em uma de suas produções recentes, por exemplo, o CI é apresentado como dispositivo fenomenológico para o estudo neurocientífico da atenção, no qual o exercício inaugural do CI proposto por Steve Paxton (1978), o *stand* ou *standing meditation*, é apresentado enfatizando o seu caráter atencional.

Pois bem, para começar, é uma percepção verdadeiramente fácil: tudo o que precisam fazer é ficar de pé e relaxar – estão vendo? E em um certo momento, quando você tiver relaxado tudo o que podia relaxar e ver que você continua em pé, você percebe que nessa postura ereta tem um monte de movimentos ínfimos... o esqueleto os conserva na vertical ainda que vocês estejam mentalmente relaxados (...) colocamos você em contato com esse esforço fundamental que os sustenta e que acontece no corpo constantemente, de tal maneira que não é preciso estar consciente dele. (...) Tentamos entrar em contato com estas forças elementares (*primal forces*) do corpo e torná-las facilmente aparentes. Chamem isso de ‘pequena-dança’... (p.11).

A prática do *stand* consiste em uma forma de meditação de pé que permite o desenvolvimento de um “hábito de observação” da pequena-dança: dos movimentos ininterruptos, compostos por um grande conjunto de ajustes musculares reflexos, que ocorrem tanto no próprio ato de estar em pé quanto em qualquer outra posição.

Em pé, imóveis, somente com os gestos necessários para a posição vertical, observem o corpo. O que vocês percebem?  
 (...) Ainda de pé, voltem a atenção para o interior do corpo. O que percebem?  
 (...) Sua mente não ‘sabe’ o que se passa, ela tampouco tenta encontrar respostas – você não a utiliza como um instrumento ativo: ela funciona simplesmente como um tipo de microscópio por meio do qual você faz variar os focos para se concentrar em certas percepções (idem).

A partir da prática de observação desses movimentos microscópicos, os contateiros podem desenvolver a capacidade sensível de percebê-los em diferentes escalas, direções, velocidades e variações. Joufflineau et al. (2017) denomina de

<sup>17</sup> ICI é a abreviação de “Da improvisação conjunta à interação”. Na interseção da arte e da ciência, o projeto propõe-se a alimentar a pesquisa científica a partir da *expertise* dos artistas e considera a prática artística como um laboratório natural para estudar a interação social. O projeto se baseia na improvisação conjunta em dança para analisar processos interacionais. Conferir: <https://labodanse.org/ici/>

“atenção cinestésica” a atenção voltada para esses movimentos e afirma que ela coloca o praticante em um estado paradoxal característico da experiência da “dualidade inerente à observação de si” (p.5). Por sua vez, esse estado leva a uma reorganização das dinâmicas cognitivas do mesmo, produzindo efeitos tanto sobre o “eu” do praticante quanto na relação dele com o seu próprio corpo. O sujeito passa a perceber as variações da qualidade da atenção que ele direciona para seu corpo, influenciando assim sua experiência, e descobre não só a existência, como a constância desses movimentos involuntários que o escapam, sobre os quais ele não tem controle.

O primeiro momento do *stand*, quando Paxton convida os alunos a observarem os próprios corpos, corresponde aos gestos atencionais da *epochè*, desenvolvidos na perspectiva pragmática da fenomenologia: o gesto de suspensão pré-judicativa, que consiste em suspender a atitude de julgamento e de valoração acerca do que é observado; a reversão do “exterior” ao “interior”, quando cada praticante volta a atenção para o próprio corpo; e o “deixar vir”, em uma atitude de abertura ao que emergir (DEPRAZ, VARELA & VERMERSCH, 2003; 2006 *apud* Joufflineau et al. (2017).

A *standing meditation* pode ser proposta tanto no início quanto ao longo das aulas, após um tempo de deslocamento dos praticantes no espaço. Nessas ocasiões, ela traz aos alunos a possibilidade de perceberem as sensações de seus corpos de maneira ainda mais evidente, tal como, por exemplo, no ritmo de seus corações batendo na mudança de condição do corpo que estava em intensa movimentação e agora se encontra em pausa; na variação da respiração e do tônus corporal, entre outras.

#### A ATENÇÃO CONJUNTA AO CENTRO EM MOVIMENTO

As práticas de atenção até aqui mencionadas com as noções de “atenção tátil”, “atenção cinestésica” e os gestos atencionais da *epochè* no hábito de observação da pequena-dança são fundamentais para a dinâmica da atenção conjunta no CI. Elas apontam para a complexidade da relação entre mente e corpo que é explorada nessa dança. O praticante, modulando sua própria atenção, faz ajustes perceptivos *in situ*, e, assim, modula também a sua experiência de estar em relação: com o próprio corpo, com a própria mente, o espaço e os outros. Essa complexidade pode ser melhor

ilustrada na prática da observação da pequena-dança em dueto, quando se dá o direcionamento da atenção de dois praticantes para o ponto de contato entre eles.

Um dos exemplos apresentados pela dançarina e coreógrafa Ann Cooper Albright (2001) é aquele em que um praticante é convidado, diante de seu parceiro, a pressionar a ponta de seus dedos contra as dos dedos do outro – “atento à maneira como a energia do corpo de seu parceiro pode circular da coluna vertebral aos seus braços até a ponta de seus dedos, ele espera” (p.44). Ele espera e observa que esse ponto de contato, que se torna o ponto de referência comum do centro de gravidade entre eles, vai, progressivamente, começar a se mover. Esse ponto, feito do encontro entre duas energias, é designado, às vezes, como um “terceiro espírito” e “é sobre ele que a atenção conjunta deles deve se concentrar” (idem). A atenção de ambos, sob uma qualidade de concentração e abertura ao ponto de contato, permitirá que ele se mova, gire em torno dos corpos em interação, e se desloque com e através deles no espaço, favorecendo a emergência da dança e dos gestos improvisados. Conforme descrito por Albright (2001), “o comportamento dos dois parceiros vai, a partir daí, se moldar sobre o seu périplo espacial e rítmico” (p.44).

A ideia de perceber como a energia do corpo do parceiro circula é uma maneira de se referir à percepção dos movimentos cinestésicos no encontro entre os corpos, ou seja, de suas pequenas-danças que, como apresentadas, dizem respeito à ação das forças gravitárias nos corpos. Segundo Tica Lemos, trata-se da “compreensão de energia traduzida na palavra peso” (PIZARRO, 2015, p.201), que se dá na dança do CI enquanto “um diálogo de dois centros de massas, (...) diálogo de centro de massa do corpo humano com o centro de massa do Planeta Terra” (idem) que se transforma em dança. A descrição do Steve Paxton esclarece:

Bem, vou tentar descrever qual seria minha dança ideal. É aquela em que os parceiros se aproximam para se tocar e passam, talvez, 20 minutos praticamente sem se mexer, apenas tocando-se levemente. Aí começam a se mover muito, muito devagar. E seguem o mais intimamente possível através desse ponto de contato. A essa altura, já podem estar se tocando em qualquer parte, mais muito lentamente. Então, quando acham as pequenas-danças um do outro e começam a ficar treinados nessa velocidade, que é mínima, como centelhas de movimento pelo corpo, podem começar a dançar com esse tamanho de movimento, que é mínimo. Aí começam a se reconhecer e também suas tentativas em fazê-lo. Então, essa dança vai ficando maior e talvez um pouco mais rápida. Mas os praticantes devem sempre guardar as informações encontradas nos primeiros 20 minutos, a identificação das menores unidades de movimento da pessoa, e a

velocidade e a clareza que encontraram naquele momento (PAXTON, 2006, s.p.).

Achar as “pequenas-danças um do outro”, ficar “treinados nessa velocidade”: eis um recorte da fala de Paxton que enfatiza a questão da percepção dos movimentos em suas diferentes localizações, escalas e ritmos, promovida por meio da qualidade do toque envolvida no CI. Outro exercício em que essa percepção é possível é o Cabeça-a-Cabeça:

Saber que se está tocando e sendo tocado [ao mesmo tempo] acompanha a consciência (*awareness*) de que o mesmo processo está acontecendo no interior da pessoa com quem se está dançando. Esses pressupostos são corporificados no *head-to-head*, um exercício dos primórdios do CI. Na superfície da cabeça de cada dançarino, existe o ponto de contato para o qual eu direciono a consciência deles [...] Através do ponto de contato no *head-to-head*, cada dançarino pode sentir a pequena-dança da outra pessoa. Isso é a observação direta e a experiência da mente no movimento inconsciente (*unconscious movement mind*) do outro. Cada dançarino tem consciência de que sua pequena-dança está sendo sentida pelo outro. Isso é uma conexão complexa que aparentemente tem múltiplos níveis (sensorial, mental, reflexo) e que nasce do contato de duas cabeças. É a introdução e o modelo para o toque em qualquer parte do corpo.

No entanto, se duas mentes estão centradas no mesmo fenômeno (toque, música, palavras), acontece alguma coisa que se assemelha muito a uma experiência mútua (*mutuality of experience*). É como ter acesso a uma outra mente. Não ler o pensamento do outro, como imaginamos, porque não sabemos o que essa “mente” sente; [sabemos] apenas que é um sentir centrado no toque comum, que acontece. Em outras palavras, se admitimos que nossa experiência sensorial deriva de nosso ponto de vista, na mutualidade (*mutuality*) temos uma experiência de uma outra ordem (E-ao-quadrado + E-ao-quadrado<sup>18</sup>). Neste tipo de mutualidade, a velocidade de transmissão e retransmissão é suficientemente rápida para se inscrever na nossa intenção e estimular nossos reflexos. Isso afeta o curso da dança sem uma decisão consciente de nossa parte (PAXTON, 1996, p.50).

Segundo o filósofo José Gil (2004), essa “experiência *inconsciente* dos movimentos (*small dance* e outros) do parceiro” (p.136-137) pode ser considerada como “o ‘modelo’ da comunicação dos corpos no CI” (p.137), descrita por Paxton enquanto uma comunicação “mútua” ou “recíproca”, que Gil denomina de “osmose” – como uma comunicação que “intensifica a experiência do tato de cada dançarino” (idem). Nesse sentido, segundo a leitura de Gil, quando Steve Paxton voltou-se para essa experiência, ele procurou “descrever o mecanismo mais simples de intensificação

---

<sup>18</sup> Com a expressão “E-ao-quadrado”, Paxton se refere ao caráter único e pessoal da experiência de cada um, bem como à experiência que cada um pode ter de observação de sua própria experiência: “A experiência é inteiramente pessoal no que se refere ao toque. Comporta as impressões sensoriais e os sentimentos sobre essas impressões. O que pode compreender a história pessoal de cada um, sentimentos sobre essa história, fantasias, etc. É a experiência e então a experiência dessa experiência. E-ao-quadrado” (PAXTON, 1996, p.50).

da energia quando, como diria Espinosa, dois corpos se encontram e se afetam um ao outro<sup>19</sup>” (idem).

Nesse sentido, é possível perceber a prática da atenção conjunta ao ponto de contato – ao centro em movimento – como uma prática de atenção mútua às afetações produzidas nos corpos em interação que, por sua vez, pode levá-los a experimentarem uma conexão recíproca que, segundo Albright (2001), é “o *chi* do contato improvisação, o lugar de uma inacreditável fluidez e de uma fusão intuitiva das energias” (p.45). Esse é o “acontecimento” para o qual Paxton começou a se voltar na investigação do contato entre corpos, tal como mencionado no início do presente artigo. Nesse fluxo da interação, torna-se cada vez mais difícil distinguir quem “conduz” a dança. É nessa qualidade de dinâmica que emerge um “terceiro” que “decide” (tal como referido por muitos contateiros), ou, parafraseando o dançarino e professor Martin Keogh, é possível “que as forças físicas guiem a improvisação, em vez de a improvisação guiar as forças físicas” (KEOGH, 2008, p.249 apud DA SILVA, 2014, p.117). Segundo Albright (2001), “as oposições binárias encontram-se assim subvertidas na medida em que a atenção se concentra no jogo espacial e tátil que se desenvolve entre os dois dançarinos” (p.44).

À medida que os praticantes vão desenvolvendo a capacidade de ajustar suas atenções durante a situação de interação para, sempre que possível, voltarem a perceber as variações sutis das pequenas-danças, eles vão praticando outros exercícios, como: a arte de cair sem estar tenso, a transferência de peso (tanto para soltar o peso do corpo sobre outra pessoa, quanto para receber o peso do outro), bem como mover-se e interagir em um estado de des(orientação) visual e espacial.

## **SINTONIA AFETIVA**

### **OS AFETOS DE VITALIDADE E A PERCEPÇÃO AMODAL**

Essa qualidade específica de fluidez que emerge na interação entre os parceiros, foi relacionada por Paxton ao fenômeno da *sintonia afetiva*, apresentado pela primeira vez em 1985, pelo psicólogo, psicanalista e psiquiatra Daniel Stern:

---

<sup>19</sup> Gil se inspira na filosofia de Espinosa para pensar o encontro entre corpos no contato improvisação e pontua que, na descrição de Steve Paxton, a análise de como os corpos se afetam é feita a partir da experiência do contato físico entre os corpos, tendo por interesse o aumento da energia mas não sua diminuição (p.137).

Dan Stern fez uma palestra no *Soho* no início dos anos 70, e eu estava trabalhando com o contato, que ainda nem tinha nome naquela época, mas fui começando a pensar sobre o toque, o peso e tudo o mais. E quando Dan me mostrou o trabalho dele, que era sobre os movimentos extremamente micros da sintonia, para que você pudesse realmente ver como estava se dando a sintonia, percebi que aquilo com o que eu estava trabalhando se relacionava com esse acontecimento inato que ocorre em nossas vidas. Como nos sintonizamos, essencialmente, é o acontecimento sobre o qual estou falando – e então, como adultos, podemos entrar em sintonia uns com os outros, ou, dadas as permissões ou regras ou modulações, de algum modo, no imprevisto da relação entre as pessoas<sup>20</sup>.

Perguntando-se sobre a experiência subjetiva da vida social do bebê, Daniel Stern (1985) voltou sua pesquisa de maneira sistemática para a observação da interação mãe-bebê, a partir da qual ele desenvolveu a Teoria dos Sentos de *Self*<sup>21</sup> acerca do desenvolvimento humano. O entendimento a respeito de como o bebê se percebe como distinto do outro com quem ele interage teve como ponto de partida a capacidade dos bebês perceberem “padrões na experiência do *self* em interação com o outro” (STERN, 1985, p.15). Assim, ele propôs os sentos de *self* como teoria e assim inaugurou a discussão acerca das “maneiras de estar-com o outro” que são produzidas ao longo do desenvolvimento infantil, as quais, segundo ele, permanecem e são revisitadas na fase adulta.

A partir da observação da dinâmica do fluxo interacional entre o bebê e a mãe, Stern identificou que o comportamento motor e vocal dos bebês – os gestos e sons que eles produzem – é sincronizado com os da mãe em função da intensidade, do ritmo e da forma de seu comportamento. A interação que se estabelece entre eles não é de imitação, mas de padrões de alternância e revezamento de gestos, incluindo momentos de iniciação conjunta e de variação mútua improvisados.

A sintonia afetiva aparece na obra de Stern como também tendo início entre os 7 e 9 meses de vida do bebê, quando ele passa a ter a habilidade de atenção conjunta, e é apontada como fundante da interação social e do *senso de self* subjetivo. A partir da sintonia afetiva, Stern se refere “à maneira pela qual as experiências afetivas

---

<sup>20</sup> Fala retirada da transcrição do encontro *Dance, Movement and Bodies: Forays into the non-linguistic and the challenge of languaging experience*, que ocorreu no dia 27 de junho de 2007, no *The Philotectes Center*, em Nova Iorque. O encontro teve por tema “o brincar, a sintonia afetiva, a dança improvisada e a maneira como eles estão interligados em termos de movimento”. Estavam presentes Ellen Fertig, Joanna Harris, Robert Fagen, Steve Paxton e Daniel Stern.

<sup>21</sup> Daniel Stern, na nova introdução do livro “Mundo interpessoal do bebê” (1985), apresenta o surgimento de quatro *sentos de self* distintos ao longo do desenvolvimento infantil: três que ele categoriza como subcategorias de um *senso de self* não-verbal (o *senso de self* emergente, o *senso de self* nuclear e o *senso de self* subjetivo) e um *senso de self* verbal.

podem entrar na área da intersubjetividade” (p.180). O conceito é proposto, então, para referir-se ao fenômeno de afinação e improvisação que ocorre na interação, que se inicia “na experiência de ressonância emocional e automaticamente reformula essa experiência em outra forma de expressão” (p.189). As sintonizações afetivas dizem respeito, portanto, ao campo do compartilhamento dos estados afetivos no que tange à qualidade da interação das pessoas produzida no nível de seus gestos.

Teoricamente, essa dinâmica é possível devido à percepção amodal que os bebês têm dos afetos de vitalidade. Stern formulou esse conceito para se referir às propriedades temporais (duração, pulsação e ritmo) das forças dinâmicas dos gestos, que constituem a experiência afetiva em seu nível intensivo, conferindo-lhes seus aspectos estilísticos.

A atenção do bebê é especialmente sensível para perceber coisas em movimento. No caso da percepção do movimento por meio da visão, Stern observa que a visão periférica está mais habilitada para tal, enquanto que a visão central é mais dotada para a percepção de formas. Mas a apreensão das propriedades de duração, pulsação e ritmo não depende da visão e tampouco se limita a ela. Essas são qualidades amodais que se referem à intensidade e dimensão rítmica dos gestos, para as quais o bebê é sensível – qualidades que são apreendidas por todas as modalidades sensoriais. A percepção do bebê é, portanto, modal e amodal, de forma que as duas dimensões coexistem em uma experiência multissensorial.

Tais conceitos – percepção amodal, afetos de vitalidade e sintonia afetiva – são cunhados para descrever aspectos da experiência da vida do bebê que não são imediatamente categorizáveis, atribuídos a uma dimensão pré-cognitiva, pré-social ou pré-organizada. Importante ressaltar que a percepção amodal e os afetos de vitalidade, apontados como cruciais na formação de um senso de *self* e de um mundo interpessoal, também fazem parte da experiência de qualquer pessoa ao longo de toda a vida.

Segundo Stern (2010), algumas artes nos convocam para o momento presente ao colocarem a ênfase nas pequenas variações provocadas pelas formas de vitalidade<sup>22</sup>. O CI é um exemplo, citado por ele como expressão de um “outro sistema

---

<sup>22</sup> Stern (2010) apresenta uma variação terminológica ao longo dos anos de estudo consagrados aos aspectos dinâmicos da experiência (*afetos de vitalidade, formas de vitalidade, contornos de vitalidade*, entre outros). Em nota do livro *Formas de Vitalidade* ele explica que ela não reflete necessariamente mudanças profundas nos conceitos mas deve-se, principalmente, à “dificuldade em colocar palavras

de codificação” por favorecer o acesso à “língua das formas de vitalidade” (p.103). Nesse contexto, cada micro gesto torna-se importante e gera uma expectativa sobre o que virá em seguida na interação, revelando o caráter dinâmico e imprevisível da sintonia afetiva.

### **VISÃO PERIFÉRICA E PROPRIOCEPÇÃO**

Portanto, convém enfatizar nessa discussão, que, diferentemente do estatuto que a visão assume na abordagem dominante da atenção conjunta (quando ela é evidenciada pela capacidade ocular do bebê em compartilhar com a mãe um centro de atenção em comum no espaço), no ecossistema atencional das pessoas em interação no CI a visão não está no comando da cognição. Portanto, ela não assume o estatuto de processo perceptivo dominante, hegemônico e sobrecodificador. O que está em questão na atenção conjunta no CI não é a apreensão das pessoas e do espaço enquanto forma, mas enquanto forças com as quais o praticante se percebe em relação a partir da percepção das “pequenas-danças” por meio da “atenção cinestésica”.

Essa qualidade de atenção que promove uma “escuta cinestésica”, que torna possível a percepção do “diálogo tônico sutil” (JOFFLINEAU et al., 2017), é treinada para não ser mais direcionada, orientada para um único objeto, mas multidirecionada, voltada, ao mesmo tempo, para o outro, para o espaço e para si. Trata-se da atenção por meio da visão periférica, que, segundo Paxton (1993), promove uma percepção do mundo que não se dá mais sob um modo retilíneo. A percepção de um objeto ou de uma coisa através da visão periférica está relacionada ao modo como o sujeito percebe o próprio corpo. Essa seria uma percepção, por assim dizer, carnal ou háptica do mundo (JOFFLINEAU et al., 2017).

Segundo Stern (2010), essa visão periférica existe já no recém-nascido, sendo ela funcional, concebida para ele perceber os movimentos em periferia, tornando-o capaz de perceber a presença ou ausência das vibrações de movimentos nos corpos, quase subliminares, implicadas no tônus corporal. Tais vibrações são fundamentais para o reconhecimento de um corpo vivo e movente, e Stern as remete às formas dinâmicas de vitalidade presentes nos gestos humanos percebidos em sua qualidade intensiva.

---

precisas para noções dinâmicas” (p.190). Segundo ele, essa variação não diz respeito a modificações realmente conceituais, mas a deslocamentos de ênfase para contextos conceituais diferentes.

A visão periférica, em termos fisiológicos, refere-se a tudo o que se passa fora dos dois graus de visão fóvea que ocupa o centro do campo visual sobre os quais os olhos se acomodam para criar uma imagem de contornos precisos. Fora desses dois graus, e na medida em que nos afastamos daquilo que observamos, o campo visual fica embaçado, tomando uma aparência de círculo de informações magmáticas, em que luzes e cores ganham destaque em relação à distinção entre as formas (BIGE, 2017).

O CI utiliza mais esse campo da visão periférica do que o da visão focal, discriminatória, como podemos observar, por exemplo, nos movimentos constantes de cabeça que embaçam o campo visual e na interação entre os parceiros, que se dá muitas vezes sob uma proximidade grande, com ambos ocupando todos os graus da esfera ao redor do corpos uns dos outros. Os dois graus da visão fóvea, portanto, que são necessários nas interações sociais cotidianas, não são, na prática, do CI, não é preciso que os dançarinos se limitem a eles (BIGE, 2017, p.101).

Portanto, no contexto do CI, o compartilhamento de uma experiência não passa pelo bom reconhecimento de pessoas, coisas ou objetos, nem pela identificação objetiva do mundo, mas pela capacidade de estar com “o outro enquanto peso, vetor de movimento, de geografia flutuante” (GODARD, 2004, p.77), podendo vir a perceber inclusive o espaço em sua dimensão de forças. Aqui, mais uma vez, encontra-se o efeito da atenção aos movimentos cinestésicos, ao qual podemos nos referir também por meio das noções de “empatia torácica<sup>23</sup>” ou “contágio gravitatório” propostos pelo terapeuta e analista do movimento Hubert Godard (2004). Tais denominações colocam em destaque o fato de que essa qualidade atencional não é predominantemente visual, mas envolve, principalmente, a relação entre a cinestesia e a modalidade proprioceptiva.

O sentido da propriocepção, também chamado de “sexto sentido”, embora pouco percebido, está sempre presente na nossa apreensão do mundo. O termo foi empregado pela primeira vez por Sherrington por volta de 1906, e diz respeito à percepção de estímulos originários no interior do próprio organismo englobando, no entanto, um sentido mais conceitual e integrativo da percepção, associado ao senso de equilíbrio corporal, e não necessariamente à ênfase no senso de movimento, como

---

<sup>23</sup> O analista do movimento Hubert Godard denomina “empatia torácica” o fenômeno de sintonização que acontece entre duas pessoas por meio dos micro movimentos de suas caixas torácicas quando elas se encontram. Trata-se de uma espécie de empatia respiratória, um “efeito espelho sobre o ritmo respiratório” que acontece involuntariamente (GODARD, 2004).

ocorre na cinestesia (CASTRO & GOMES, 2011). Refere-se à capacidade de reconhecimento que o próprio corpo tem da posição de suas articulações no espaço (ANTUNHA & SAMPAIO, 2008 apud POZZANA & KASTRUP, 2017), o que torna possível o deslocamento e a orientação do corpo sem que o sujeito precise ter consciência disso ou recorrer à visão.

Godard (2004) se refere à propriocepção como “o sentimento de si”, pois, segundo ele, “sem essa sensibilidade específica os outros sentidos não poderiam funcionar tendo como referência um si constante” (p.77). Assim, ele aponta para a dinâmica gravitária e para a propriocepção, que ocorre por meio do “jogo do ouvido interno que nos informa acerca de nossa relação com a gravidade, a única força constante neste mundo em perpétuo movimento que nos rodeia” (idem). Nesse sentido, é possível perceber que os exercícios de queda, desequilíbrio e vertigem oferecidos na prática do CI atuam diretamente na propriocepção dos praticantes. Esse aspecto é, inclusive, nas palavras de Godard, o que confere ao trabalho de Steve Paxton “todo o seu alcance” (idem).

Stern também aborda a modalidade proprioceptiva no desenvolvimento dos sentidos de *self*. Referindo-se às pesquisas de Clark (1997), Damasio (1999) e Varela & al. (1991), que trabalham com “a nova perspectiva de uma mente incorporada, na qual a tradicional separação entre mente e corpo não se mantém mais” (STERN, 2000, p.17), Stern aborda a ideia de que os “atos mentais” são sempre acompanhados de “*inputs* do corpo”, inclusive de sensações internas. Por sua vez, os *inputs* do corpo abrangem “estados momentâneos de excitação, ativação, tonicidade” e também posturas corporais, movimentos do corpo (dos olhos, da cabeça, por exemplo), “deslocamentos no espaço e contrações e relaxamentos do tônus muscular” que tornam possível a atividade mental em curso. Stern (2000) sugere que a tensão envolvida nas posturas corporais, ou seja, o *feedback* proprioceptivo vindo dos músculos, se relaciona com os afetos de vitalidade. Segundo ele, tais sinais corporais estão sempre acontecendo sem que precisemos prestar atenção neles: “eles não precisam entrar na consciência, embora estejam ali no *background*. Eles são a música continuada do estar vivo. É por isso que me refiro às mudanças ou modulações nessa música como afetos de vitalidade” (ibid. p.18).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, procurei apresentar a prática do Contato Improvisação como um dispositivo produtor de um ecossistema atencional que tem por característica mobilizar os fenômenos da atenção conjunta e da sintonia afetiva, apontados na área da Psicologia do Desenvolvimento como característicos do comportamento humano. A partir da fala de Steve Paxton, na qual ele reconhece o Contato Improvisação como uma dança em que adultos estão investigando a dinâmica da sintonia afetiva entre si, procurei apresentar práticas atencionais envolvidas no CI que tornam possíveis a percepção desse processo de sintonização. Para tal, baseei-me nos ajustes perceptivos praticados no *standing meditation* abordados a partir dos gestos atencionais que levam à percepção dos movimentos cinestésicos dos corpos, ou seja, das “pequenas-danças” a partir da qual a qualidade do movimento no CI deve emergir.

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. Assim, foi possível descrever como se dá o “diálogo físico” entre corpos no CI: como uma dinâmica de “pergunta e resposta”, que envolve a “escuta cinestésica” fundamental para o acesso à fluidez da dança promovida no estado de sintonia afetiva. Minha intenção foi mostrar como o “acontecimento”, entendido como o *chi* do Contato Improvisação, não é fruto de um “acaso” entre os corpos que possa remeter à ideia de um processo espontâneo, mas envolve o treinamento da sensibilidade que, neste artigo, foi abordado por meio das práticas atencionais apresentadas. A dinâmica atencional que favorece a sintonização afetiva se relaciona com usos específicos dos sentidos do tato, da visão e da propriocepção que foram apresentados também em relação às noções de afetos de vitalidade e de percepção amodal propostas por Daniel Stern.

Portanto, tais características constituem um ecossistema atencional distinto do cotidiano por convidar aqueles que praticam o CI a promoverem constantes ajustes perceptivos *in situ* na experimentação de seus corpos. O processo de sintonização aponta, portanto, para a co-implicação das pessoas na experiência que fazem de si e umas das outras, bem como na experiência do que observam umas nas outras, de como se percebem em interação no mundo em um determinado espaço-tempo aqui-agora. No entanto, a percepção da dimensão de co-implicação na produção da experiência afetiva não é evidente. Tal como Stern (1985) apresenta, “o processo da

sintonia afetiva em si acontece essencialmente fora da consciência” (p.193), sendo, no entanto, possível acessá-lo.

Assim sendo, para perceber a sintonia afetiva de forma a estudá-la, é preciso que a atenção à experiência nas situações de interação se volte para seu caráter processual e mutante. Nesse sentido, a prática da atenção conjunta promovida no CI, por meio da pequena-dança, coloca em destaque o caráter intensivo dos corpos e a capacidade da atenção de captá-lo através de diferentes entradas sensoriais.

Com a prática atencional promovida no CI, portanto, o contateiro orienta sua atenção percebendo, ao mesmo tempo, a inevitável flutuação atencional. Nessa perspectiva, tal tipo de experimentação parece estratégica para investigar de que maneira a atenção conjunta pode favorecer a percepção da dimensão processual da experiência afetiva nas interações entre as pessoas. Além disso, a atenção é treinada para perceber e acompanhar, sob uma lógica não de controle, mas de condução mútua e alternada, o movimento do ponto de contato. Assim, a movimentação no CI também produz um estado no qual os praticantes podem experimentar sua condição de interdependência na situação de responsabilidade compartilhada (quanto à transferência de peso e à queda, por exemplo) promovida desde o princípio por meio da atenção ao ponto de contato. Nesse sentido, me interessa investigar a flutuação atencional em relação às condições e necessidades de sintonização afetiva que se apresentam a cada instante das interações. Por fim, restam ainda algumas perguntas em aberto. A experimentação da sintonia afetiva no CI poderia remeter à história das “maneiras de estar-com” que cada corpo comporta e/ou aos modos de sintonizar-se com o outro? O cultivo das práticas atencionais envolvidas no CI, que consistem no esforço de sintonização afetiva, produzem efeitos na qualidade das relações dos praticantes em suas interações cotidianas, para além da dança?

**Sobre o artigo**

Recebido: 03/08/2018

Aceito: 03/11/2018

## REFERÊNCIAS

- ALBRIGHT, A.C. A corps ouverts: changement et échange d'identités dans la Capoeira et le Contact Improvisation. **Protée**, v., n. p.39-49, 2001.
- ALONSO, A. **Contato improvisação: a experiência do conhecer e a presença do outro na dança**. 2012. 182p. Dissertação (Mestre em Educação). Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina: 2012.
- BIGE, R. Sentir et se mouvoir ensemble. Micropolitiques du contact improvisation. **Recherches en danse** [En ligne], 4 | 2015 URL : <http://danse.revues.org/1135>;
- \_\_\_\_\_. **Le partage du mouvement: une philosophie des gestes avec le Contact Improvisation**. 2017. 564p. Thèse (Doctorat en Philosophie). Université de Paris-Sciences-Lettres, Paris : 2017.
- BOULLIER, D. Les industries de l'attention : fidélisation, alerte ou immersion. **Réseaux**, Lavoisier, v., n. 154, p.233-246, 2009.
- BOUGNOUX, D. **Introduction aux sciences de la communication**, Paris : La découverte, 2001.
- CASTRO, T. & GOMES, W. “Como sei que eu sou eu ?” Cinestesia e espacialidade nas conferências husserlianas de 1907 e em pesquisas neurocognitivas. **Revista da Abordagem Gestáltica**, XVII, (2), p.123-130, 2011.
- CITTON, Y. **Pour une écologie de l'attention**, Paris : Seuil, 2014.
- \_\_\_\_\_. Le capitalisme entraine une crise de l'attention. **Libération**, sept. 2014b. URL : [https://www.liberation.fr/societe/2014/09/26/le-capitalisme-entraine-une-crise-de-l-attention\\_1109327](https://www.liberation.fr/societe/2014/09/26/le-capitalisme-entraine-une-crise-de-l-attention_1109327)
- CLARK, A. **Being there : Putting brain, body and world together again**. Cambridge, Mass : MIT Press, 1997.
- DAMASIO, A. **The feeling of what happens**. New York : Basic Books, 1999.
- DAMIAN, J. **Intériorités/Sensations/Consciences: sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering**. 2014. 578p. Thèse (Doctorat en Sociologie). Université Grenoble Alpes, Grenoble : 2014.
- DA SILVA, H. **Desabituacão compartilhada: contato improvisação, jogo de dança e vertigem**. Valença: Selo Editora, 2014.
- DE JAEGER, Hanne. & DI PAOLO, Ezequiel. Participatory Sense-Making : an enactive approach to social cognition. **Phenomenology and the cognitive sciences** 6, 485-507, 2007.
- EILAN, N. et al. **Joint Attention : Communication and Other Minds**, Oxford : Oxord University Press, 2005.

- GIL, J. **Movimento Total: o corpo e a dança**. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GODARD, H. Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard, por Suely Rolnik. In: ROLNIK, Suely. (Org.). **Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopra**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, p.73-80, 2004.
- GALLAGHER, S. **Enactivist interventions: rethinking the mind**. United Kingdom : Oxford University Press, 2017.
- GUATTARI, F. **Les trois écologies**. Paris : Galilée, 1989.
- JOUFFLINEAU, C.; GAUDEAU, M; COUTÉ, A.; BAYLE, D. et BACHRACH, A. Le contact improvisation comme dispositif phénoménologique pour l'étude neuroscientifique de l'attention dans l'improvisation dansée. (no prelo), 2017.
- LEITE, F. Contato improvisação (contact improvisation) um diálogo em dança. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 89-11, 2005.
- LITTLE, N. & DUMIT, J. Articulating presence: attention is tactile. No prelo, 2017.
- MOORE, C. & DUNHAM, P. (dir.). **Joint Attention : Its Origin and Role in Development**, Hillsdale (Mich.), Lawrence Erlbaum Associates, 1995.
- NAESS, A. **Ecologie, communauté et style de vie**. Paris : Dehors, 1989.
- NEDER, F. **Contato Improvisação: origens, influências e evolução. Gens, fluência e tons**. Trabalho desenvolvido para a disciplina Evolução da Dança, UNIRIO-CLA, 2005.
- NOVACK, C. **Sharing the dance. Contact Improvisation and American Culture**, Madison (WS) : University of Winsconsin Press, 1990.
- PAXTON, S. Drafting interior techniques. **Contact Quaterly**, v.18, n.1, p.61-66, 1993.
- \_\_\_\_\_. Q/A, **Contact Quarterly**, v.7, n.2, Winter, 1981.
- \_\_\_\_\_. Grand Union, **TDR**, v.16, n.3, p.128-134, 1972.
- \_\_\_\_\_. The Small Dance, **Contact Quaterly**, v.3, n.2, Winter, 1978.
- \_\_\_\_\_. SMITH, N.; CHRISTIANSEN, S.; NELSON, L. (2006). Video. Editor : East Charleston, Videoda: Contact Collaborations.
- \_\_\_\_\_. **Contact Quaterly**, v.5, n.1, Fall, 1979.
- \_\_\_\_\_. To touch. **Contact Quaterly**, v.21, n.2, p.50-51, 1996.
- PIZARRO, D. Contato improvisação no Brasil pela trajetória de Tica Lemos. **Revista Moringa**. João Pessoa, V. 6 N. 1 jan-jun/2015.
- POZANNA, L.; KASTRUP, V. Da propriocepção à apropriação da experiência: uma prática corporal com pessoas com deficiência visual. **Revista Periferia: educação, cultura e comunicação**, .9 n.1 jan-jun 2017.

SCAIFE, M., BRUNER, J. Capacity for joint visual attention in the infant. **Nature**, 253, p.265-266, 1975.

SIMONDON, G. **L'individuation psychique et collective**. Paris : Aubier, 1989.

STERN, D. **Le monde interpersonnel du nourrisson**. Paris : PUF, 1985.

\_\_\_\_\_. **The interpersonal world of the infant : a view from psychoanalysis and the Developmental Psychology**. New York : Ingram publisher Services, 2000.

\_\_\_\_\_. **Les formes de vitalité**. Paris : Odile Jacob, 2010.

\_\_\_\_\_. PAXTON, S.; FERTIG, E. ; HARRIS, J. ; FAGEN, R. Dance, Movement and Bodies : Forays into the non-linguistic and the challenge of languaging experience. Texto de Transcrição de mesa no **The Philotecter Center**, Nova Iorque, 2007.

TOMASELLO, M, Joint attention as social cognition, in Moore, C. & Dunham, P, (eds) **Joint attention: its origins and role in development**, Hillsdale, NJ, Erlbaum, 103-130, 1995.

VARELA, F., THOMPSON, E. & ROSCH, E. **The embodied mind: cognitive science and human experience** (6th ed.). Cambridge: MIT Press, 1991.

VAS DE CARVALHO, C. Dança como prática corporal de produção de intensidades: um estudo do contato improvisação. **Revista três pontos**, v.8, 2, p.69-79, 2012.