

O desaparecimento do corpo

Mário Manuel Afonso Leitão

Trabalho de Projeto de mestrado em Filosofia

Novembro de 2024

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética, realizado sob a orientação científica de João Constâncio

Para a minha mãe



Imagem de cena, *vaziopleno*, Mário Afonso, 2023

— Se eu quisesse, enlouquecia. Sei uma quantidade de histórias terríveis. Vi muita coisa, contaram-me casos extraordinários, eu próprio... Enfim, às vezes já não consigo arrumar tudo isso. ~~Porque, sabe?,~~ ^{acorda} ~~se~~ às quatro da manhã num quarto vazio, acendo ~~se~~ um cigarro... ~~Está a ver?~~ A pequena luz do fósforo levanta de repente a massa das sombras, a camisa caída sobre a cadeira ganha um volume impossível, a nossa vida... ~~compreenda?~~... a nossa vida, a vida inteira, está ali como... como um acontecimento excessivo... Tem de se arrumar muito depressa. Há felizmente o estilo. ~~Não calcula o que seja?~~ ~~Vejamos: o estilo é~~ um modo subtil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação. ~~Faço-me entender?~~ ~~Não?~~ ~~Bem,~~ não aguentamos a desordem estuporada da vida. E então pegamos nela, reduzimo-la a dois ou três tópicos que se equacionam. Depois, por meio de uma operação intelectual, dizemos que esses tópicos se encontram no tópico comum, su-

ponhamos, do Amor ou da Morte. ~~Percebe?~~ Uma dessas abstrações que servem para tudo. O cigarro consume-se... ~~não é?~~ a calma volta. Mas ~~pode~~ imaginar o que seja isto todas as noites, durante semanas ou meses ou anos?

Uma vez fui a um médico
 — Doutor, estou louco — disse. — Devo estar louco.
 — Tem loucos na família? — perguntou o médico.
 — Alcoólicos, sífilíticos?
 — Sim, senhor. O pior. Loucos, alcoólicos, sífilíticos, místicos, prostitutas, homossexuais. Estarei louco?
 O médico tinha sentido de humor, e receitou-me

Processo de trabalho, poema *Estilo*, de Herberto Helder, *vaziopleno*, Mário Afonso, 2023

Agradecimentos

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, ao professor João Constâncio, que desde logo se disponibilizou para ser meu orientador, acompanhando a minha investigação e contribuindo com sugestões muito úteis a este trabalho.

Agradecer também a Maria Filomena Molder, por ter acedido, gentilmente, ao meu convite para integrar a equipa de criação do projecto coreográfico *Representações*. Estávamos em 2005, momento de grande viragem no meu trabalho autoral, que resulta, em boa medida, do seu olhar cúmplice. Agradeço os seus contributos nos projectos conjuntos que se seguiram, agraciados pela sua sensibilidade. E, por fim, agradecer-lhe a inspiração que me levou a este mestrado e que se estende a este trabalho.

Quero manifestar, também, um agradecimento muito especial à minha querida amiga Anabela Mendes, a quem devo toda a confiança que sempre depositou em mim. Agradecer a sua prontidão em me acompanhar, desde o primeiro momento, passo-a-passo, neste empreendimento de descoberta e aprendizagem. Agradecer-lhe, muito, por me ter dado a conhecer a Ilha de Galinhas, no arquipélago dos Bijagós. O oásis onde encontrei a salvação possível, ao ser resgatado por um povo de olhar meigo e doce com o gesto sempre pronto na direcção do Outro. Um consolo, nesse encontro com a afabilidade e diálogo directo com a vida. Obrigado por tudo o que me levou a encontrar ali, tanto do que temos vindo a perder da natureza em nós. Por último, agradecer o privilégio da partilha franca e as muitas gargalhadas com que brindamos à nossa amizade.

Quero também expressar um agradecimento muito especial ao meu querido amigo António Soares, por me ter proporcionado a possibilidade de me auto-exilar no paraíso da sua casa de campo, que me cedeu sem qualquer hesitação. Um lugar especial, que reflete o seu cuidar e sensibilidade, onde pude recolher-me, inspirar-me, perder-me e voltar a encontrar-me. Obrigado pela sua grande generosidade e por me ter concedido o privilégio do contacto diário com a natureza, que a cada dia pude ver regenerar-se.

Por último, um agradecimento à minha mãe, sempre presente e a quem devo todo o apoio que me tem permitido prosseguir. Obrigado pelo exemplo de renovação, de força e coragem, mesmo quando tudo parece mais indefinido e incerto. Obrigado pelo acompanhamento incondicional, sempre envolto de "muita luz e muita força".

Resumo/Abstract

Trabalho de projecto O desaparecimento do corpo

Resumo

A tese *O Desaparecimento do Corpo* observa como a globalização e as tecnologias virtuais interferem no corpo, diluindo a presença da vida no dia-a-dia e na relação com o Outro. A partir de uma ideia ampla de corpo, que inscreve a acção do indivíduo e perspectiva a importância do pensamento coletivo e identidade comum, são identificados alguns mecanismos que, no actual, dissipam princípios humanistas, reféns da ameaça de um neoliberalismo voraz.

Do ponto de vista da criação artística, tendo como exemplo o trabalho coreográfico *vazioplano*, que explora aspectos do ambiente temático, a tese aponta a importância de uma nova ética do corpo na construção do porvir, apenas viável com a reestruturação do sistema educativo com base no holismo.

Palavras chave

Artes performativas; Tecnologia virtual; Educação; Holismo; Natureza.

Abstract

The thesis *The Disappearance of the Body* explores how globalization and virtual technologies disrupt the body, diluting presence in daily life and in relations with Others. Based on a broad concept of the body that encompasses individual action and highlights collective thought and shared identity, it identifies mechanisms that currently erode humanist principles, held hostage by voracious neoliberalism.

From the perspective of artistic creation, illustrated by the choreographic work *vazioplano*, which explores this thematic environment, the thesis underscores the need for a new ethics of the body in shaping the future—possible only through a holistic restructuring of the educational system.

Keywords

Performing arts; Virtual technology; Education; Holism; Nature.

Índice

| | |
|--|-----------|
| Introdução | 09 |
| 1 - O estado da arte | |
| — Dizer o quê a quem | 11 |
| — Movimento contínuo | 11 |
| 1.2 - Uma dança que reflete o seu tempo | |
| — Inaugurar movimento | 18 |
| — Arqueologia do actual | 20 |
| 1.3 - Chegar à dança | 23 |
| 1.4 - Trabalho autoral | |
| — Um fazer que se faz fazendo | 23 |
| — Corpo e movimento | 24 |
| — Formalização | 25 |
| — Procedimentos | 29 |
| — Contemplar o espaço vazio | 30 |
| — <i>vazioplenu</i> | 30 |
| — Dar título | 30 |
| — Processo de <i>vazioplenu</i> | 31 |
| — <i>Estilo</i> , Herberto Helder | 32 |
| — Texto e movimento | 33 |
| — Neblina | 34 |
| — A cadeira | 35 |
| 2 - Problematização das questões | |
| — Tecnologia. Contribuição e condicionamento | 37 |
| — Geoestética. Do alhures e do aqui | 41 |
| — Velatura do idêntico | 42 |
| — Voltando à geoestética | 42 |
| 2.1 - Tremeluzir existencial | |
| — Arte e tradução do real | 42 |
| 3 - Ao porvir | |
| — Educação do sensível, programa adiado para a libertação do corpo | 44 |
| — <i>Révolution École</i> | 45 |
| — Corpo arquivo | 48 |
| — Ainda as transformações necessárias | 49 |
| 4 - Saturação da linguagem | 50 |
| Conclusão | 53 |
| Bibliografia | 54 |

Introdução

Nas últimas décadas temos vindo a assistir a um enraizamento da tecnologia virtual em todas as áreas da acção humana, o que contribui para o desenvolvimento de diferentes áreas do conhecimento, como as ciências da computação, biotecnologia e comunicação, entre muitas outras, nas quais se registam avanços extraordinários. Outros aspectos, igualmente inovadores, como a automação, acessibilidade e mecanismos de monitorização ambiental, contribuem para uma maior facilidade de comunicação em tempo real, que se estende à interconexão de pessoas e diferentes culturas por todo o planeta, num maior cruzamento de valores, ideias e identidades. Porém, estas inovações vêm também contribuir para a expansão e consolidação do neoliberalismo à escala mundial. Um movimento voraz, fortemente centrado na economia da atenção, cujo impacto se traduz na colonização, sem precedentes, do espírito humano, orientando-o para um consumismo que leva ao esvaziamento e que contribui para maior afirmação do individualismo e do calculismo na procura do benefício próprio. Uma interacção meramente utilitária que, com efeito, resulta na destruição de ecossistemas, quer do ponto de vista social ou pela destruição dos recursos naturais, com vista ao lucro sem olhar a meios.

A tese que aqui se apresenta tem o propósito de pensar esses aspectos que na sociedade actual contribuem para *o desaparecimento do corpo*. Com vista a identificar os vieses e as possibilidades que permitam ir ao seu encontro, o corpo é aqui entendido não apenas na perspectiva do indivíduo, enquanto lugar de memória da sua experiência sensorial, mas também como campo político, potência e ação na construção de um lugar comum. Nesta perspectiva, cria-se um entendimento de que as nossas instituições entraram em falência. Ao cederem lugar ao desmantelamento do humanismo, as referências que anteriormente contribuíam para o aspecto unificador da sociedade, perdem agora a sua voz conselheira e orientadora. Em seu lugar, agiganta-se o ruído da cultura virtual, que derrama na vida corpórea a acção inconsequente dos sujeitos vazios que esta produz. Parece, então, já não haver qualquer tipo de protecção ao que antes aparentava ser inabalável e que, agora, se torna indefeso face às novas formas de poder engendradas no advento da mundialização. Também o objeto de arte, enquanto elemento que promove a emancipação e os processos de individuação e alteridade, sucumbe às orientações desse novo mercado neoliberal. Neste panorama, e perante a necessidade de respostas às urgências que o mundo carrega, conclui-se que a educação será, então, a única ferramenta, de carácter efectivo, que pode contribuir para uma mudança significativa na recuperação do humanismo. A reestruturação do sistema de ensino é, portanto, fundamental e deve integrar uma nova perspectiva do humano orientada pelo holismo, enquanto

factor incontornável à formação de indivíduos mais conectados — com a natureza, consigo próprios e entre si, enquanto partes integrantes dessa natureza. Entende-se que, deste modo, essas gerações vindouras possam assim reconsiderar o Outro enquanto parceiro, na recuperação de ensinamentos substanciais do legado que a longa caminhada humana oferece.

A tese é apresentada em diferentes capítulos que, no seu conjunto, representam um pensamento que parte do trabalho artístico e que procura identificar os vários aspectos atrás mencionados.

- O capítulo 1 - *O estado da arte* -, é composto por vários sub-capítulos em torno dos processos inerentes à criação artística na área das artes performativas. Para tal, são feitos alguns enquadramentos, em particular o movimento pós-moderno Judson Dance Group, focando aspectos que contribuíram para uma nova abordagem à dança e da sua extensão à sociedade.
- No capítulo 2 - *Problematização das questões* -, são explanados alguns dos aspectos da sociedade actual, fazendo-me acompanhar por vozes como Byung-Chul Han, na identificação de alguns mecanismos que levam ao desaparecimento do corpo, entendido na perspectiva do pensamento apático do indivíduo e consequente inacção na construção de um lugar comum.
- No capítulo 3 - *Ao porvir* -, parte-se do filme *Révolution École* (2016), da realizadora Joanna Grudzinska, como exemplo de métodos pedagógicos baseados no holismo, salientando os seus benefícios na formação do indivíduo, na reconexão com a sua natureza intrínseca. Edgar Morin é também, neste capítulo, uma referência importante, que contribui com orientações concretas para a defesa dessa ideia de educação do futuro.
- O capítulo 4 - *A saturação da linguagem* -, centra-se numa ideia de cura e conexão, salientando o tempo distendido da natureza, no qual o corpo possa encontrar o seu pulsar mais afim com essa outra forma de existência, que pede escuta e atenção. Este capítulo inspira-se em alguns aspectos da obra "O absoluto que pertence à terra", de Maria Filomena Molder, bem como algumas considerações da filósofa dedicadas à infância. Também Byung-Chul Han, numa outra dimensão da sua escrita, que o livro "Louvor da terra" oferece, contribui aqui para uma ligação entre o ofício poético e o reencontro com a natureza.

O estado da arte

— Dizer o quê a quem?

A criação artística em dança, enquanto pensamento em diálogo com a sociedade, tem vindo a promover a integração do corpo, do movimento, do espaço e do tempo, orientada pelo sentido de um lugar comum e enquanto meio gerador de outras formas perceptivas. Ou, pelo menos, esta é a visão que procuro defender.

Partindo do corpo enquanto matéria prima e enquanto meio, a dança caracteriza as dinâmicas sociais, culturais e políticas, nos diversos contextos do actual, face aos quais se manifesta, por via da reverberação da sua linguagem estética, para ir ao encontro do Outro. Uma escuta que se alinha na relação entre o exterior e o interior, e inversamente. Nos últimos tempos, porém, esses processos de escuta parecem cada vez mais perturbados pela azafama que invade a existência e se reflecte numa certa indisponibilidade dos corpos. Nesse vórtice que nos colhe a todos, a linguagem torna-se estreita e a escuta dissipa-se. Já pouco se reconhece do Outro. Este é também um condicionamento ao gesto artístico. E, como tal, a questão *dizer o quê a quem* marca presença no meu processo de criação artística, enquanto indagação fundamental que acompanha a prática do ofício poético. Torna-se, então, necessário traçar o percurso recente da dança, nas últimas décadas, com o objectivo de observar o movimento das transformações importantes que têm gerado e que mais recentemente sucumbem a um movimento inverso. É, portanto, necessário, fundamental até, empreender esse caminho como ancoragem. Revisitar esse legado como forma de reconhecimento de que, afinal, o corpo não está vazio. Pode dizer-se que, muito provavelmente, a inovação tecnológica se tenha tornado mais sedutora e que é ela esse vórtice que promove a errância existencial que se verifica no momento presente. É ela que nos oferece actualmente os não lugares que percorremos, ao colocar no centro da cena uma visão geoestratégica transversal a todos os campos da acção humana, que excede os limites do corpo que se quer presente.

— Movimento contínuo

No período do movimento modernista, no início do século XX, a dança, enquanto disciplina artística, impulsionada por grandes transformações sociais, como as Grandes Guerras e a Revolução Industrial, põem em marcha novas perspectivas que rejeitam as convenções tradicionais. Entra assim num processo de libertação que visa explorar a subjetividade e a expressividade individual que os padrões de então não asseguravam. Estes aspectos proporcionaram um espaço de investigação crítica, não apenas no sentido dos limites do corpo mas também das estruturas de poder, de género, de identidade e da subjetividade; no desenvolvimento de um pensamento crítico

que questiona as normas sociais e políticas, e reflete as tensões das sociedades contemporâneas, em constante transformação. Nesse contexto, uma das figuras de referência, Martha Graham, afirma a dança enquanto um absoluto. Não como um conhecimento acerca de uma coisa, mas, ela própria, a dança, um conhecimento que não está ao serviço de uma ideia mas enquanto atividade que pode gerar a ideia. (Sasportes, 1970: 28). Identifico assim, neste pensamento de Graham, o surgimento de uma perspectiva do corpo que começa a desenhá-lo enquanto arquivo e lugar de transformação capaz de gerar novos enunciados.

Num outro âmbito, ainda no contexto da dança moderna e num período mais tardio, Merce Cunningham direcciona a sua pesquisa na observação das características únicas de cada corpo. Propõe uma abordagem em que a expressão base do movimento não pode ser dissociada de cada corpo. E nisto subentende-se, também, essa ideia de corpo arquivo, no qual se reúne a história individual e, através dela, a expressividade e forma única de cada um. Cunningham centra assim a sua pesquisa em actividades "banais" como a simples caminhada, entendida enquanto assinatura pessoal de inscrição no espaço à medida que o corpo se desloca. É, portanto, uma pesquisa que se detém numa simplicidade que renuncia outros aspectos expressivos na criação de significado em dança, uma vez que essa caminhada já produz movimento intrinsecamente significativo, a revelar, de certo modo, a essência de cada indivíduo. (Banes, 1963: 6).

São estas orientações, que se estendem às novas gerações de coreógrafos, que direccionam e aprofundam novas perspectivas do corpo e contribuem, assim, para a aproximação da arte com a vida.

A dança que aqui importa enquadrar com maior destaque, tem lugar na década de 1960 com o surgimento do coletivo Judson Dance Group, em Nova Iorque, no Greenwich Village. Um colectivo constituído por profissionais da dança, mas também artistas visuais, músicos, poetas e realizadores de cinema. (Banes, 1963: 66).

Tendo como pano de fundo o ambiente efervescente deste bairro de Nova Iorque, Greenwich Village — o epicentro do movimento contracultura, surgido na década de 1950, numa resposta crítica aos valores dominantes da sociedade americana do pós-guerra, marcada pelo conservadorismo, conformismo social e pela intensificação do capitalismo e do consumismo —, o Judson Dance Group é resultado desse período de intensa atividade artística e intelectual, que viria a estimular o seu gesto deliberado de cortar com o legado dos seus predecessores da dança moderna. Um momento de grande transformação, que veio proporcionar um espaço de liberdade no

cruzamento de diferentes práticas e processos de experimentação que caracterizava este colectivo de pioneiros. Introduziram assim na dança princípios inovadores que se estendem aos dias de hoje, não apenas nos processos de trabalho mas também na integração de elementos exteriores ao território estritamente relacionado com a dança. O grupo Fluxus é uma das referências importantes; um colectivo artístico libertário, constituído em Nova Iorque nesse mesmo início da década de 1960. Organizava-se enquanto laboratório artístico na criação de um espaço de liberdade e de experimentação sem qualquer limitação, estendendo as suas performances a outras áreas e criando assim uma comunidade na qual qualquer pessoa podia ser membro (Banes, 1963: 35).

Ambos os colectivos partilhavam da urgência de questionar a definição de arte, orientados pelo objectivo de destruir todas as barreiras que pudessem existir entre arte e vida, impostas pela visão burguesa que definia limites à arte e à cultura. Nessa perspectiva, opunham-se a tudo o que pudesse reger-se por ideias de certo ou errado, abrindo espaço à liberdade total na criação do objecto artístico. Esta abordagem, resultante da contaminação com métodos de trabalho de outras áreas, terá contribuído para a aceleração dos processos de transformação em dança. E são esses aspectos, as referências fora do âmbito estritamente da dança, que resultam nas ideias revolucionárias da dança pós-moderna. (Banes, 1987: 9).

É no contexto das oficinas na escola de Merce Cunningham que figuras como Steve Paxton, Yvonne Rainer e Trisha Brown, de entre muitos outros, entram em contacto com a visão inovadora de Robert Dunn. Professor de uma oficina de composição, que estudara com John Cage, Dunn proporcionara uma nova orientação com especial interesse pelos procedimentos baseados no acaso (Banes, 1987: 48). Propunha assim uma nova orientação que, não estando centrada na composição coreográfica, manifestava interesse pelo processo de trabalho em si, excluindo a preocupação da execução perfeita da técnica. Deste modo contribuiu com novas directrizes para a pesquisa em dança, introduzindo tarefas a realizar por cada participante ou exercícios que integravam a aleatoriedade e a ideia de corpo espontâneo, afirmando, através da exploração de movimentos simples do quotidiano, que qualquer movimento é dança, seja qual for a sua natureza.

Em consequência destes novos conceitos, também os processos de composição coreográfica passam a desvalorizar a necessidade de ter uma ideia formada quanto ao que deveria ser o resultado final, assegurando, assim, a importância do processo e desvalorização da ideia de obra acabada.

Dadas as características do trabalho de composição coreográfica em dança, que em princípio não tem, à partida, qualquer elemento definido, estes novos conceitos apresentam-se como ferramentas

cruciais que permitem um posicionamento, com maior convicção, face ao "vazio" da "folha em branco" — o que caracteriza as obras de carácter processual. Neste sentido, estão assim reunidas as ferramentas indispensáveis para a experimentação das capacidades expressivas do corpo arquivo.

Na medida do possível, trata-se da definição de Graham, quando diz que a dança não está ao serviço de uma ideia mas a própria atividade pode gerar a ideia. É, portanto, uma tradução entre o interior e o exterior, e inversamente, que se manifesta na linguagem estética da dança.

É com a apresentação de uma oficina de composição orientada por Dunn, na Judson Church Memorial, que o Judson Dance Group se afirma enquanto colectivo e passa a desenvolver uma intensa actividade entre 1962 a 1964, contribuindo para a grande efervescência social e política de então. Em resultado desta primeira apresentação Jill Johnson, um crítico de dança do *Village Voice*, intitula a sua crítica de "Democracia", referindo que este grupo iria promover o renascimento na dança (Banes, 1993: 67). Profecia essa que se confirmou.

In the theory of post-modern dance, the choreographer does not apply visual standards to the work. The view is an interior one: movement is not pre-selected for its characteristics but results from certain decisions, goals, plans, schemes, rules, concepts, or problems. Whatever actual movement occurs during the performance is acceptable as long as the limiting and controlling principles are *adhered to*. (Banes, 1987: xiv)

O facto de o grupo usufruir de um espaço para se reunirem, no Judson Church Theater onde podiam trabalhar individualmente, em grupo ou realizar encontros regulares, é uma particularidade importante para a partilha das suas danças e dos seus questionamentos, bem como para a organização de apresentações públicas abertas a todos os interessados que acompanhavam o colectivo; um vasto grupo de pessoas, constituído por artistas de muitas áreas e curiosos atraídos pelas propostas do grupo, através das quais partilhavam a energia de uma revolução a acontecer, a cada momento, revestindo o colectivo dessa energia vital.

Uma das figuras incontornáveis do Judson Dance Group é Steve Paxton. A sua pesquisa aponta numa direcção que considero fazer emergir uma ideia de poética do sublime, pelas características do trabalho a que a sua obra se entrega. Um dos seus curtos vídeos, *Small Dance* [[Link](#)], é disso exemplo, no modo como o corpo, parado e em pé diante da câmara, rodeado pela natureza, assimila um processo introspectivo que, na acção mínima que produz, acciona o movimento de um universo que assoma ao redor de si. Esta simples proposta resulta do trabalho que, a partir de 1967, Paxton

começou por desenvolver em torno da imobilidade, do simples acto de ficar em pé, na escuta das acções mínimas de um corpo parado. É esta sua pesquisa que vem, mais tarde, dar origem à técnica de *contact improvisation*.

O que se vê no vídeo é, na minha perspectiva, a possibilidade de uma extensão estética que esse olhar e escuta proporcionam. Ao auto-promover a deslocação na direcção interior de si mesmo, produz uma qualidade específica da presença. Não se trata de um corpo ausente, pelo facto de não produzir movimento como ele é entendido em dança, mas antes um corpo pleno que, tomado por essa observação activa, adquire uma qualidade vibrátil. Um corpo poroso, no qual a experiência se inscreve como vibração e não como forma fixa. Um corpo que abre espaço para a escuta sensível e relacional com o Outro e com o que está ao redor de si.

Como sugerido pelo próprio Paxton, em forma de pergunta e com a intenção de orientar o processo desse olhar interior, "O que acontece quando os movimentos são inibidos? O que acontece quando suspendo a vontade do movimento? Que sinfonias de ajustamento emergem do não fazer?" [[Link](#)].

A pesquisa de Paxton inaugura, assim, um nível de percepção do corpo que exige uma atenção específica. Um movimento que propõe um determinado olhar, também por parte de quem observa, e que nesse processo, de observar o Outro, promove o enraizamento do próprio corpo que acede a essa qualidade vibrátil. Na inibição auto-proposta da não acção, do não fazer, o que se vê, concretamente, são as alterações mínimas no ajustar constante para a permanência do corpo no ajuste à verticalidade, nesse jogo de equilíbrios subtis.

Esta visão, defendida por Paxton, resulta no contexto específico no Judson Dance Group, quando o corpo era ainda um lugar fértil e a qualidade da escuta permitia percorrer um imenso campo de subjectividades, que incitavam a curiosidade e se traduziam num importante conjunto de ferramentas na activação de outros campos perceptivos do trabalho em dança.

By 1961, I was studying with Cunningham in New York, and musician Robert Dunn offered weekly a dance composition at the studio. These two series of classes studied Cage, Erik Satie, and others, and Cunningham's procedures of chance movement. In July 1962, the class showed work at Judson Memorial Church. I recall we sent out four hundred flyers, and there were more than four hundred in the audience; people had to be turned away. It proved a long and often tedious show, whose bright spots were probably Yvonne Rainer and David Gordon. None of the works imitated Cunningham—or anyone else. Cunningham's archivist David Vaughan has written that Judson repudiated Cunningham. I assure you that no repudiation was intended. Cunningham had not imitated Martha Graham, Graham had not imitated Denishawn, Denishawn had not imitated Isadora Duncan, and Duncan had forged a new dance language. We were in that lineage. [[Link](#)]

Um dos pontos que unia o colectivo Judson Dance Group era também a crença numa arte não hierárquica, o que proporcionava uma posição política revolucionária na democratização dos processos em criação artística, que se traduzia na igualdade de oportunidades e estimulava todos os membros do colectivo a apresentarem as suas propostas. Igualmente importante era o facto de que as mulheres não apenas tinham um estatuto equivalente ao dos homens, como eram a maioria dominante num ambiente no qual podiam liderar os seus próprios projectos, bem como serem reconhecidas como artistas ao lado dos seus parceiros masculinos. (Banes, 1993: 72).

Tendo em conta as características das propostas que apresentavam publicamente, baseadas em movimentos do quotidiano, proporcionavam ao público apreender outras possibilidades do que pode ser dança. Este aspecto acabava por funcionar como um convite directo à participação de qualquer pessoa, artista ou não, nesses processos de experimentação do colectivo. É a partir deste momento que passamos a assistir com frequência à presença de corpos que não estão condicionados pelos códigos da dança, trazendo assim para palco outras qualidades da presença. Um facto que continua a verificar-se actualmente, essa democratização dos corpos, que se estende também ao cruzamento com diferentes culturas que resulta do fluxo que a mundialização veio favorecer.

Começava, então, a definir-se um percurso que mais tarde se reflete no pensamento de Jacques Rancière, na perspectiva de que um ignorante pode ensinar a outro ignorante aquilo que ele próprio não sabe (Rancière, 2008: 21). Era um espaço de descoberta que se abria a todos os interessados em contribuir para esses novos caminhos em campo aberto. Não havia referências concretas cujas especificidades pudessem servir de orientação. Antes pelo contrário, era justamente essa ausência de certezas que permitia prosseguir, justamente, numa direcção em que não havia nem certo nem errado, apenas o grande desejo pela descoberta lado a lado. Uma liberdade que, no período actual, se encontra mais condicionada pelas novas orientações do mercado da arte, que entretanto se consolidou e veio definir o fora e dentro dos circuitos da dança. E, enquanto produto de consumo, a dança tem agora de responder a algumas das premissas impostas por uma cultura de massas.

O Judson Dance Group navegava em mar alto, sem qualquer referência para o que, na verdade, se afirmava, em múltiplos aspectos, como revolucionário e inovador. A nova relação para com *si próprio* e, conseqüentemente, para com o Outro, vem assim propor um princípio que tem "apenas" por base o trajecto de cada um, na perspectiva do que tenho vindo a referir como corpo-arquivo — o património pessoal enquanto matéria para o processo de criação. Isto vem, justamente, fomentar

essa igualdade de inteligências e mecanismo de emancipação intelectual (Rancière, 2008: 5). Uma viragem fundamental na "desierarquização" das relações e do conhecimento, com vista a sublinhar o potencial do diálogo nos processos de trabalho.

Ainda no espírito de tudo questionar, excluem também a narrativa como elemento para a criação de sentido. Uma libertação do peso de contar histórias que, em vez disso, promove um espaço de acolhimento ao desconhecido, suscitado pelas técnicas que introduzem os processos aleatórios que acompanham o trabalho de pesquisa e, inclusivamente, as apresentações públicas que têm por base a improvisação. O objectivo era o de minar, deliberadamente, a narrativa e os significados. E essa negação estende-se a todos os âmbitos do que é apresentado em cena, refletindo-se, também, no corte das relações hierárquicas com a música, os objetos, o próprio corpo, os gestos e as palavras, de modo a que todos os elementos utilizados tivessem a mesma importância em cena.

Uma panóplia de possibilidades que desafia igualmente a concepção tradicional do espaço cénico, abrindo as suas performances aos espaços não convencionais. Com esse fim, o colectivo explorava espaços alternativos como locais ao ar livre ou em contextos urbanos, numa clara vontade de aproximação com a vida. A improvisação, um dos elementos centrais, como mencionado anteriormente, era uma ferramenta capaz de proporcionar situações que surgiam do acaso e em resposta ao momento concreto em que se apresentava em cena — e também como mecanismo de performance que explorava a qualidade de uma presença real em cena, no sentido em que o acaso e a espontaneidade eram parte integrante do espetáculo.

Em suma, derrubaram qualquer barreira que pudesse criar algum tipo de limitações, assim como a libertação das convenções que pertencem à estrutura de dominação e da sujeição que se pudesse estabelecer na relação com o público. (Rancière, 2008: 20). Trata-se de uma contribuição inequívoca para a democratização da dança, que nos dias de hoje, e em certos meios, continua a promover a representatividade na forma como se leva à cena o comum, sublinhando uma perspectiva da arte que coloca a sociedade enquanto protagonista no objecto artístico.

Do ponto de vista teórico compartilhavam as mesmas preocupações de outros artistas da sua época, que desenvolviam trabalho noutras áreas, na forte crítica que faziam à arte de mercado. Pensando no momento actual, o objecto de arte tornou-se um produto de mercado e, nesse sentido, sofreu um retrocesso no tipo de propostas apresentadas. O regresso do entretenimento, com espectáculos leves e bem humorados, por exemplo, é, no actual, um dos mecanismos que visam salvaguardar o fenómeno das salas cheias, com o público a bater palmas em pé no final dos espectáculos, numa necessidade desenfreada de manifestar uma certa histeria. Tudo isto contribui para as novas ideias

de sucesso directamente ligadas ao êxito das bilheteiras. É certo que o humor também terá sido um elemento presente nas propostas apresentadas pelos protagonistas do Judson Dance Group, assim como continua a ser um elemento presente nas propostas de trabalhos de performance apresentadas actualmente. O que se pretende distinguir é a forma dos enunciados fáceis e das soluções "batidas", que representam essa entrada de uma visão capitalista na gestão do objecto artístico. O objecto de arte está assim condicionado a determinado tipo de propostas, como forma de garantir a continuidade da pesquisa autoral.

Em oposição ao que se verifica hoje-em-dia, o manifesto escrito em 1965 por Yvonne Rainer, que tem por título *No Manifesto*, é exemplo dessa outra orientação do trabalho artístico enquanto lugar gerador de outras formas perceptivas. Sob a estratégia da negação, o manifesto propõe abolir determinados elementos que o colectivo considerava poderem inibir o seu processo:

No Manifesto

No to spectacle; No to virtuosity; No to transformations and magic and make-believe; No to glamour and transcendence of the star image; No to the heroic; No to the anti-heroic; No to trash imagery; No to involvement of performer or spectator; No to style; No to camp; No to seduction of spectator by the wiles of the performer; No to eccentricity; No to moving or being moved.

(Rainer *apud* Banes 1987: 43)

O Judson Dance Group recusava assim a utilização do espaço cénico como mecanismo para impor uma lição ou fazer passar uma mensagem (Rancièr, 2008: 22). Um legado cujas ramificações faz expandir e desafiar propósitos, materiais, motivações e formas estilísticas, assumindo a liberdade criativa e a interdisciplinaridade que inspiram, ainda, e em certos contextos, as discussões sobre o corpo, o espaço e a própria natureza do objecto de arte em dança.

Uma dança que reflecte o seu tempo

— Inaugurar movimento

Em Portugal, após a revolução do 25 abril de 1974, o longo período ditatorial caracterizou-se, entre outros aspectos, pelo desinteresse e ausência de investimento estatal na arte e na cultura, o que se traduz na reconhecida ausência de uma tradição artística de relevo, que acompanhasse os movimentos de vanguarda da época. O facto de Portugal se encontrar geograficamente distante, tanto do centro da Europa como dos EUA, era também um factor para a sua não inscrição nos circuitos internacionais. E os efeitos são desarmantes, nos termos da afirmação de uma identidade

própria. Segundo José Gil, a imagem dessa devastação, de um lugar incerto, sem norte, caracteriza-se por um período em que ninguém se julgava capaz, com sentimentos de inferioridade face à norma ideal de competência. Este cenário contribui ainda mais, prossegue, para o aumento dessa incompetência, da falta de audácia, de coragem, de capacidade para se reconhecer o que se é (Gil, 2004: 79). Esta perspectiva só pode ser entendida no plano dos corpos sobrecarregados por um período histórico avassalador, cuja consequência trágica resulta da ausência de um espaço a partir do qual se reconhecesse, também, um gesto artístico que pudesse ser representado.

Aos poucos começam a surgir as grandes referências da dança, circunscritas a um grupo social restrito, que se centravam no ballet Gulbenkian e na Companhia Nacional de Bailado, sendo que, no início, esta última tenha sido um projeto do estado antigo, que foi progredindo e admitindo algumas modificações, mantendo sempre o estatuto de "grande acontecimento" (Ribeiro *apud*, 2001: 37).

Eis que surge na década de 1980, na TV portuguesa, a famosa série *Fame*. Retratava o dia-a-dia de uma escola de artes onde as várias disciplinas artísticas se interligavam e respiravam uma ideia de libertação do corpo pela dança. *Fame* passou assim a representar o sonho de alguns de nós que, no meu caso, contactamos, finalmente, com essa energia vibrante da dança. Também nessa mesma década, em 1984, surge o ACARTE, na Fundação Calouste Gulbenkian, onde aparece finalmente uma programação com propostas totalmente inovadoras, não apenas em dança, permitindo ao público, artístico e não artístico, usufruir do contacto directo com essas novas linguagens que há muito se apresentavam nos circuitos internacionais. Este momento inaugurou um grande estímulo à criatividade, não apenas naquilo que proporcionava em termos de fruição artística mas também na vontade de experimentar. Este acontecimento veio assim proporcionar um grande estímulo à comunidade artística portuguesa. E, em consequência disso, o carácter visionário de alguns artistas terá sido determinante para romper com a estagnação e contribuir, finalmente, para a afirmação de novas abordagens à dança em Portugal. Paula Massano (1949-2012), é o exemplo incontornável, ao apresentar *ZOO&lógica, instalação a Habitar por Coreografias*, em 1984. Um gesto artístico precursor do que viria a ser, anos mais tarde, a continuação da experimentação no âmbito da Nova Dança Portuguesa [[Link](#)].

Nos finais da década de 1980 começa então a afirmar-se um pensamento crítico, por parte da comunidade da dança, em relação ao trabalho desenvolvido pelas duas únicas companhias de dança em Portugal, a Companhia Nacional de Bailado e o Ballet Gulbenkian, por se centrarem, unicamente, na dança clássica e moderna. É também o período em que o trabalho de alguns

criadores nacionais começa a afirmar-se e que, mais tarde, viriam a protagonizar o movimento da Nova Dança Portuguesa. As preocupações, intenções sociais e artísticas patentes nos seus trabalhos, eram, de algum modo, afins à do movimento da Nova Dança Francesa, Belga, Holandesa ou Inglesa, que na década anterior, nos finais dos anos 70, haviam começado já a adquirir visibilidade. (Fazenda *apud*, 1995: 14).

— Arqueologia do actual

Num enquadramento longe de ser exaustivo, o surgimento da Nova Dança Portuguesa apresenta-se enquanto movimento herdeiro que veio a integrar muitos dos princípios defendidos pelo Judson Dance Group. De salientar o trabalho dos coreógrafos Francisco Camacho, João Fiadeiro e Vera Mantero, os três protagonistas que, em consequência da grande visibilidade que alcançaram, se convencionou identificar como os representantes da Nova Dança Portuguesa. Contudo, não seria justo pensar a dança apenas na perspectiva dos coreógrafos, uma vez que a comunidade é constituída por inúmeras personalidades que, também elas, foram igualmente determinantes para que a dança pudesse afirmar-se convictamente. É por isso importante mencionar Gil Mendo, cujo trabalho impulsionou a dança através dos vários organismos que dirigiu, inclusivamente estatais.

Dadas as características muito diversas das propostas autorais dos coreógrafos mencionados, o que os une é, justamente, a afirmação prática dos seus processos coreográficos, que se estendem livremente ao cruzamento com outras áreas e que resulta em novos campos de acção. Francisco Camacho desenvolve uma estreita relação entre teatro e dança, resultado da sua formação na Lee Strasberg, Nova Iorque; João Fiadeiro, a exploração dos princípios do *Contact Improvisation*, estudos que teve oportunidade de iniciar em Nova Iorque; e Vera Mantero no trabalho de improvisação, na sequência dos seus estudos, também em Nova Iorque, que contribuíram para o seu afastamento definitivo da dança clássica.

João Fiadeiro menciona esse período como um momento em que não tinha um interesse particular na dança, até ao momento em que contactara com o espírito do Judson Dance Group, ao trabalhar com artistas como Trisha Brown ou Steve Paxton. Como refere Fiadeiro, foram as suas propostas inovadoras que o encorajaram a conceber o seu próprio método de composição. Um momento charneira que lhe proporcionava um percurso no qual não tinha de seguir os métodos existentes mas, pelo contrário, conceber o seu próprio método. (Fiadeiro *apud*, 2017: 7).

O contacto directo com o trabalho que então se desenvolvia em Nova Iorque, comum aos coreógrafos mencionados, é um exemplo das múltiplas formas expressivas que esta vanguarda veio inaugurar e que influenciou, definitivamente, a dança em Portugal.

Surge então a afirmação do movimento da Nova Dança Portuguesa, que chega finalmente a uma tomada de posição junto da sociedade em 1993. Um momento de viragem, sob o mote *Dar o corpo ao manifesto* que orientava *A Maratona para a Dança*, uma iniciativa criada por uma série de bailarinos e coreógrafos que tinham decidido fazer o país acordar para a dança que nele se fazia, como refere Vera Mantero [[Link](#)]. Um momento impar, com 12 horas de duração, onde se podia assistir a trabalhos de dança, vídeos, debates e exposições, e que reuniu profissionais de todo o país, afirmando o que a partir daquele momento passaria a designar-se por movimento da Nova Dança Portuguesa [[Link](#)].

Neste espaço de grande liberdade de que usufruía a dança, começa a surgir uma linha de trabalhos com tendência para uma intelectualização do movimento, que resulta do cruzamento com o pensamento académico. Uma referência importante para essa abordagem é o trabalho desenvolvido, em proximidade com a Nova Dança Portuguesa, por André Lepécki, ao contribuir inicialmente para esse movimento na figura de dramaturgo.

A dança procurava então dar resposta a novas respirações, novas formas de integrar uma realidade cada vez mais complexa e, por conseguinte, com novos desafios que procuravam acompanhar o desenvolvimento da linguagem urbana, cada vez mais atravessada por acontecimentos sociais que ser impunham à sociedade. E neste aspecto, a vibração era muito semelhante àquela que orientava as intenções do Judson Dance Group, na forma como a dança se apresentava nas diferentes formas expressivas, enquanto espaço de integração e de inclusão, à medida que se afirmava como área de conhecimento.

André Lepécki, na continuidade da sua estreita relação com a dança, veio mais tarde a publicar, em 2005, do livro seminal "Exhausting Dance: Performance and the politics of movement", — finalmente editado em Portugal em Dezembro de 2023, pelas Edições do Saguão, sob o título "Esgotar a dança, performance e política do movimento".

Uma das teorias defendidas neste livro por Lepécki está relacionada com o "acto parado", enquanto forma de rejeição do movimento na assumpção de uma nova orientação para a dança, que, no seu gesto artístico, expressa uma postura política em desfavor dos acontecimentos que ocorriam nas

sociedades de então. Vem assim afirmar um pensamento que procura destituir a ideia tradicional que associa a dança ao movimento e à expressividade corporal, o que contribui para que muitos coreógrafos comecem a desafiar essa noção de dança, definida exclusivamente pelo movimento. Exploram o potencial expressivo e político da imobilidade, da lentidão, enquanto crítica e resistência às imposições políticas das sociedades contemporâneas.

Como tal, o "acto parado" é então a manifestação de um corpo que se detém para inscrever no espaço cénico um outro tempo, que afirma, na qualidade dessa presença, uma entrega à observação e análise do que está ao redor de si. Um corpo acompanhado por uma ideia de colectivo que se estende muito além da sua comunidade mais próxima.

Alguma da coreografia contemporânea norte-americana e europeia, refere Lepécki, se tem empenhado no desmantelamento dessa noção de dança, que a associa ontologicamente a um fluxo ou um continuum de movimento. E sublinha o facto destes artistas refletirem, também, sobre uma certa e generalizada incapacidade, se não mesmo indisponibilidade, para atender criticamente às práticas coreográficas recentes como formas válidas da experimentação artística. (Lepécki, 2006: 20). Essa indisponibilidade, que se manifestava pela rejeição, e que caracterizava essas práticas como "não dança", era também muitas vezes acompanhada da celebre expressão "isso também eu fazia". Mas essas práticas deixaram, finalmente, de representar uma "ameaça" para passar a demonstrar o vasto campo de acção da dança, nas múltiplas formas expressivas do corpo em cena.

Esta intelectualização, que acompanha concomitantemente as práticas do movimento, afirma uma visão da dança em estreito diálogo com a sociedade, ao mesmo tempo que questiona e reivindica as suas próprias noções de movimento e de corpo. E, enquanto acção política, desafia as expectativas convencionais no que a dança pode ser como forma de resistência. O corpo é então o contacto directo com o real, na qualidade da escuta que resulta de um "estar com", que pensa e inscreve as dimensões que convocam o Outro para a acção comum. Torna-se assim evidente a necessidade de abordar a coreografia fora dos limites próprios da dança, um alargamento a outras perspectivas que possam fazer surgir novas possibilidades de relação entre corpos, subjectividades, política e movimento. (Lepécki, 2006: 26).

Chegar à dança

O legado com o qual me deparei na minha chegada à dança, apontava direcções muito diversas, bem como zonas de experimentação sem limite identificado. Era, por isso, um espaço de acção efectivamente amplo.

O encontro com o atelier Re.Al do João Fiadeiro, no final da década de 1990, é um factor determinante no meu percurso autoral. Em muito se deve à minha participação no processo de pesquisa em torno da Composição em Tempo Real (CTR); metodologia de composição, desenvolvida por Fiadeiro, que assenta num sistema de pressupostos e regras que permitem ao artista, no contexto de um trabalho em estúdio e laboratorial, aventurar-se pelo desconhecido e testar a elasticidade dos sentidos das suas acções (Fiadeiro, 2008) [[Link](#)].

A minha participação no espectáculo *Existência*, de Fiadeiro — uma aplicação prática da CTR em cena —, revela a potência do momento presente que essa metodologia visa exponenciar, na atenção aos ínfimos pormenores, tanto na perspectiva do performer quanto por parte de quem assiste. É juntamente essa qualidade da atenção aos ínfimos pormenores, que vem sublinhar a minha pesquisa no trabalho artístico. A CTR é então o elemento que veio ligar a minha formação em artes visuais às experiências fugazes no teatro e à formação em dança, que, finalmente, faz confluír no corpo todos esses elementos, para desenhar em cena uma procura de presença em detrimento da representação de presença. Nesta equação, o presente torna-se assim matéria. Presentifica-se de forma "extremada", promovendo uma atenção que substitui os grandes gestos de modo a protagonizar os acontecimentos mínimos. Uma condição a partir da qual persigo uma escuta aturada e, a partir dela, reinvento formas de habitar o lugar onde inscrevo uma ideia de tempo presente. Um lugar de fragilidade na partilha da dúvida e do reconhecimento do corpo.

Trabalho autoral

— Um fazer que se faz fazendo

As influências que tenho vindo a identificar sopram constantemente ao ouvido e produzem diferentes qualidades de trabalho, que resulta do interesse multi e interdisciplinar. E, nessa orientação, uma abordagem ao espaço cénico que recusa utilizá-lo para impor uma lição ou fazer passar uma mensagem. O interesse centra-se então em produzir formas de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a acção. (Ranciére, 2008: 22).

O trabalho multiplica-se assim em diferentes tipos de formalizações: do âmbito da dança, em estruturas coreográficas a evoluir no espaço e no tempo; da performance, no cruzamento de

materiais e metodologias mistas; dos *site specific*, na relação temática com as especificidades da arquitectura e história de um local; das instalações, em que o intérprete se ausenta para que o espaço seja habitado pelo público; ou, num outro âmbito, na criação de um acervo, um arquivo de vídeos veiculados numa plataforma digital. Um conjunto de direcções e interesses em que o corpo é o elemento de ligação.

A maioria das minhas obras caracterizam-se por espectáculos a solo. Como tal, pode dizer-se que se trata de um trabalho autobiográfico, sendo esse entendimento unicamente aplicável na perspectiva dos aspectos universais que esse património artístico defende. Uma prática que procura desenhar questões no espaço cénico, para fazer reverberar no Outro a indagação que tem por objectivo a construção de um lugar comum.

— Corpo e movimento

Grande parte das minhas criações têm vindo a apresentar em cena um corpo funcional, destituído do virtuosismo que se atribui, normalmente, ao corpo em dança. O corpo está mergulhado em acções e tarefas concretas do dia-a-dia. Essa característica resulta da perspectiva de que qualquer movimento é dança, seja qual for a sua natureza, e, nesse sentido, o interesse centra-se numa ideia de estrutura coreográfica que parte de um estudo sobre o quotidiano. Desse modo, a repetição leva o corpo à execução perfeita de um conjunto de movimentos concretos e banais, definidos pelo tempo que decorre até à conclusão dessas acções predefinidas. E uma vez apresentadas num enquadramento coreográfico, permite ir ao encontro de uma ideia de virtuosismo do real. Nessa "coreografia camuflada do dia a dia", a qualidade funcional do corpo, em diálogo com outros elementos em cena, leva o observador a projecta-se em palco e a entregar-se ao fluxo de pensamentos que emergem desse corpo, largado às tarefas e às acções diárias que executamos sem pensar.

O exemplo mais radical, desse corpo funcional, é o espectáculo *Representações (2008)* [[Link](#)]. Sempre pensei neste trabalho como "a minha Sagração da Primavera". O que proponho é a construção de uma cadeira em cena. Na penumbra do espaço cénico, ouve-se o início da "Sagração da Primavera", de Stravinsky. Entro em cena onde reuno todas as ferramentas e um conjunto de barrotes de madeira em estado bruto. Após a medição, marcação e corte das várias peças, o desperdício da serradura serve para escrever algumas questões à boca de cena, terminando com a questão, simultaneamente afirmação, "o que fazer com o corpo". Procedo à montagem da cadeira e, nesse processo, algumas das peças que uno parecem desenhar letras. O resultado final, a cadeira no centro do palco, assume a representação do corpo no espaço cénico. Despejo nesse corpo um

líquido inflamável e queimo-o. Enquanto as labaredas capturam a atenção, e à medida que estas vão perdendo intensidade, desenho pelo espaço uma coreografia de movimentos e posições, até que as chamas se extinguem por completo e a penumbra regressa ao espaço cénico.



Representações, Mário Afonso, Espaço negócio, 2008

— Formalização

A caixa negra do palco exerce um grande fascínio pelo que permite explorar artisticamente através da maquinaria de que dispõe, mesmo que, grande parte das vezes, o objectivo seja o de questionar esses mesmos mecanismos que contribuem para a criação da fantasia e da ilusão. Há também um grande interesse na adaptação de trabalhos concebidos para palco a espaços não convencionais, como as áreas expositivas de galerias de arte, o que permite explorar outras formas de relação com o público. Ao pensar, assim, a tridimensionalidade desses trabalhos, proporcionam-se novas formas de diálogo, com a deslocação do público pelo espaço, à volta da cena ou até mesmo a atravessá-la. Os *site specific* são outro ponto de interesse; pensar a história e arquitectura de um local, enquanto possibilidade de relação entre espaço e objecto, orientada por uma motivação temática na criação

de um trabalho único. *magmatic* (1999) [[Link](#)], reúne essas características e foi apresentado no reservatório de água da patriarcal, no jardim do Príncipe Real.

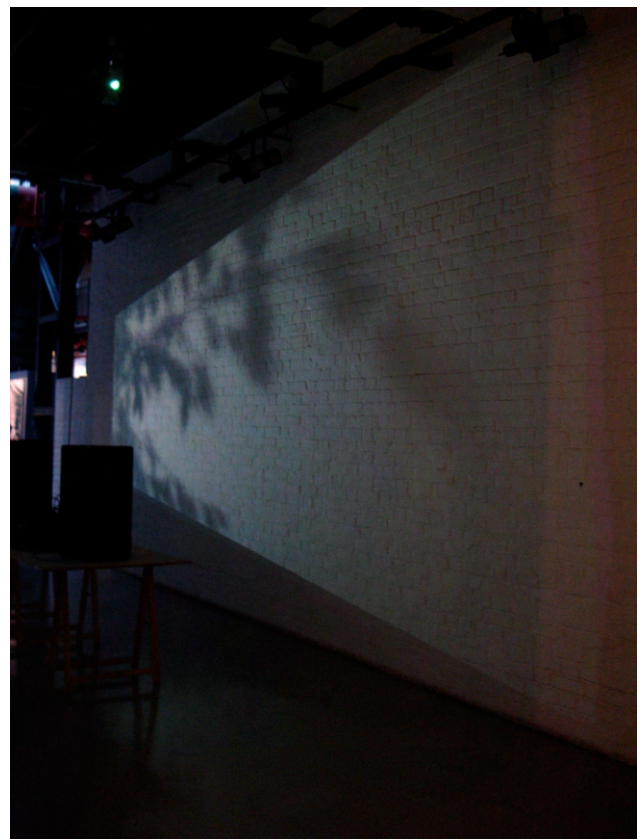
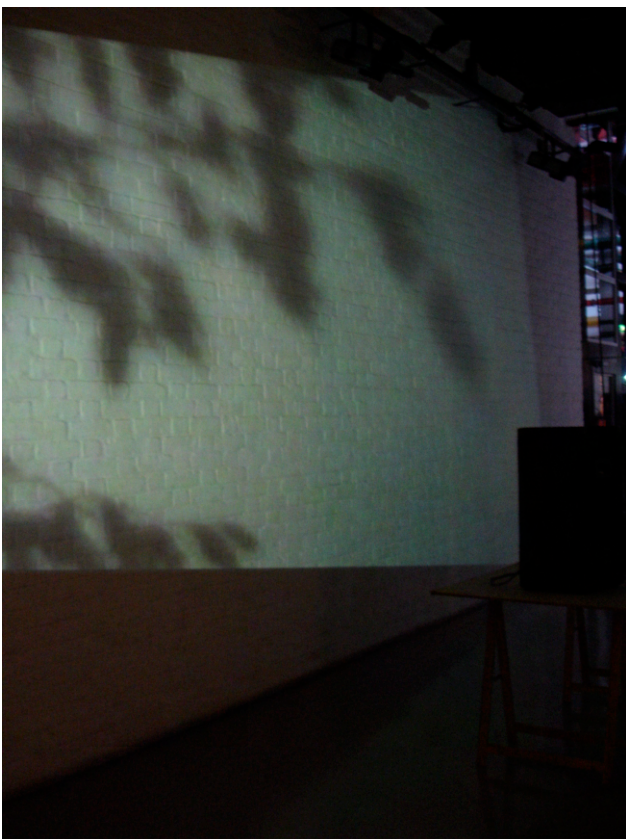


magmatic, Mário Afonso, 1999

E se a maioria dos trabalhos têm o corpo como elemento de ligação entre as diferentes partes, no trabalho instalativo o corpo ausenta-se. A presença é deslocada para o corpo do público, como se verifica em *peripatéticos* (2008) [[Link](#)], apresentado na sala polivalente do Museu do Chiado, em 2008, ou em *Esquissos e Desenhos* (2008) [[Link](#)], apresentado na Fundação EDP.



Peripatéticos, Mário Afonso, 2008



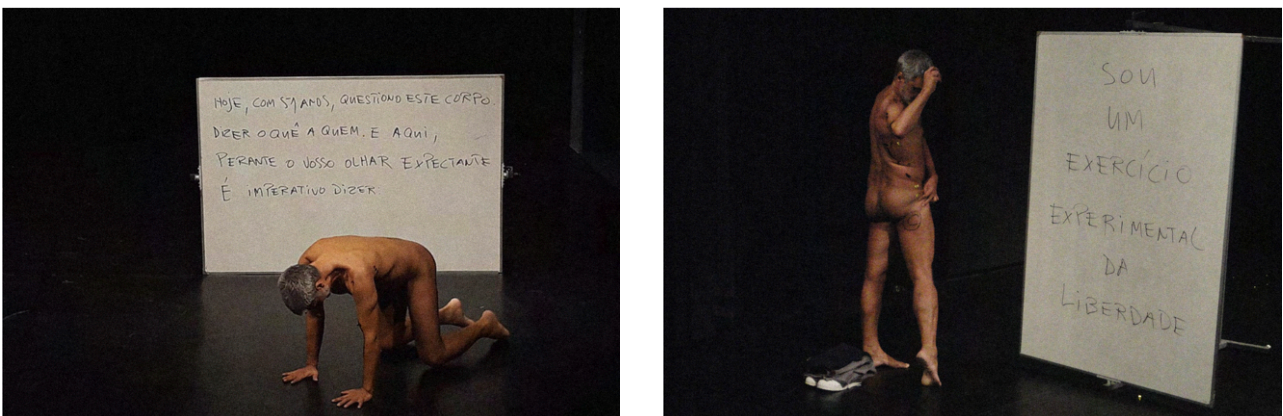
Esquissos e desenhos, Mário Afonso, 2008

Alguns dos trabalhos resultam da necessidade de expor o corpo a outras técnicas, que não estão directamente relacionadas com a dança ou até mesmo com procedimentos artísticos. Nesses casos, a aprendizagem de técnicas ou outros recursos específicos permitem explorar formas expressivas para ir ao encontro de um outro corpo. A formação em técnicas de acrobacia em trapézio, é um exemplo na criação do espectáculo *Fame* [[Link](#)], apresentado em 2005.



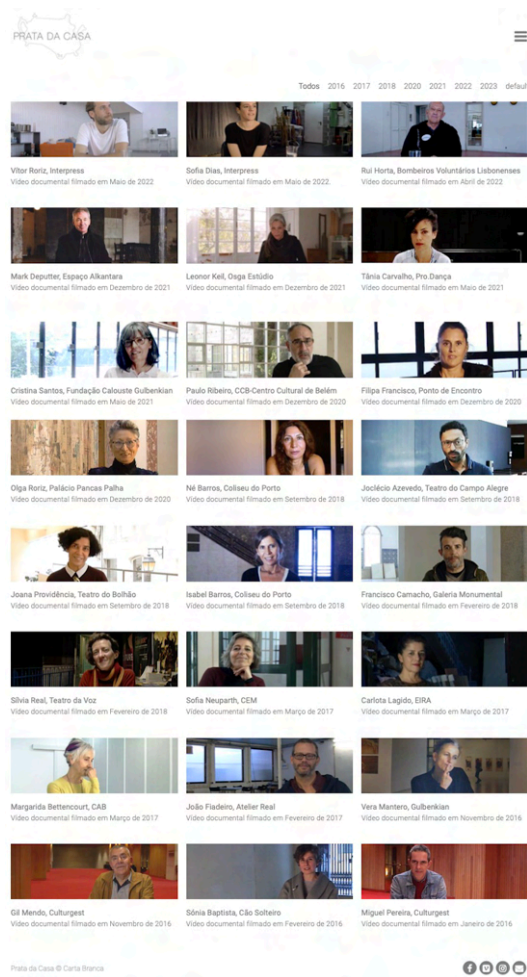
Fame, Mário Afonso, 2005

A formalização resulta do carácter processual do trabalho em curso e define também o ritmo e a acção. Em *Framework* (2022), o objecto cénico, um quadro branco, surge como elemento que permite criar um jogo entre a concretude da palavra escrita, o desenho e o corpo que escreve, manipula e desloca o quadro no espaço cénico [[Link](#)]



Framework, Mário Afonso, TBA, 2022

Por último, o trabalho que tenho vindo a desenvolver desde 2016, com o projecto *Prata da Casa*, *acervo de vídeos documentais para a dança* [[Link](#)]. Procura reunir materiais para a investigação em dança, um projecto em curso que reúne depoimentos, no discurso na primeira pessoa, dos protagonistas da dança em Portugal.



Prata da Casa, 2016/2023

— Procedimentos

Cada trabalho está dependente da resposta que vai sendo dada a um ambiente temático, bem como às imagens pairantes que vão sendo criadas no decorrer do processo de pesquisa. Por esta razão não considero que a minha forma de gerar material responda à ideia de metodologia. Reconheço, porém, que há um conjunto de procedimentos que se repetem e que são transversais a todos os processos de criação. A escrita automática é um elemento presente em todos os processos de criação, que proporciona acesso a um pensamento ao qual, de outra forma, não seria possível gerar. Não tem obrigatoriamente de ser utilizada no trabalho final, pode tratar-se "apenas" de um mecanismo de desbloqueio e abertura a novas perspectivas do tema em questão.

Antes de chegar ao espaço de trabalho em estúdio, há uma recolha de diferentes tipos de materiais que possam suscitar interesse ou algum tipo de relação com a questão a abordar. Depois disso os processos reinventam-se tendo em conta a natureza desses mesmos materiais.

— Contemplar o espaço vazio

Também como parte integrante de qualquer projecto, os longos períodos de tempo em contemplação do espaço "vazio", do estúdio de trabalho ou da caixa negra do teatro, são um momento importante que me permite "ver" os vários elementos de todo o material reunido. No caderno de trabalho, procedo assim ao registo dos cruzamentos e relações dos materiais entre si, linhas de orientação para exploração e composição de materiais que, nesse momento, começam a definir-se como numa grande tela que se desenha no espaço "vazio".

— *vazioplano*

Eis o título do trabalho mais recente apresentado em Outubro de 2023. Em termos temáticos, vem no seguimento do espectáculo que o antecede, *Framework* (2022) [[Link](#)], no qual dou início à abordagem de questões relacionadas com o processo da mundialização. E, em *vazioplano* [[Link](#)], dou continuidade a essas mesmas questões, agora mais centradas na perspectiva do desaparecimento do corpo, centrando o trabalho nas alterações que a tecnologia virtual veio introduzir nas sociedades contemporâneas e as consequências que caracterizam esta nova realidade, que altera rapidamente a estrutura relacional entre indivíduos e, conseqüentemente, a ideia de comunidade.

"Tendo em conta a temática que escolhi para este espectáculo - o desaparecimento do corpo - é estranho estar sozinho em cena. Foi o corpo dos outros que desapareceu para mim neste processo. E parece-me até um pouco estranho, por assim dizer, estar aqui sozinho para vos falar deste assunto, quando o objectivo teria sido conhecer outros pontos de vista. Estabelecer diálogo com outras pessoas para desembrulharmos este assunto conjuntamente. Perceber, por exemplo, como cada um sente e se relaciona com esse filtro incontornável da tecnologia, tão presente, por exemplo, nas nossas relações sociais, esse filtro que aplanar corpos sensíveis em superfícies sensíveis ao toque."
(texto de cena, *vazioplano*, Mário Afonso 2023)

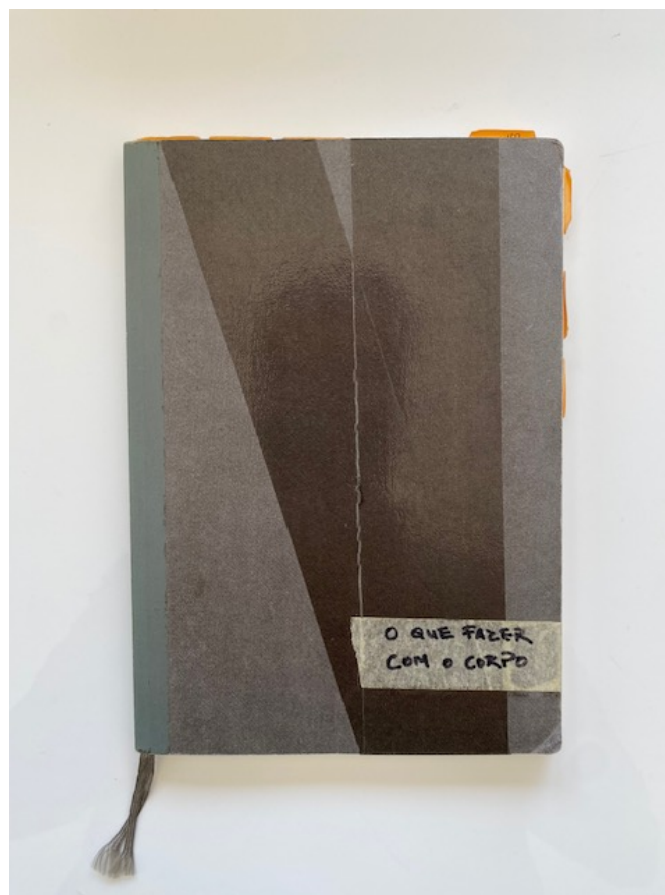
— Dar título

Para o título era importante sugerir uma oposição, uma coexistência de elementos dissemelhantes, para identificar a tensão das emoções que as plataformas virtuais podem promover. Por um lado, a sensação de gratificação instantânea estimulada por *likes*, notificações e novas informações. E, por outro, a sensação de frustração causada pelo excesso de informação e falta de controle, falta de concentração e consciência de tempo perdido. A junção das duas palavras, vazio e pleno, formam assim a oposição pretendida que põe em evidência a vertigem da vida filtrada pela tecnologia

virtual, da desmaterialização e da vida exposta, cada vez mais fragmentada, com vínculos frágeis e geridos à distância. Uma experiência ambivalente que pode alienar o sujeito da sua corporeidade, ao projectar-se continuamente num espaço virtual que o separa do seu próprio corpo e da interação com o mundo físico.

Neste processo de pesquisa para o título surge a visão de Lygia Clark, relativamente ao conceito de vazio e pleno na sua obra [*Link*]. Para Clark, o vazio não é entendido como uma ausência mas antes como um espaço de potência e plenitude. Então, nesse sentido, o vazio não é um espaço negativo mas sim a possibilidade plena de interação que se oferece ao público. Um espaço de reverberação entre a obra e a percepção de quem observa, em que este passa a habitá-la na sua leitura e percepção únicas. Ao atribuir ao público a concretização do objecto artístico, esta dimensão de vazio e pleno, defendida por Clark, sublinha, justamente, a extensão em que cada um e cada uma tem o poder de traduzir à sua maneira o que recebe, de ligar o que percebe à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a todos os outros, na medida em que essa mesma aventura não se assemelha a nenhuma outra (Rancière, 2008: 25).

— Processo de *vaziopleno*



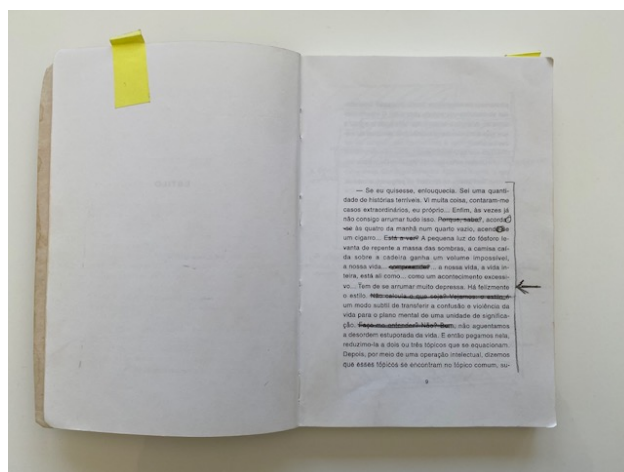
O ponto de partida reunia quatro elementos centrais para a criação deste trabalho: O poema *Estilo*, de Herberto Helder; a imagem da neblina que se converte num denso nevoeiro; o desaparecimento do corpo; e uma cadeira.

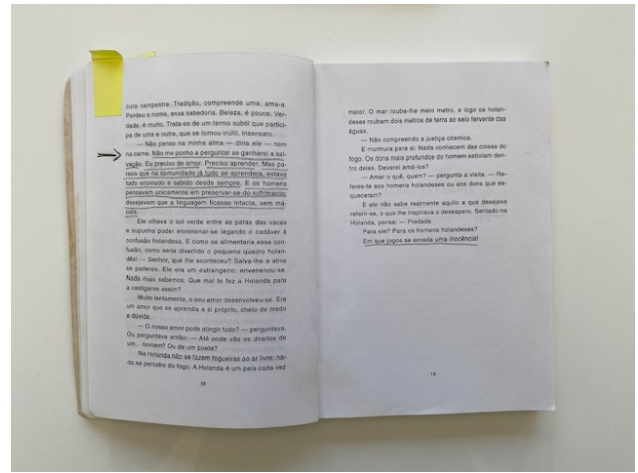
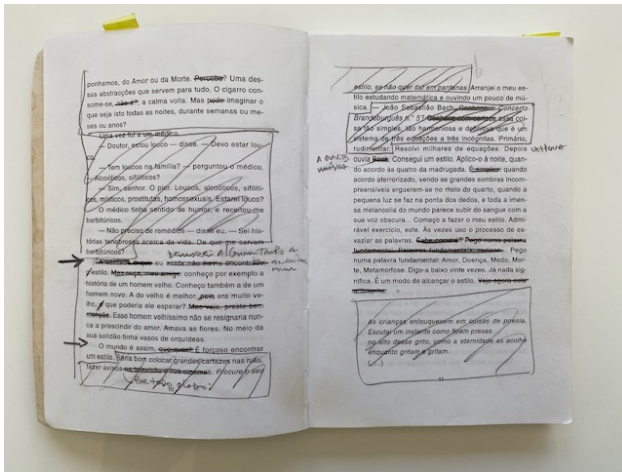
— *Estilo*, Herberto Helder

Há muito que o poema de Herberto Helder me acompanhava mas nunca antes encontrara o momento para o enquadrar nos processos de trabalhos anteriores. Reconheço no poema a angústia da criação e a urgência da relação desta com a vida. Uma qualidade vibrátil, que fazia suscitar um interesse pela experimentação desse corpo poético na minha relação com o corpo da dança. *vazioplano* oferece, então, a oportunidade de articulação de espaços metafóricos, que ocorrem dessa relação dos limites da linguagem, entre o dizível e o indizível, que escapa e que por vezes se afirma na concretude da palavra.

Neste jogo de tensões, o corpo funcional revela-se desapropriado para a procura de um lugar poético. *Estilo* vem abrir espaço ao ressurgimento do movimento dançado, o que distingue *vazioplano* nessa qualidade da presença do corpo em cena. O encontro com a palavra poética de Herberto Helder, faz, assim, confluír estes dois elementos, encontrando o lugar onde escavar as diferentes dimensões da inquietação manifesta em *vazioplano*.

O primeiro desafio foi o trabalho de memorização do poema, já que a intenção era dizê-lo e não lê-lo. E, desse modo, explorar uma ideia de veículo da linguagem. Para isso foi feita uma adaptação com ligeiras alterações ao poema, de modo a que, em primeiro lugar, fosse excluído o diálogo nele existente. E, em segundo lugar, a adequação para que uma relação visceral pudesse emergir e, assim, encontrar a respiração com a qual me identificasse.





Processo de trabalho, poema *Estilo*, de Herberto Helder, *vazioplenu*, Mário Afonso, 2023

— Texto e movimento

Para falar do desaparecimento do corpo, a proposta inicial previa fazer-me acompanhar em cena por mais dois intérpretes. O objectivo centrava-se no desejo de desenvolver um diálogo em torno das experiências de cada um, relativamente ao tema em questão, e mapear a dicotomia vazio/pleno. Razões externas a esse desejo inicial não permitiram prosseguir como previsto. Porém, a reorganização dessas premissas, culminou numa alternativa que veio revelar uma nova orientação, que não só colmatava a ausência dos dois intérpretes como propunha novos níveis de leitura. Conjuntamente com a dramaturga convidada para o acompanhamento artístico, optou-se por atribuir um papel de destaque à escrita, por se tratar de uma ferramenta transversal a todos os meus trabalhos, ainda que, até à criação de *vazioplenu*, apenas enquanto mecanismo que permite a expansão dos processos criativos. Em *vazioplenu* a escrita passa, então, a funcionar como ideia de diálogo com corpos ausentes, e que, no decorrer do espectáculo, acaba por se dirigir ao público.

Partindo de exercícios de escrita automática, como forma de aceder a diferentes dimensões do pensamento, foram compilados dois textos, um para o momento inicial, que é dito no contacto directo com o público e outro, em voz off, que funciona como banda sonora no decorrer da apresentação de *vazioplenu*.

O primeiro texto recorre a elementos de humor, o que proporciona uma rápida adesão por parte do público, ao identificar-se com alguns aspectos mencionados no texto, caracterizados pelo tipo de relações que, entretanto, passámos a estabelecer com os *gadgets* comuns, como os telemóveis, e os comportamentos adoptados nas redes sociais.

"Contrariamente ao que é habitual, peço-vos que não desliguem os vossos telemóveis. Mantenham-nos em silêncio, para não interferir com o que vai passar-se aqui em cena, e, de vez em quando, quando vos parecer que o momento seja oportuno, tirem uma fotografia, ou mais, se assim entenderem, e publiquem-na, por favor, nas vossas redes sociais. Desta forma, estão a ajudar na divulgação deste espectáculo e a dizer aos vossos amigos, e também aos vossos inimigos, que estão num lugar super especial, a ter uma experiência incrível e eles não. A essa publicação juntem o hashtag #vazioplano_2023". (texto de cena, *vazioplano*, Mário Afonso 2023)

O segundo texto, mais introspectivo, questiona, em voz off, a deriva da existência actual. Ao mesmo tempo, o movimento em cena escapa ao texto e realinha-se com ele, em representação dessa mesma deriva. O movimento é então o regresso a um lugar de reconhecimento que se reafirma em *vazioplano*. E se antes o corpo se alinhava com a questão que me detinha numa qualidade de movimento funcional, "como responder às urgências do mundo por via da subjectividade da dança?", em *vazioplano* o corpo liberta-se e procura, agora, no pulsar do movimento, a expressividade da dúvida, deixando assim à escrita, transposta para a voz off, a concretude das palavras e a inquietação que, por fim, me faz mover.

"O gesto que se inicia parece esgotado logo no primeiro momento, mesmo antes de convocar o movimento. É preciso afirmar a posição, o sentido da posição para defender a urgência da acção. Tenho dificuldade em mover-me só porque sim. Uma espécie de catarse que não me esclarece a dúvida. Então, o movimento apresenta-se como um problema. Mover-me para quê? Mover-me como? Mover-me porquê? O que é que me faz mover? Para quê o movimento, quando tudo à volta ganhou a densidade espessa das urgências que o mundo carrega?"

(Texto em voz off, *vazioplano*, Mário Afonso 2023).

— **Neblina**

No decorrer da apresentação, o movimento lento do fumo libertado em cena vai tomando, lentamente, o espaço cénico. Uma suave neblina que se transforma num nevoeiro denso, que quase impossibilita que se veja o corpo em movimento em cena. Este mecanismo vem assim dar forma à ideia de um corpo que se presentifica e que o lugar, em que este se inscreve, faz desaparecer.

"Apresso-me para chegar nos primeiros lugares do pelotão da frente. Uma corrida de oito mil milhões em direcção incerta. E todos acreditamos que vamos chegar em primeiro lugar. Nada me demove de pensar que serei eu a cortar a linha. Oito mil milhões de linhas em direcções incertas. Muito possivelmente na procura de uma resolução para o amor e para a morte. Tudo o que segue por entre é movimento perpétuo, deixado algures por aí na iminência de ser descoberto."

(Texto em voz off, *vazioplano*, Mário Afonso 2023)



Ensaio cenográfico, *vazioplano*, Mário Afonso 2023

— A cadeira

Enquanto elemento simbólico na representação do corpo no espaço cénico, a cadeira é um objecto recorrente, já aqui mencionado no contexto do espectáculo *Representações*. Apresenta-se como lugar de reflexão sobre o corpo, projectando a espera, a memória, o repouso e a ausência. Vestígios que sugerem, simultaneamente, a presença e o desaparecimento. Em *vazioplano* a cadeira é, assim, um lugar de inquietação. E também lugar de projecção, quando mencionada no texto em voz off, que, simbolicamente, convida o público a ocupá-la.



Imagens de ensaio, *vazioplano*, Mário Afonso 2023

"Continuas a observar e os nossos olhos nunca se cruzam nesta escalada predatória. Não sei se és cadeira ou uma fantasmagoria que se desfaz com uma distração banal e momentânea. À volta, tudo colapsa sem causar algum tipo de refreamento no gesto. A cadeira olha silenciosamente, nesse jogo em que ambos perdemos pela ausência de respostas, ou por procurarmos constantemente a novidade do problema há muito identificado e solucionado." (Texto em voz off, *vazioplano*, Mário Afonso, 2023)



Imagens de cena, *vazioplano*, Mário Afonso 2023

Problematização das questões

— Tecnologia. Contribuição e condicionamento

As máquinas, nos finais do século XX, vieram tornar completamente ambíguas a diferença entre o natural e o artificial, a mente e o corpo, o que se desenvolve por si e o que é criado externamente, e muitas outras distinções que costumavam aplicar-se a organismos e máquinas. As nossas máquinas são perturbadoramente vivas e nós próprios assustadoramente inertes (Haraway, 2016: 32). Esta afirmação de Haraway é claramente verificável no modo como todas as áreas da actividade humana estão fortemente dependentes da computação, da inteligência artificial, das redes virtuais e tudo o que o mundo tem actualmente "à mão". Por via destas novas ferramentas, não apenas nos aproximamos cada vez mais da imagem do ciborgue, como Haraway propõe, como, em movimento inverso, nos afastamos da participação na sociedade e na natureza como se verificava num passado relativamente próximo. Os estados modernos, em toda a sua extensão, dos sistemas de satélites aos processos políticos, da fabricação das nossas imaginações à construção médica dos nossos corpos, dependem intimamente da eletrónica. Toda uma parafernália sustentada pela microeletrónica, a base técnica dos simulacros, ou seja, das cópias sem os originais. (Haraway, 20016: 58). Deste modo a vida dilui-se entre a existência real e o além proporcionado pelo virtual.

Estes simulacros vieram inaugurar um novo lugar que restringe, justamente, a acção humana em que se intervém com "a própria mão". A mão virtualizou-se, o que contribui para que o corpo se feche ao exterior, que, por vezes, se revela como uma ameaça, pois representa o lugar de cruzamento com o Outro que, aos poucos, se tem vindo a perder. O mundo virtualizado ganha assim o estatuto de nova forma de vida, uma existência que prioriza a realidade controlável das relações à distância. Por outro, este desenvolvimento tecnológico é um campo fértil para novas orientações que servem as grandes estruturas neoliberais; um capitalismo voraz que, por via da instrumentalização das plataformas digitais, ganha uma aceleração feroz na captação da atenção, na promoção de bens e serviços que constantemente se actualizam e dão lugar a novos produtos. A difusão de imagens sedutoras promove, assim, estilos de vida que se reproduzem em grande escala, sob o controlo algorítmico que reúne informações de todo o tipo, sobre cada indivíduo, a fim de lhe oferecer novos produtos e novas necessidades de consumo.

A vida entra assim na era da gamificação, em que a aprendizagem em sociedade, com as suas regras e limitações, antes partilhadas presencialmente, é pervertida por uma hiper-realidade que enfraquece os valores e promove a ideia do Outro enquanto adversário, o que se traduz num claro enviesamento

da tecnologia. As regras deixam, assim, de ser percebidas como normas para serem entendidas como desafios, agora controladas através de estratégias. Numa cultura imbuída de cultos de prestação, competitividade generalizada e comunicação pela comunicação, a gamificação contribui para a transfiguração da relação com a realidade, bem como para a banalização da dimensão ética. (Baldi, 2024: 69).

Assim capturada, a vida adquire a forma de mercadoria, transforma o indivíduo no produto e leva-o a explorar-se voluntariamente, orientado pela fantasia de estar a realizar-se a si próprio. O que então potencia a produtividade e a eficácia não é a opressão da liberdade mas antes a sua exploração na lógica perversa do neoliberalismo. O indivíduo torna-se assim colaborador passivo, refém dos mecanismos virtuais que em tudo se assemelham a programas de *software* prontos a serem instalados na estrutura biológica individual, pois a fronteira que separa a ficção científica da realidade social é apenas uma ilusão de óptica (Haraway, 2016: 26).

A economia da atenção tem então de produzir um fluxo massivo de conteúdos, desde notícias, vídeos, *posts* nas redes sociais e todo o tipo de anúncios e mensagens publicitárias, de modo a bombardear constantemente os utilizadores. Essa é a voracidade do mercado, em que as próprias empresas e os criadores de conteúdos entram em competição entre si, na conquista da atenção dos utilizadores, a fim de converter a sua atenção em valor económico e aumentar receitas, seja através de anúncios, assinaturas, ou outras formas de rendimento.

Um jogo sustentado pelo tremeluzir dos ecrãs, com cores fortes e movimentos rápidos, que alimenta e aprisiona o indivíduo, mantendo-o em suspensão, na eminência de novos acontecimentos que podem ocorrer a qualquer instante. Um fluxo incessante de acontecimentos, demasiado curtos para poderem fixar-se.

Outro aspecto que torna também evidente a extensão voraz do neoliberalismo, reflete-se no modo como os grandes centros urbanos se transformam em tremendas máquinas de produção, que ultrapassam largamente os limites da capacidade do humano. No filme-ensaio, *Sociedade do Cansaço - Byung-Chul Han (2015)* [[Link](#)], num metropolitano na Coreia do sul, onde algumas das filmagens têm lugar, Han mostra, justamente, uma sociedade levada ao extremo da exploração humana, numa evidente privação do sono que resulta de uma vida totalmente dedicada ao trabalho. O metropolitano transforma-se numa espécie de *wagon-lit*, onde os corpos, esgotados, são largados durante os percursos individuais, de dia ou de noite, que os ligam ao trabalho. Vidas vazias, totalmente submetidas à condição de utensílio da produção, sem o direito básico ao descanso. Um exemplo inequívoco do esgotamento enquanto mecanismo de extorsão existencial, que muitas vezes

leva ao suicídio. O corpo sucumbe ao cansaço, esvazia-se de qualquer ideia de dignidade. O que resta, naquele metropolitano, é a necessidade urgente do corpo se regenerar.

Talvez não tenhamos chegado ainda à sociedade do cansaço em estado terminal, refere Han. Apesar das imagens inequívocas de um grau zero da existência, é impossível dissociar aquela imagem da ideia de gado. É também inevitável pensar que estas formas de exploração levadas ao extremo, postas em prática em alguns países, indicam já para onde tudo pode encaminhar-se num futuro próximo.

Regressando a uma realidade mais próxima, a sociedade demonstra essa tendência por uma obsessão pela usurpação do Outro e compulsão para o lucro. Estende-se a todos campos possíveis reinventando formas de captura que não se centram unicamente nas plataformas virtuais. Estão também na TV, onde os concursos não diferem entre canais e se centram na difusão dos aspectos mais redutores do humano; estão nos reality shows, gaiolas perfeitas onde os concorrentes vociferam entre si, atiçados de forma a destruir o Outro em directo; nos programas de jogo, onde ganhar ou perder não é mais que um mecanismo dramaturgico a intervir na confusão dos candidatos a pobres e a degenerados; mas estão também nos programas informativos, onde as notícias mais hediondas marcam a actualidade e são apresentadas em directo como novelas. Tudo é espectáculo, servido num banho de publicidade que, também ela, se apresenta como "acontecimento" na formação da sociedade de consumo.

É o constante regresso à ideia do indivíduo enquanto produto rentável. Um circuito fechado no qual nos habituámos a apreender a realidade com base em estímulos e em surpresas. Como caçadores de informação, tornamo-nos cegos perante coisas silenciosas, discretas. Coisas habituais, sem importância ou costumeiras, desprovidas de estímulos, mas que nos fixam ao ser (Han 2021: 10).

Desaparecem os pequenos aspectos que nutrem o espaço essencial que permite a contemplação. Ou, simplesmente, a entrega ao ócio e ao importante sentimento de tédio, essa característica que nos impele à acção, à inventividade.

Para uma falsa sensação de conforto e segurança, a par com a igualmente falsa ideia de livre arbítrio, o que contribui para um estado de entorpecimento que torna débil a capacidade para intervir em aspectos fundamentais da construção individual e comunitária.

"A nossa obsessão já não tem que ver com as coisas, mas com informação e dados. Ao mesmo tempo, produzimos e consumimos mais informação do que coisas. Intoxicamo-nos verdadeiramente de comunicação. As energias libidinais afastam-se das coisas e ocupam as não-coisas. A consequência é a *infomania*. Entretanto, tornámo-nos todos *infomaniacos*. O fetichismo das coisas ficou para trás. Convertemo-nos em fetichistas da informação e dos dados." (Han, 2021: 12).

Deambulamos nesta espécie de limbo perpétuo, na combinatória de um grande vazio logo substituído pela sensação passageira de estar em pleno. Uma alteração na qualidade perceptiva da realidade que resulta numa desvalorização do Outro e, conseqüentemente, no seu desaparecimento para o diálogo na construção comum. Cria-se um fosso entre indivíduos, que se assemelha a uma trincheira, numa sociedade cada vez mais solitária. A esfera pública é, então, invadida por problemas privados. E isto não quer dizer, como refere Zygmunt Bauman, que os nossos problemas passem a ser problemas dos outros. A sua questão centra-se no facto de que, ao "mendigarmos" atenção à esfera pública, acabamos por destruir literalmente o espaço de todos os argumentos que são, na verdade, pertinentes à esfera pública. Todos os lugares estão invadidos pela expressão directa do individualismo, deixando pouco espaço para assuntos de carácter comunitário. Daí resulta, prossegue Bauman, a morte da política, entendida como o modo de agir politicamente do cidadão no interior do debate público. (Bauman, 2018: 21).

Nesta amálgama que tudo mistura, já não fazendo distinção entre diferentes aspectos em diálogo, o espaço público passa a ser, unicamente, uma arena de projecção do eu, no qual expõe uma fantasmagoria ruidosa que nada acrescenta. O caos apresenta-se sem precedentes, o que nos deixa totalmente desarmados quanto ao caminho a tomar neste confronto perturbante e doloroso. Navegamos sem mapas nestas águas profundas. E não estamos sequer na encruzilhada: Para que as encruzilhadas o sejam, é necessário que comece por haver estradas. Hoje sabemos que somos nós que fazemos as estradas, as únicas estradas que existem e podem existir, e que o fazemos somente ao caminhar por elas (Bauman, 1995: 28).

É evidente a necessidade de voltamos a traçar caminhos comuns, para ultrapassar este desencontro existencial. Pensar de que modo se reorganizam princípios humanistas, dentro e fora do virtual, de forma a resistir à direcção incerta que assoma assustadoramente o precipício.

"A saturação que o corpo carrega guarda marcas da obrigação de produzir. Uma obrigação de não parar. Fazer constantemente. Produzir, produzir muito, estar sempre a produzir. E encontrar razões para produzir ainda mais. Responder às ordens silenciosas que imprimem no corpo uma ideia de culpa e que, em consequência disso, surge a constante fuga aos momentos de pausa, à acalmia, à bonomia. À paragem, na verdade. É necessário produzir, fazer mais. Fazer mais e melhor, nessa corrida louca para chegar primeiro. Talvez não seja de todo necessário. Talvez necessário seja, na verdade, parar, escutar, permanecer. É necessário ficar simplesmente na suspensão de um olhar eterno." (Texto em voz off, *vazioplano*, Mário Afonso 2023).

— Geoestética. Do alhures e do aqui

Pensando no planeta enquanto espaço arqueológico onde se encontram soterrados elementos que nos informam do trajecto da aventura humana, sigo um pensamento em torno de uma ideia de geoestética, enquanto cartografia desse percurso civilizacional, ao longo das diferentes épocas. Nesse processo de mapeamento da arqueologia torna-se evidente o carácter transitório do humano e o seu processo evolutivo. O humano desaparece, na sua finitude, e o que vai deixando são as materialidades da sua acção, que identifica as diferentes épocas e as diferentes respostas a esses períodos, através de objectos artísticos, utensílios e engenhos. Mas também das alterações realizadas no meio-ambiente, para o moldar às necessidades de adaptação em cada contexto específico da geografia em que se insere. São evidentes, nessa transitoriedade, não apenas os aspectos que denotam ea relação directa com o meio, mas também o equilíbrio com a natureza.

Uma questão chave, a natureza. Mais recentemente, à medida que as cidades cresceram e a vida se sintetizou, a relação com o mundo natural foi perdendo perspectiva à medida que os limites das cidades se expandiram tomando o espaço em volta. Esse afastamento veio também criar o fosso que nos leva ao esquecimento da natureza em nós e, por conseguinte, essa mesma natureza no Outro. Um movimento circular, em contínuo, na desvalorização daquilo que nos conecta ao elemento primordial. E aqui não estamos diante de uma metáfora, já que, sem a ligação a esse valor intrínseco, é o "vale tudo" que se verifica nos danos causados ao Outro, a si próprio e ao planeta. Como refere o Grupo de Trabalho sobre o Antropoceno (2009) [[Link](#)], o período em que o declínio dos recursos naturais alcança um ponto de não retorno, é uma ameaça real à extinção da vida no planeta. Então, como desacelerar esse movimento bestial que nos leva na direcção do precipício?

— **Velatura do idêntico**

Continuamos a viajar sem que tenhamos alguma experiência verdadeiramente transformadora. Ficamos ao corrente de tudo sem adquirir com isso conhecimento algum. Buscamos ansiosamente vivências e estímulos com os quais, todavia, cada um continua idêntico a si mesmo e cada vez mais parecido com o Outro. Acumulamos amigos e seguidores sem experimentarmos o encontro com alguém diferente, uma vez que os meios fazem passar ao largo os desconhecidos e os que são diferentes, num horizonte de experiências cada vez mais estreito. Prendem-nos num anel interminável do eu e, em última análise, levam-nos a uma autopropaganda que nos doutrina com as nossas próprias ideias. (Han, 2016: 11). O jogo da revelação/ocultação desaparece, para dar lugar à esterilização do diálogo, que permite o alinhamento pelos mesmo princípios, pelas mesmas ideias, pelos mesmos interesses, excluindo qualquer interferência. A dúvida desaparece.

É este padrão que percorre o planeta e reflecte essa nova forma de estar e de se relacionar com o Outro, com o aqui e com o alhures. E os elementos que, em termos culturais, outrora distinguiam diferentes zonas do planeta, estão, também eles, a perder relevância.

— **Voltando à geoestética**

O período mais recente parece estar a culminar num percurso que invalida o trabalho da arqueologia. Perspectiva-se a ideia de que deixará de haver matéria para essa exploração arqueológica, uma vez que as materialidades da acção humana praticamente deixam de ter existência física. E as que suscitarem interesse estarão devidamente arquivadas em plataformas de armazenamento virtual. A existência acomoda-se, assim, na nuvem, de onde se distribui uma quantidade massiva de informação de todo o tipo. Desfragmentada, percorre velozmente o planeta sem o tocar, finalmente livre da materialidade corpórea. Converteu-se em impulsos eléctricos que alimentam o sonho antigo da ubiquidade, propaga-se por feixes de luz persistente que se alastra pela face do planeta, atravessa a superfície da pele e instala-se no interior do corpo.

Tremeluzir existencial

— **Arte e tradução do real**

O colectivo Judson Dance Group, alinhado pelos princípios defendidos à época por outros colectivos, partilhava a urgência em questionar a definição de arte imposta pela visão burguesa que determinava o que era certo e errado. Actualmente, vivemos sob a ideia de uma liberdade total, que não impõe limites e tão pouco determina o que é certo ou errado, o que leva a pensar na extensão do espírito pós-modernista, do Judson Dance Group, ao momento actual. Contudo, aquela visão

burguesa que antes condicionava a concepção de arte, parece-me, por um lado, ter sido agora tomada pelo actual mercado da arte, orientado pela visão neoliberal. Essa perspectiva voraz do capitalismo, unicamente centrada no lucro, acaba por ditar, silenciosamente, o dentro e fora dessa nova organização do mercado, na identificação dos objectos artísticos que podem ou não entrar em contacto com as massas que representa. Por outro lado, a falência das nossas instituições, em particular na resposta premente às questões sociais que se manifestam na sociedade — e que a orientação política se tem vindo a demitir de dar resposta — condiciona a criação artística no sentido em que, o processo de atribuição de financiamento tem majorações baseadas na integração de quotas. Dado o lugar de visibilidade que o objecto artístico pode oferecer a esses assuntos, por exemplo, no âmbito da integração social, os diversos tipos de programações acabam por repetir, sistematicamente, os mesmos ambientes temáticos. Um factor que transforma o ofício poético em recurso utilitário, que resulta num tipo de arte de carácter programático que, de certo modo, se banalizou nos circuitos actuais. Outro condicionamento centra-se no facto do momento actual se caracterizar por um individualismo acentuado, em que o humano atravessa o espaço comum, de cabeça caída sobre o seu telemóvel, sem estabelecer qualquer tipo de relação com o que está ao redor de si. E aqui, a analogia entre "somos o que comemos" e "somos o que vemos", parece justa na interpretação dessa imagem de ausência, em que o indivíduo deixou de intervir na acção comum.

Se o mercado da arte define um dentro e fora; se o poder político transforma o objecto de arte em recurso utilitário; e se o indivíduo se encontra amiúde exposto ao ecrã, submerso em simulacros, que espaço resta ainda à criação artística de modo a poder intervir genuinamente nos processos de individuação? O objecto artístico está esmagado por imperativos económicos, que interferem na autonomia e sublinham a importância da garantia do sucesso. Nesta agitação perturbadora, perde espaço de reflexão, submerso num tremeluzir existencial e atravessado por todo este tipo de acontecimentos e condicionamentos, que se sucedem e cruzam entre si. É o tempo das produções aparatosas e dos espectáculos imersivos, com uma nova maquinaria tecnológica investida na produção do deslumbramento. Um extraordinário mercado da alienação, em que as massas, cheias de espanto, de boca aberta, mergulham nas capacidades técnicas da fabricação lúdica, montada com precisão, infalível, para o aniquilamento do espectador.

Uma barbárie que ameaça um mundo sem espectador. Mas, paradoxalmente, uma indústria do espetáculo aniquila pouco a pouco os recursos desse espectador. As massas, às quais se oferece diariamente milhões de coisas para ver, tornadas "público", perdem de vista, em bom rigor, a sua própria aparição subjectiva no campo cruzado do reconhecimento. (Mondzain, p. 17)

Uma visão esmagadora do espectáculo, diametralmente oposta à de Rancière que propõe a libertação do espectador. É, neste sentido, um assunto complexo pensar o objecto de arte enquanto elemento transformador da sociedade.

Ao porvir

— Educação do sensível, programa adiado para a libertação do corpo

O que estamos a deixar à construção de um futuro?

Que margem para outros caminhos com interesses diversos do foco preponderante?

Que lugar está ainda reservado ao humano que não uma existência com características holográficas?

Os projectos de formação que tenho vindo a coordenar, que me têm permitido contactar com diferentes comunidades, grupos organizados em faixas etárias dos 3 aos 90 anos, tornam evidente o fenómeno profundamente enraizado na cultura e nas estruturas sociais, que moldam o indivíduo desde a sua infância até a vida adulta. O aspecto inventivo do humano é característica diferenciadora da nossa natureza que, na infância, faz com que esse universo seja explorado de forma natural: as crianças brincam, pintam, cantam, dançam e arriscam livremente. São atividades naturais e necessárias ao crescimento e desenvolvimento. O mundo é, então, um imenso campo de possibilidades no qual a imaginação flui naturalmente, livre da pressão do que é certo ou errado. À medida que se avança no tempo, interiorizam-se as regras sociais, expectativas culturais e, mais tarde, com entrada na vida adulta, as pressões económicas, enquanto factores que transformam a natureza inventiva. Natureza essa que começa por ecoar cada vez mais distante, até se transformar numa memória remota. O aspecto inventivo e a criatividade adquirem assim, gradualmente, um papel secundário. Como forma de sobrevivência, valoriza-se a produtividade e o rendimento, o que leva o indivíduo a direccionar as suas energias para o que é "útil" e "funcional", em detrimento daquelas outras que alimentam a sua característica intrinsecamente ligada ao espírito inventivo. Há uma tal ideia de especialização e de eficiência, que tende em moldar os interesses e os talentos inatos em aspectos mais pragmáticos, erradicando assim a criatividade natural da infância. A arte de criar passa então a ser vista como um privilégio de poucos.

Outro aspecto recorrente que verifico nos projectos de formação que coordeno, no trabalho com os adultos, é o medo do julgamento e da autocrítica exacerbada. Os padrões de perfeição e de aceitação social, fazem com que se interiorize a ideia de "erros" criativos, que impede, na maioria dos casos, a realização de uma dança espontânea, de cantar em improviso ou desenvolver uma acção simples no espaço de trabalho sob o olhar atento do Outro. Recorrentemente, o medo de expor a vulnerabilidade criativa faz com que o adulto prefira não arriscar, o que acaba por contribuir para o afastamento de actividades que permitiriam reconectar-se com a sua capacidade inventiva.

Torna-se também evidente a forma como as tecnologias e as plataformas digitais contribuem para o afastamento do espírito criativo, neste caso transversal a todas as faixas etárias. A captura da atenção acaba por conduzir o indivíduo para actividades passivas e de consumo instantâneo, acentuando o desinteresse por actividades criativas de expressão pessoal. Esta perda significativa, vem assim empobrecer a experiência afetiva, ao isolar os indivíduos no diálogo entre si e nas práticas libertadoras, que permitem imaginar, construir e reinventar a possibilidade de novos mundos.

É então necessário pôr em funcionamento um projecto educativo que, baseado no holismo, enraíze o espírito inventivo que caracteriza o humano. Pensando na ideia de cultura enquanto "programa", a escola, antes de tudo local de aprendizagem a vários níveis, espaço social e comunitário, é o lugar fundamental para serem implementados esses "programas" que orientam de forma responsável e consistente o universalismo. Enquanto lugar de ligação, simultaneamente transmissão do antigo e abertura de espírito para acolher o novo, a educação é esse "programa" privilegiado em que reside a possibilidade de transformação das sociedades.

A forma como se apresenta actualmente, o projecto educativo não tem qualquer ideia para o futuro. É a imagem inequívoca da falência desse pilar fundamental de uma sociedade que se demitiu de acompanhar e contribuir significativamente para as mudanças que é necessário acolher. Sabendo que as repercussões de um projecto educativo se traduzem em acções concretas nas gerações vindouras, é essencial que a educação, enquanto elemento de transformação social, se actualize de modo a poder dar respostas substanciais à vida como ela se apresenta.

— *Révolution École*

É este o título de um filme de Joanna Grudzinska (2016). O filme é inteiramente composto por fotografias e filmes de arquivo, publicados entre os anos 1918 e 1939, no período entre as duas Grandes Guerras. Documentos históricos que contribuem para ilustrar as experiências pedagógicas

ocorridas no rescaldo da Primeira Grande Guerra mundial. Essas metodologias procuram contrariar os processos de ensino enquanto "fábrica de submissão", apontando, para isso, propostas mais radicais na conceptualização de uma nova forma de aprendizagem que pudesse também contribuir para a construção da paz.

Estas experiências têm como herança o movimento da Escola Moderna, inspirado pela filosofia de ensino do pedagogo Catalão Francesc Ferrer i Guàrdia, com início em 1901. Um movimento pedagógico progressivo, de inspiração anarquista, que deu origem à pedagogia libertária. O objetivo centrava-se na possibilidade de tanto os governos quanto as famílias puderem compreender que, por via daquele método inovador, um modelo educacional sem punição nem recompensa, se poderiam obter resultados muito mais úteis do que os esforços inúteis que resultavam em guerras devastadoras. Uma visão que revela claramente a potência de um programa educativo, cuja capacidade transformadora orienta para outros aspectos da vida, que não a constante competição com o Outro.

O filme tem início com imagens de crianças alinhadas no recreio, preparadas para entrarem nas salas de aula, ao mesmo tempo que, em *voz off*, ouvimos uma lenga-lenga que idolatra a nação e equipara o amor que os alunos lhe devem ter ao amor que estes têm pelos seus pais. E prossegue, sublinhando os objectivos a alcançar, como ser uma criança laboriosa e inteligente, para que, quando for grande, venha a ser um bom cidadão e um bravo soldado. Estas crianças não vão à escola para aprender a viver livremente, mas para saber como obedecer. A escola que diz ter por objectivo formar indivíduos esclarecidos é a mesma que os prepara para a total obediência até ao sacrifício.

Alexander Sutherland Niell (1883-1973), conhecido por ter fundado a escola *Summerhill* e pela sua filosofia de liberdade da coerção adulta e autogoverno comunitário, deixa uma afirmação muito clara quanto ao que pensa sobre as características deste tipo de ensino, registada no filme:

"É sob o conselho do demónio que inventámos a escola. A criança ama a natureza e nós colocamo-la numa sala fechada. A criança gosta que a sua atividade sirva para qualquer coisa e fazemos com que não tenha qualquer utilidade. Ela gosta de manusear os objetos e pomo-la em contato apenas com as ideias. Ela quer entusiasmar-se e nós inventamos a punição. Ora, as crianças aprendem o que nunca aprenderiam sem a escola... Aprendem a dissimular, enganar, mentir".

É este o mecanismo que resulta num mundo que não faz mais do que dividir entre aqueles que já sabem e aqueles que nunca aprenderam, nesta perspectiva que revela o condicionamento da educação e, finalmente, o seu efeito nocivo nos processos de individuação.

Em *Révolution École* fica então patente a preocupação e tentativa de dar resposta às lacunas de um sistema de ensino incompleto, sublinhando, de entre outros, o trabalho revolucionário de figuras como Rudolf Steiner, pedagogo e filósofo, cuja abordagem holística combina ciência, arte e espiritualidade; Maria Montessori, pedagoga com um sistema educativo que parte de um ambiente preparado com materiais específicos, que incentiva a exploração, a descoberta e a aprendizagem prática; o próprio Alexander S. Neill, pedagogo que acreditava que o trabalho educacional deveria centrar-se na felicidade e desenvolvimento emocional das crianças, com pouca interferência dos adultos. Um grupo de figuras de referência com abordagens educacionais diversificadas, que procuravam introduzir na sociedade novos métodos educacionais, a fim de promover a libertação do espírito competitivo que produzia os "bravos soldados" para combaterem nas trincheiras. Tinham por nobre orientação fazer emergir o *homem novo*, procurando erradicar a orientação burguesa que tinha como objetivo transformar as crianças do povo em escravos, assalariados e arsenal de guerra, ao mesmo tempo que as crianças burguesas eram educadas para serem os seus chefes.

As premissas para esse *homem novo* resultam então num projecto de formação centrado na educação integral, holística, focando o desenvolvimento dos alunos nos seus aspectos cognitivos, emocionais e sociais, valorizando uma aprendizagem activa e colaborativa e promovendo o pensamento crítico e a criatividade. Também a ética e a cidadania são aspectos importantes na preparação dos alunos para uma acção consciente e responsável em sociedade. A criação de um espaço pensado para uma educação do sensível, promove um ambiente que convida ao impulso natural da expressão artística, com forte presença nesses métodos de ensino, como se pode verificar no filme.

Révolution École demonstra, com evidência, a dimensão de um projecto pedagógico que reúne um conjunto de valências orientadas pela ideia de que *fazer a criança feliz é fazer dela, mais tarde, um homem melhor*.

Apesar disso, o período entre as duas Grandes Guerras mundiais, em que estes projectos se encontram em desenvolvimento, foi marcado pelo conjunto de instabilidades políticas, crises económicas e o surgimento do fascismo e do nazismo na Europa. Estes regimes, que viam as suas ideias ameaçadas pela filosofia de uma escola com princípios libertários e progressistas, reverteram em sistemas de ensino através dos quais pudesse ser veiculada a doutrina ideológica que esses

regimes defendiam e exercer assim um maior controlo social. A Escola Moderna entra assim em declínio, ficando adiado o seu projecto do *homem novo* e o desejo de construção da paz.

O que o filme tem de perturbador, além da cegueira do carácter belicista, é o que põem em evidência quanto aos métodos de ensino actuais, totalmente desactualizados. Uma reestruturação que continua por concretizar, de modo a promover uma oferta educacional que potencie o indivíduo, perante si mesmo e o Outro, numa relação mais harmoniosa com o mundo.

A humanidade está perdida. Ela parece uma criança abandonada na floresta, com medo das forças misteriosas que a empurram para a guerra. Normalmente pensamos que liberdade e disciplina são coisas opostas, e que se um dos dois existir, o outro desaparece automaticamente. Ao contrário, eu penso que não somente um vem do outro como também não podem existir separadamente. Isso é tão verdade quando observamos as crianças. Se estudarmos o método de estabelecer a liberdade, nós alcançamos uma disciplina maravilhosa. A disciplina é a ordem. Obedecer à lei não é somente um dever mas uma necessidade vital. Maria Montessori, em Révolution École

— Corpo arquivo

O aspecto mais evidente, com uma educação apenas centrada no desenvolvimento cognitivo, é a desconexão entre a mente e o corpo, em que este último se mantém ausente do processo de aprendizagem. E, ao pôr de parte essa característica inerente, enquanto mecanismo que facilita a compreensão por via da criação de memória física, o universo individual perde uma componente primordial na expansão de si mesmo.

O corpo, enquanto ferramenta viva na criação de sentido, mantém-se refém da sociedade que lhe impõe a submissão. Enquanto arquivo das vivências individuais e lugar de inscrição do que se constitui enquanto património pessoal, é, portanto, fundamental a sua participação no processo de aprendizagem e constituição do património de *si próprio*. Porém, de certa forma, o corpo ainda é percebido como "aquela coisa" selvagem à parte da questão cognitiva. Uma visão que parece ter alguma relação com a pergunta de Rousseau, pensando que um corpo disciplinado e controlado não poderá afirmar a sua verdadeira essência:

...quem não vê que tudo parece afastar o homem selvagem da tentação e dos meios para que deixe de ser selvagem? A sua imaginação nada lhe descreve; o seu coração nada lhe pede. As suas modestas necessidades encontram-se tão facilmente à mão, e ele está tão longe do grau de conhecimento essenciais para desejar adquirir outros maiores que não pode ter nem previdência nem curiosidade. (Rousseau, 1712-1778: 67).

Sabemos que o homem selvagem a que Rousseau se refere há muito deixou de o ser, pelo menos naquela forma ainda tão primitiva. E sabemos, também, que no processo evolutivo das sociedades o nível da qualidade de vida cresceu e que, agora, oferece um conforto incomparável.

No sentido da libertação do corpo, e pensando nesta como forma de conforto, que melhor definição, para uma vida confortável, se não o sentimento de ser livre? Uma libertação que não está disponível a todos, é certo. Deve-se, certamente, à matriz histórica, primitiva, de se constituir, permanentemente, na estrutura dicotómica dominação/dominado, presa/predador. Como se verifica em *Révolution École*, na orientação burguesa que transformava o povo em escravos, assalariados e arsenal de guerra, e as crianças burguesas os seus chefes. Ou até, essa mesma visão burguesa que definia o que era certo ou errado na concepção elitista da arte. A analogia do *homem selvagem*, de Rousseau, acaba por se reinventar, época após época, na relação de desigualdade que se perpétua.

E tanto assim é que os princípios que fundaram a Escola Moderna não desapareceram. Estão disponíveis na sociedade com equivalência no sistema de ensino e são entendidos como projectos de reconhecido valor educacional e, portanto, é possível aceder a essa formação de excelência. A questão prende-se ao facto de estar apenas acessível àqueles que, como os filhos dos burgueses, hão-de vir a ser os chefes do futuro.

Sem um acesso generalizado que permita um salto civilizacional para uma maior integração de princípios transformadores, nada poderá alterar, verdadeiramente, o actual alinhamento com o precipício. É importante reunir as características da natureza ainda em nós, que possam configurar a inventividade enquanto essência e vocação para prosseguir em equilíbrio. Sabemos, porém, que a repetição do paradigma manter-se-á enquanto pedra-de-toque que condiciona e impossibilita. E, neste sentido, a alteração do instinto básico é uma ideia utópica que deve ser fortemente defendida, com unhas e dentes.

— Ainda as transformações necessárias

"A vida é solar: todos os seus constituintes foram forjados dentro de um sol e reunidos num planeta chapado pelo sol; é a transformação de um jorro fotónico resultante dos resplandecentes torvelinhos solares. Nós, seres vivos, constituímos uma ninharia da diáspora cósmica, umas migalhas da existência solar, uma germinação miúda da existência terrena. (Morin, 2002: 52)

É este o movimento que nos devolve à natureza, aqui lembrado nas palavras de Edgar Morin. Uma proposta que incita à reconexão e tomada de consciência da nossa origem solar, cujos elementos foram forjados e nutridos por um fluxo de energia universal. E para redirecionar a educação, Morin apresenta princípios fundamentais que destacam a fragilidade do conhecimento humano, a importância da dúvida e da autocrítica, e a necessidade de contextualizar o saber. Para Morin, a educação não deve ser uma acumulação fragmentada de informações, mas sim uma forma de conhecimento que promova a compreensão e articulação do todo, que une diferentes saberes e disciplinas. Subjacente a estes princípios, há um alerta para o risco das "cegueiras do conhecimento" (Morin, 2002: 22), e os dogmas que intimidam a liberdade. Mas também para as sucessivas ameaças que são feitas à natureza, no risco do ser humano se alienar dessa sua interdependência.

São múltiplos os exemplos que demonstram como uma certa ansia de viver fora do fluxo natural determina os desequilíbrios, numa escalada que se agiganta e enuncia o limite sempre cada vez mais próximo. É então necessário pôr em prática uma ética do cuidado e da responsabilidade coletiva, de forma a integrar valores universais que ultrapassem as questões das fronteiras culturais, como actualmente tão discutidas, de forma a promover o diálogo e a empatia.

"Estamos na era planetária; uma aventura comum apodera-se dos humanos onde quer que estejam. Estes devem reconhecer-se na sua humanidade comum e, ao mesmo tempo, reconhecer a diversidade cultural inerente a tudo quanto é humano. Conhecer o humano é, principalmente, situa-lo no universo e não suprimi-lo". (Morin, 2002: 49)

Num mundo de incertezas e rápidas transformações, a adaptação é então uma competência essencial na construção de uma cultura baseada nas diferenças. Ainda nessa visão de Morin, a educação ideal deve então promover uma visão holística da condição humana, considerando a dimensão biológica, cultural, histórica e espiritual que nos constitui. Só assim poderemos formar cidadãos globais, conscientes da sua importância na preservação do meio ambiente e na defesa da paz mundial, na construção de um futuro sustentável e solidário.

Saturação da linguagem

É sempre no último momento que, finalmente, algo se revela. Uma presença que, de súbito, se vê a lutar contra o tempo. Uma recolha apressada dos estilhaços que circunscrevem a memória do movimento que se cumpre. É nessa tensão da despedida, de algo que termina, que a vastidão do

oceano por fim sossega e permite enxergar o brilho acanhado desses estilhaços, que agora se distinguem na imensidão mansa deste volume informe. O que fica é sempre um resto, um pedaço de caminho, suspenso, à espreita num recanto de onde observa a fugacidade do tempo. Esse resto, ou conjunto de estilhaços, sempre ameaçado pelo movimento supérfluo do desnorte, é a bagagem preciosa, a substância que melhor permite enxergar o sublime no movimento incessante do caos — "sempre o caos, a indeterminação, impressões dispersas, esquecimentos e repetições, muitas vezes gritando ao mesmo tempo", (Molder, 2020: 11).

Sentado, do lugar onde me encontro agora, o seu sussurro impele a recolher "os vocábulos de realidade". E nessa decisão, que nunca é bem uma decisão, o critério do olhar inaugura-se, de novo, na forma como pousa no "espaço intermediário entre as palavras e as palavras, entre as manchas e as manchas, entre os sons e os sons, que restitui a tensão viva das suas forças mais obscuras, que liberta a expectativa muda, que procura o que se demora entre os momentos, efêmeros." (Molder, 2020: 19).

Nesse lugar de escuta, reconheço a incapacidade de permanecer "à beira do abismo, sentado na sua borda a perscrutá-lo". Ao invés disso, precipito-me "nas profundezas, arrastado pela escuridão, abrindo os olhos, impaciente." (Molder, 2020: 20). Recordo de novo, com estremeamento, os ensinamentos de Molder, quando ela diz que Nietzsche não acredita nas pessoas que permanecem sentadas. O corpo é sempre o primeiro a dar o sinal. E, nesse estremeamento, desenha-se num traço apressado, ainda tosco, a tarefa sempre inacabada de arrumar o mundo.

Levanto-me, por fim. Procuo posicionar-me melhor, para uma escuta onde tudo anuncia a sua frequência vibrátil, aquela que escapa na confusão que se entrega, sem reservas, às palavras. À preocupação para com as palavras. Escuto, meticulosamente, entre as palavras e as palavras, o que Molder diz considerar serem as "virtudes para o futuro: lealdade, coragem, magnanimidade e a polidez e elegância." (Molder, 2024)

Agora, em posição vertical, procuro identificar o que possa motivar a reinvenção do olhar, do retorno possível às origens. Portanto, o regresso ao olhar da curiosidade instintiva da criança, que sempre reinventa, com afectuosidade, a sua relação com o que está à sua volta, e, por isso, capaz de inaugurar um novo sopro a cada relance. A capacidade de encantamento que descobre, com entusiasmo, num raio de sol, o movimento da poeira, numa dança que revela "hostes de seres

minúsculos que habitam, trémulos, instáveis, o raio de sol numa agitação constante". A descoberta, com alegria, de que "essa poeira é também de origem cósmica" (Molder, 2010-2017).

Início a caminhada na natureza, bela, até mesmo mágica. Enquanto avanço, passo ante passo, o corpo abre à medida que me adentro nesse pulsar primordial. Sempre ela, capaz de levar a luz aos recantos mais sombrios, cujo saber se desenrola lenta e delicadamente.

Suspendo a caminhada, rodo a cabeça para trás. Vejo o lugar que enuncia, persistentemente, o homem digital que "maneja os dedos na medida em que está constantemente a numerar e a calcular." (Han, 2018: 61). De novo a ameaça que sempre espreita e, como tal, entrego-me à trajectória que me devolve o retorno possível às origens. Desvio o olhar e levo as mãos à terra. "Vejo as folhas outonais caídas. Quase todas as folhas caíram já." Deixo-me inebriar pelo odor suave que emana das "folhas mais tenras e frágeis, que preferem desaparecer, fundir-se rapidamente na terra, regressar à terra." (Han, 2018: 91). Recolher a essa fonte de serenidade.

Olho de frente, sigo na condição imanente da fragilidade, da dúvida e da exaltação. Abro os braços e desenho movimentos simples, gestos que se elevam, nesse lugar de cura e reconexão com o real. Percebo o quanto isto me fazia falta, levar as mãos à terra, revolver a terra, escavar a terra. Nessa língua silenciosa a que me entrego para me reencontrar, "a terra é uma artista, uma jogadora e uma sedutora. É romântica. Suscita em mim um sentimento de agradecimento. E tem-me dado muito que pensar. Pensar é agradecer." (Han, 2018: 136)

Fixo esse caminho de retorno ao absoluto, instância que silencia as demandas do pensamento linear e restitui o contacto perdido com a escuta e com a lentidão do mundo. Um apelo a um tempo onde o humano se faz inteiro. E avanço na natureza com a certeza de que "deveríamos respeitá-la, tratá-la com esmero e, mais ainda, louvá-la, em vez de a explorarmos brutalmente. O belo obriga-nos ao respeito e ao esmero. Aprendi-o e experimentei-o." (Han, 2020: 138).

Conclusão

O processo de elaboração desta tese tem uma certa proximidade com os meus processos de criação em dança, na medida em que o ponto de partida se abre a um movimento de expansão temática que resulta num imenso caos. A orientação inicial centrava-se no trabalho coreográfico *vazioplano* e tinha por interesse explorar os processos de criação artística, enquanto forma de conhecimento que surge de uma poética. Porém, ao recordar o filme *Révolution École*, pensando no problema apontado na tese, o *desaparecimento do corpo*, o filme vem sublinhar a importância de pensar a necessidade urgente da reestruturação do sistema de ensino, actualmente sem ideias para o futuro. A par disso, enfatiza-se também a importância do papel da arte na sociedade, como estímulo ao pensamento crítico, desafio às normas e espaço de abertura ao diálogo. Passaram assim a identificar-se estes dois tópicos, salientando os diferentes problemas com que cada um se depara, cujos contributos substanciais podem contribuir para as transformações necessárias à sociedade actual.

A menção histórica que faço da dança, insere-se na necessidade de identificar percursos de trabalho que, de certa forma, foram interrompidos por uma nova organização do mercado da arte. É então necessário, por um lado, criar espaços de reunião para a comunidade, espaços de reflexão ou apresentação de pequenos estudos sem a pressão da obra fechada. E também recuperar a filosofia de trabalho caracterizada pela experimentação, que surja de propostas com origem no próprio seio da arte e não das imposições do mercado. Por outro, explorar esses métodos expressivos, na sua inatualidade, possibilitando um distanciamento do momento presente, a fim de melhor o perceber e, eventualmente, reinventar.

No seguimento deste trabalho acentua-se o interesse em dar continuidade à questão do desaparecimento do corpo. Como tal, será ainda o tema na criação de novos projectos, num futuro próximo.

São algumas as possibilidades que se me apresentam. Mas chego a este momento do trabalho com mais perguntas do que respostas. Não quer isto dizer que estivesse na expectativa de encontrar respostas concretas que arrumassem as questões que aqui identifico. Sabendo, à partida, que a realidade escapa a cada instante, seria um erro desnecessário. Deparo-me, isso sim, com a certeza das perguntas, para voltar a fazer, para voltar a pensar, para, de novo, fazer. Um processo, individual ou coletivo, que assenta na condição de *falhar, falhar de novo, falhar melhor*. A frase é de Samuel Beckett, em *Pioravante marche*, que assim expõe o drama do homem ameaçado pela derrota, pelo dever e pela multidão em alvoroço. *Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor*. Que outra coisa seria de esperar?

Bibliografia

- André Lepécki (2006). Esgotar a dança. A performance e a política do movimento. Ed. Saguão 2023
- Antonio Pinto Ribeiro (2001) DezMaisDez. Forum Dança & Re.AI, Lisboa 2002
- Byung- Chul Han (2016). A Expulsão do Outro. Relógio d'Água, Lisboa 2018
- Byung- Chul Han (2018). Louvor da Terra. Relógio d'Água, Lisboa 2020
- Byung- Chul Han (2021). Não-Coisas. Relógio d'Água, Lisboa 2022
- Donna Haraway, (2016). O Manifesto Ciborgue. Orfeu Negro, Lisboa 2022
- David-Alexandre Guéniot (2017). Composição em Tempo Real, Anatomia de uma Decisão". Ghost edições, Lisboa 2017
- Edgar Morin, (2002). Os Sete Saberes para a Educação do Futuro. Edições Piaget, Lisboa 2023
- Giorgio Agamben (2009). Nudez. Relógio d'Água, Lisboa 2010
- Jacques Rancière (2008), O espectador emancipado. Orfeu Negro, Lisboa 2010
- Jacques Rosseau (1712-1778), Discurso sobre a origem e os fundamentos de desigualdade entre os homens. Edições 70, Lisboa 2020
- José Gil (2004). Portugal Hoje, o medo de existir. Relógio d'Água, Lisboa 2005
- José Sasportes (1970), História da Dança em Portugal. FCGulbenkian, Lisboa 1970
- Maria Filomena Molder (2005). O absoluto que pertence à terra. Ed. do Saguão, Lisboa 2020
- Maria José Fazenda (1995). Movimentos presentes, Danças na Cidade, Lisboa 1995
- Roselee Goldberg (1979). A Arte da Performance. Orfeu Negro. Lisboa 2012
- Sally Banes (1993), Greenwich Village 1963. Duke University Press, Durham, 1995
- Vania Bali, (2024), Otimizados e desencontrados, Humus, Lisboa 2024
- Zygmunt Bauman (1995). A vida fragmentada. Relógio d'água, Lisboa 2007
- Zygmunt Bauman (2018). Nados líquidos. Relógio d'água, Lisboa 2018
- 10MAIS10 (2002), (António Pinto Ribeiro), Forum Dança/Re.AI, Lisboa, 2001

Links trabalho autoral - Mário Afonso

- Esquissos e desenhos, Instalação (2008) [Link]
- Fame, Solo (2005) [Link]:
- Framework, Solo (2022) [Link]
- Magmatic, Trio (1999) [Link]

- Peripatéticos, Instalação (2008) [Link]
- Prata da Casa, acervo de videos documentais para a dança [Link]
- Representações, Solo (2005) [Link]
- vazio pleno, Solo (2023) [Link]

Links

- André lepécki, entrevista, [Link]
- Cronologia Fundação Calouste Gulbenkian [Link]
- Grupo de Trabalho sobre o Antropoceno [Link]
- João Fiadeiro (2008), Composição em Tempo Real [Link]
- Lygia Clark (1959), Do vazio pleno [Link]
- Maria Filomena Molder (2010 e 2014) Conversa com Eduardo Jorge [Link]
- Paula Massano (1984), Zoo&lógica [Link]
- Sally Banes (1987), Terpsichore in Sneakers [Link]
- Sally Banes (1962), The Birth of the Judson Dance Theatre [Link]

Videografia

- Byung-Chul Han, Sociedade do cansaço, documentário (2015) [Link]
- Emma Bigé, Small Dance, Steve Paxton (1967) [Link]
- Joanna Grudzinska, *Révolution École* 1918-1939. França, (2016) [Link]
- Maratona para a dança, Maria Matos, Lisboa, (1993) [Link]
- Steve Paxton, *Small Dance*. USA, (1967) [Link]



Imagem promocional, *vaziopleno*, Mário Afonso, 2023