

O SOM DO CORPO

Maria Inês Couceiro Vieira Roque

**Trabalho de Projeto
de Mestrado em Artes Cénicas**

versão corrigida e melhorada após defesa pública

Janeiro 2024

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em Artes Cénicas, realizado sob orientação científica da professora doutora Cláudia Madeira e da professora doutora Jelena Novak.

Having an experience is taking part in the world. Taking part in the world is really about sharing responsibility.

Olafur Eliasson

AGRADECIMENTOS

Desenvolver este trabalho de projecto foi uma experiência desafiadora e extremamente gratificante. Quero agradecer às professoras Cláudia Madeira e Jelena Novak o trabalho de orientação e os votos de confiança.

Agradeço à Fundação GDA pela Bolsa de Qualificação e Especialização Artística que financiou o meu primeiro ano de estudos no Mestrado; ao Professor Luís Bento Coelho e ao Instituto Superior Técnico a possibilidade de visitar a Câmara Anecoica para realizar as gravações sonoras do projecto; ao Professor Paulo Filipe Monteiro a disponibilização do espaço do Laboratório de Experimentação Cénica para os ensaios.

À Ana Borralho e ao João Galante, obrigada por me terem dado um pouco do vosso tempo e por me terem inspirado ainda mais neste caminho.

Durante o desenvolvimento da performance pude contar com a ajuda, disponibilidade, criatividade e trabalho do Miguel Ferrão Lopes, Miguel Tavares e Nuno Nolasco, que foram incansáveis parceiros na criação artística. Devo-lhes esta chegada a bom porto.

À Laura Gama Martins que nos programou nas *segundas na z* e auxiliou em toda a produção e à Associação ZDB que nos acolheu, toda a minha gratidão.

À minha família e aos meus amigos, obrigada por todo o apoio. Um agradecimento especial à minha mãe, cujo amparo foi indispensável para a conclusão deste Mestrado.

RESUMO

Em que se pensa quando se pensa no outro? Num outro corpo? De que matéria é constituída a sensação de um corpo?

O Som do Corpo é uma obra de investigação e performance sobre o binómio audição/visão aplicado aos corpos e às suas interações. Este trabalho de projecto alberga a base de investigação e metodologia e o registo escrito de todo o processo académico e criativo que resultou numa conferência-performance apresentada na Galeria Zé dos Bois, em Maio de 2023. O questionamento inicial originou uma viagem entre os dois sentidos e o seu lugar na interacção entre o eu e o outro. A partir de gravações em modo binaural (realizadas numa câmara anecoica) foi construída uma paisagem sonora que alimentou um caminho performativo para três intérpretes ao interagirem entre si e com o público. Pretendeu-se despertar uma maior sensibilidade sensorial na experiência com o outro e com o mundo e questionar o efeito destes sentidos na exploração da intimidade entre corpos.

Palavras-chave: Audição, Corpo, Imagem, Instalação Sonora, Performance, Som, Visão

ABSTRACT

What do we think about when we think about another? About another body? How is the feeling of another body constituted within us?

O Som do Corpo is a research and performative work on the hearing/vision binomial applied to bodies and their interactions. This project houses the basis of research and methodology and the written record of the entire academic and creative process that resulted in a conference-performance presented at Galeria Zé dos Bois, in May 2023. The initial questioning led to a journey between the two senses and their place in the interaction between self and other. From binaural recordings (made in an anechoic chamber) a soundscape was constructed, which, in turn, served the performative aspect of the project, with three performers interacting between themselves and the audience. There was an aim to awaken a larger portion of sensorial sensitivity in the experience with another and with the world, questioning the effect of these senses as points of contact on the exploration of intimacy between bodies.

Key-words: Body, Hearing, Image, Performance, Sound, Sound Installation, Vision

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: O Corpo Os Corpos	4
1.1. Os três corpos	5
1.2. <i>Affective bodies</i> Corpos de afecto	9
Capítulo II: A Imagem A visão	14
2.1. Como vemos o que vemos	15
2.2. O que está em jogo quando vemos	20
2.3. De que forma é que os corpos estão envolvidos em ver	21
Capítulo III: O Som A Audição	26
3.1. Como ouvimos o que ouvimos	26
3.2. <i>Sound Art</i>	30
Capítulo IV: Performance e o som do corpo Prática numa Linhagem	35
4.1. <i>Happenings</i> , performance e o som do corpo	37
4.2. <i>no body never mind 003</i> <i>Meatphysics</i>	40
Capítulo V: Investigação, Metodologia e Processo	43
5.1. Pesquisa a partir do som e do movimento	45
5.2. Quando nos ouvimos	49
5.3. O encontro do som com os corpos	51
Conclusão	57
Bibliografia	59
Lista de Figuras	64
Anexos	68
Anexo A. Entrevista a Ana Borralho e João Galante	68

INTRODUÇÃO

O projecto *O Som do Corpo* é uma obra de investigação e performance sobre a interacção entre corpos a partir dos dois sentidos, que, voyeuristicamente, permitem uma maior distância entre sujeito e observador, performer e público - o binómio audição/visão. Este trabalho de projecto é a base de investigação sobre a qual assenta a prática artística.

Esta obra começou a ser pensada durante os primeiros meses de pandemia; a falta que corpos fazem a outros corpos iniciou uma reflexão pessoal que determinou a urgência criativa de trabalhar sobre o lugar desta interacção. Pensando no vazio que ocorre quando não nos podemos encontrar com outras pessoas, depressa se abriu todo um mundo de pequenas faltas que, ao serem olhadas com mais atenção, deixaram de ser assim tão pequenas e ganharam dimensões novas, estranhas, curiosas. Dentro do campo criado por dois corpos que, de alguma forma, se tocam, qual o espaço que o som dessa conexão ocupa? Foi esta a génese da vontade de trabalhar sobre o som do corpo, especificamente o som de um corpo com outros corpos. O título do projecto fortalece a ligação ao campo auditivo como um desafio perante um mundo em que a visão toma um lugar de primazia e como questionamento sobre a importância deste sentido na interacção humana.

Os primeiros três capítulos prendem-se com o enquadramento teórico do projecto a partir dos temas que considere primários nesta investigação. No primeiro capítulo abordo a temática do corpo e dos corpos, da sua constituição e limites, numa reflexão sobre o que é *ser* e *ter* um corpo. A investigação parte da obra de Lisa Blackman *The Body* (2021) um estudo simultaneamente introdutório e analítico das diversas vertentes e teorias de estudos sobre o corpo; será abordada a teoria dos três corpos das antropólogas Nancy Scheper-Hughes e Margaret Lock (1987) sobre a intersecção do individual com o social e o político e como introdução para o conceito de corpo somático (*mindful body*); será também abordada a teoria de corpos de afecto (*affective bodies*) a partir de Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth (2010) e de Brian Massumi (1995) e o conceito de contágio emocional como pontos exploratórios dos campos sensorial e afectivo.

No segundo capítulo a investigação recai sobre o tema da visão e da imagem a partir da obra de Maaike Bleeker *Dissecting Visuality in Theatre* (2002), do ensaio de Ana Vujanović

Landscape Dramaturgy: Space after perspective (2018) e do livro de Kaja Silverman *The Threshold of the Visible World* (1996/2009). Serão abordados os conceitos de *corpo observado* versus *corpo que observa*; a distância entre a tradição teatral clássica (e a perspectiva linear) e o teatro pós-dramático, fazendo a correlação deste último com a proposta de Vujanović intitulada *landscape dramaturgy* (dramaturgia da paisagem); os conceitos fase espelho, ego proprioceptivo, presença e mímica interna como parcelas da relação de identificação entre *corpo que observa/corpo observado*.

O terceiro capítulo pertence ao som e à audição, a partir das obras de Joachim-Ernst Berendt *The Third Ear* (1988), Murray Schafer *The Soundscape - The Tuning of the World* (1997), Douglas Khan *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts* (1999/2001) e a partir das antologias *Sound - Documents of Contemporary Art* (2011) e *Organised Sound, an International Journal of Music Technology* (2009). Serão abordados os conceitos de som, audição, ruído, sinal e *sound art* (arte sonora).

No quarto capítulo farei uma brevíssima contextualização histórica da performance como prática artística, a partir de *Arte da Performance, Made in Portugal* (2020) de Cláudia Madeira e tentarei enquadrar numa linhagem a arte sonora performativa. Como casos de estudo abordo duas obras da dupla Ana Borralho e João Galante, *no body never mind 003* (2006) e *Meatphysics* (2008).

O quinto capítulo refere-se à investigação, metodologia e processo; falarei do processo de pesquisa e criação, criando pontes entre o enquadramento teórico e a prática artística. Será abordada a obra *Practice as Research in the Arts - Principles, Protocols, Pedagogies* (2013) de Robin Nelson como mapa de pensamento e acção na ligação da prática artística com a investigação académica. Serão também abordados diversos ensaios pertencentes à colectânea *Figures of Touch - Sense, Technics, Body* editada por Mika Elo e Miika Luoto (2018), no âmbito da presença do tacto ao longo do processo de investigação e na sua parcela performativa.

A conferência-performance *Sounding Bodies* foi o resultado performático deste trabalho investigativo; partindo do questionamento “*Em que se pensa quando se pensa no outro? Num outro corpo? De que matéria é constituída a sensação de um corpo?*” convidámos o público para uma viagem sónica e visual no edifício da Galeria Zé dos Bois, em Maio de

2023. Neste último capítulo farei uma descrição do momento de apresentação, assim como uma reflexão pessoal sobre a sua concretização.

Na concretização deste projecto grande parte da investigação académica antecedeu, em largos meses, a apresentação da conferência-performance. Ao longo do processo, um dos muitos desafios sentidos foi não perder de vista (e de ouvido) o objecto final que alimentava esta demanda. A estrutura do trabalho aqui apresentado espelha, de certo modo, a estrutura temporal e organizacional de toda a pesquisa e criação: *Desde* o enquadramento teórico, que parte do todo - o corpo, a unidade que contempla todo o mapa sensorial - e que *parte* o todo ao longo do seu desenvolvimento, numa tentativa de me aproximar de cada sentido singularmente, *até à* reflexão sobre o processo de criação, que acompanha os primeiros ensaios e exercícios até à apresentação final, como se de um diário se tratasse. Esta estrutura é a mais fiel ao meu processo pessoal dentro desta criação, sendo difícil desapegar-me dela, que serviu de esqueleto às minhas ideias e perguntas durante tanto tempo. Como tal, o percurso que irá terminar na conferência-performance *Sounding Bodies* demorar-se-á noutras tantas paragens, até nos levar ao destino final.

CAPÍTULO I

O CORPO | OS CORPOS

É aparente, em todas as áreas que actualmente se dedicam ao estudo do corpo, um caminho que se estende sobre a diluição de limites do próprio corpo. Diz-nos Lisa Blackman, na sua obra *The Body*, que “corpos são conectados e estendem-se até outros corpos, histórias, culturas, práticas e processos” (2021, 2). Longe estão os tempos de pensarmos cada corpo como objecto singular e em si contido, o que nos aproxima do potencial em considerar a proposição de que “nunca fomos distintivamente *humanos* ou *singulares*” (Blackman, 2021, 5). A autora defende, no afastamento da visão de corpos como meras substâncias ou entidades fechadas, a necessidade de explorar os mesmos como “sítios de potencial, processo e prática” (2021, 10). Essa exploração parte de um princípio unificante na teoria de corpos contemporânea - aqui Blackman serve-se da pertinente obra de Chris Shilling no campo da sociologia do corpo - princípio que demonstra o compromisso em explorar a intersecção do biológico, do social e do cultural na formação e processo do sujeito (Shilling citado por Blackman, 2021, 29).

Ao abordar a noção do som de um corpo surge a questão *o que é um corpo?* Surge também a necessidade de reflectir sobre como a experiência sensorial e íntima nos afecta. A partir da obra de Blackman e tendo em conta o processo e prática artísticos que são propostos neste projecto, o foco sobre a teoria de corpos (*body theory*) incidiu sobre pensar o carácter aberto e indeterminado dos corpos, assim como a sua capacidade de afectar e serem afectados. Como pontos, não de partida mas de exploração, serão abordados: a proposta dos três corpos das antropólogas Nancy Scheper-Hughes e Margaret Lock (1987), o conceito de corpo somático (*mindful body*); a teoria de corpos de afecto (*affective bodies*) a partir de Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth (2010) e de Brian Massumi (1995) e o conceito de contágio emocional.

1.1

OS TRÊS CORPOS

Uma premissa singular que guia o campo científico da medicina clínica ocidental (e que é responsável pela sua eficácia) é o seu comprometimento perante uma oposição fundamental entre espírito e matéria, mente e corpo e (subjacente a tal) real e irreal. (Scheper-Hughes & Lock, 1987, 8)

Nancy Scheper-Hughes e Margaret Lock propuseram-se, no artigo por elas designado preâmbulo *The Mindful Body*, publicado em 1987 na *Medical Anthropology Quarterly*, a desconstruir conceitos sobre o corpo cimentados sobre a tradição dualista cartesiana; Descartes argumentou em defesa de “duas classes de substâncias que constituem, em conjunto, o organismo humano: o corpo palpável e a mente intangível” (1987, 9). Na óptica das autoras esta tradição epistemológica de natureza dualista é uma construção histórico-cultural que não é partilhada universalmente, mas que pertence à história ocidental e que se relaciona com “outras oposições conceptuais como natureza e cultura, paixão e razão, indivíduo e sociedade - dicotomias que pensadores sociais tão diferentes como Durkheim, Mauss, Marx e Freud entendiam como contradições inevitáveis e irresolúveis e categorias naturais e universais” (1987, 7-10). Blackman argumenta que estes dualismos não funcionam apenas numa óptica de separação, mas que a sua organização é também hierárquica, fazendo “parte da forma como culturas de opressão e discriminação têm sido moldadas durante longos períodos de tempo” (2021, 29). Como exemplo, a noção cartesiana de separação entre corpo e mente considera a mente como “sujeita a um controlo voluntário, designado de vontade, e o corpo como sujeito a leis que governam e regulam processos que não necessitam de nenhum esforço consciente ou atenção” (Blackman, 2021, 8). A partir desta ideia, a incapacidade da mente dominar o corpo afigura-se como falta de força de vontade, intencionalidade ou agência e os sujeitos que se apresentam como “incapazes” de assumir controlo sobre o seu corpo enquadram-se num modelo de *déficit*; esta problematização potencia o fenómeno de *otherness* e vinca a classe hegemónica na escala de posicionamentos entre o primitivo e o civilizado (2021, 29).

Para demonstrar a não universalidade desta base do pensamento ocidental Scheper-Hughes e Lock servem-se de exemplos de outras civilizações que desenvolveram epistemologias assentes numa proposta mais holística do sujeito:

Duas representações do pensamento holístico são particularmente comuns. A primeira é a concepção de todos harmoniosos em que tudo, desde o cosmos até aos órgãos individuais do corpo humano são entendidos como uma unidade una. Uma segunda representação é a de dualidades complementares (não opostas), nas quais a relação das partes do todo é enfatizada” (1987,12)

São exemplos destas representações a tradição Budista e a cosmologia chinesa do Yin/Yang. As autoras vincam até o *bizarro* conceito do observador e reflexivo *Eu* das tradições filosóficas ocidentais, “um *mindful self* que se apresenta fora do corpo e *além da* natureza - outra herança do dualismo cartesiano - que contrasta agudamente com a forma de subjectividade Budista e a sua relação com o mundo natural” (1987, 12-13). Scheper-Hughes e Lock citam Clifford Geertz na sua reflexão sobre como “a concepção ocidental de uma pessoa como um universo uno, limitado, motivacional e cognitivamente integrado (...) é uma ideia muito peculiar no contexto das culturas do mundo” (Geertz citado por Scheper-Hughes e Lock, 1987, 14).

De forma a encontrar novas formas de problematizar o corpo, com conceitos mais apropriados e afastando-se da teoria vigente até então, que com ela trazia diversas questões e contradições, as autoras propuseram-se a pensar o corpo assumindo-o como “um artefacto simultaneamente físico e simbólico, produzido cultural e naturalmente e ancorado num momento histórico particular” (1987, 7). A sua tese pressupõe uma suspensão da crença e compromisso cultural com as dualidades tradicionais mas alberga-se numa distinção entre três corpos e na relação entre os mesmos:

No primeiro e mais evidente nível situa-se o corpo individual, compreendido pela fenomenologia da experiência vivida do corpo-sujeito. (...) No segundo nível situa-se o corpo social, referindo-se aos usos representativos do corpo como um símbolo natural com o qual se pensa a natureza, a sociedade e a cultura (...). No terceiro nível situa-se o corpo político, referente à regulação, vigilância e controlo de corpos (individuais e colectivos). (Scheper-Hughes e Lock, 1987, 7)

Esta análise assume que os três corpos estão interconectados e que as categorias se sobrepõem; a experiência corpórea é sempre mediada e relacionada nesta aproximação (Blackman, 2021, 24). Scheper-Hughes e Lock referem também que cada uma das categorias relaciona-se com um campo epistemológico específico: a fenomenologia para o corpo individual, o estruturalismo e simbolismo para o corpo social, o pós-estruturalismo para o corpo político (1987, 8). Este projecto foca-se particularmente na experiência fenomenológica da interacção humana, pelo que será analisado o corpo individual em particular - a partir da abordagem dos três corpos e seguindo caminho por outros conceitos que se relacionam com este, como a *corporeidade*, a materialidade e o corpo somático, que introduz o conceito de vitalidade nos estudos sobre o corpo (Blackman, 2021, 27).

Scheper-Hughes e Lock referenciam a publicação de John Locke *Essay Concerning Human Understanding*, de 1690, como o primeiro momento em que se teorizou a identificação do *Eu* (*I/self*) com “um estado de consciência permanente que é único para o indivíduo e estável através dos vários estádios da vida e das mudanças físicas até à morte” (Webel, 1983, 399 citado por Scheper-Hughes e Lock, 1987, 14). As autoras dizem que actualmente é razoável assumir que “todos os seres humanos são dotados de uma auto-consciência de corpo e mente, com uma imagem corporal interna e com o que os neurocientistas identificaram como o sentido proprioceptivo (ou sexto-sentido) de integração corpo/mente e do ser-no-mundo de forma separada dos outros seres humanos” (1987, 14).

Este conceito e a sua matéria definidora distinguem-se da noção social de pessoa, construída juridicamente, que é particular do mundo ocidental (1987, 14); Blackman diz-nos que a sua construção histórica é “parte e parcela de um legado colonial” (2021, 46). Noutras sociedades o conceito de pessoa é sociocêntrico; as autoras referem exemplos da sociedade Japonesa, em que a cultura é de *relativismo social* e considera-se que a pessoa age sempre dentro de uma relação social - nunca autonomamente (1987, 14); e da comunidade Gahuku-Gama na Nova Guiné, onde o conceito de pessoa simplesmente não existe e a identidade individual funde-se por completo com a identidade social (1987, 15). Regressando ao primeiro ponto, a imagem corporal interna ou *body image*, que funciona como ponto base na concepção do sujeito (e seja talvez central ao mesmo, como postulam Scheper-Hughes e Lock), refere-se “às representações colectivas e idiossincráticas que um indivíduo entretém sobre o corpo na sua relação com o ambiente, incluindo percepções internas e externas,

afectos, cognições e acções” (1987, 16). Esta noção é também dependente das percepções anatómicas inerentes a cada cultura e etnografia e essas mesmas percepções podem albergar imensa informação sobre os significados sociais e culturais do ser-se humano (Scheper-Hughes e Lock, 1987, 18). Contudo, as autoras denotam que a noção de sujeito humano não se perde mesmo quando há alterações devastadoras à anatomia, ao sistema nervoso ou à integridade física ou psíquica do sujeito; a humanidade (*humaness*) é produzida por uma força intangível (*soul-force ou mind-self*) que não depende de um corpo ou mente intactos (1987, 17).

Hortense Spillers, autora feminista afro-americana, publicou o texto *An American Grammar Book* no mesmo ano de lançamento do artigo produzido por Scheper-Hughes e Lock; Spillers desenvolveu o conceito de pele como “lugar de intersecção da biologia humana com o projecto da cultura” (Spillers citada por Blackman, 2021, 44). Já Mika Elo, no ensaio *Light Touches: A Media Aesthetic Mapping of Touch* aborda a pele como um lugar fisiológico mas também como estrutura existencial, servindo-se da obra de Didier Anzieu na sua formulação da pele como factor de coordenação e coesão que “organiza o horizonte experiencial humano na sua totalidade, incluindo as estruturas de espaço, tempo e linguagem” (Anzieu citado por Elo, 2018, 37-38). O autor refere como o toque - como ponto de contacto entre a pele e o mundo - “interliga aspectos existenciais, estéticos, cognitivos e práticos da realidade de uma forma discreta, mas intensiva, atravessando práticas corporais e discursivas” (Elo, 2018, 37).

Este lugar de intersecção é mais complexo do que uma fronteira, pois “na medida em que o corpo é um artefato físico e cultural, nem sempre é possível ver onde termina a natureza e começa a cultura nas suas equações simbólicas” (Scheper-Hughes e Lock, 1987, 19). Esta primeira abordagem ao segundo corpo - o corpo social - utiliza uma aproximação construtivista ao explorar “como os corpos são moldados e constituídos por símbolos e significações, linguagem e metáforas” (Blackman, 2021, 28). Scheper-Hughes e Lock remetem para o facto de construções sobre o corpo poderem sustentar modelos e visões específicas da sociedade e das relações sociais nela contidas (1987, 20); contudo Blackman alerta para o perigo de se perder a materialidade dos corpos ao reduzi-los primariamente a matérias discursivas e simbólicas (2021, 28). A autora parte do pressuposto que o corpo social e o corpo individual estão firmemente ligados sem nenhum espaço entre ambos e serve-se de um

questionamento de Shilling sobre a problemática da agência (agência como capacidade para resistir, negociar ou negar o poder social disciplinador): “O corpo é afectado pelo discurso, mas temos pouca noção de como o corpo reage de volta e afecta o próprio discurso” (Shilling citado por Blackman, 2021, 37). Um conceito que procura albergar e resolver estas questões é o de corpo somático - cunhado por Scheper-Hughes e Lock como *mindful body* - como um corpo que “tem vivacidade e vitalidade que é literalmente sentida mas pode não ser necessariamente articulada ou reduzida a processos fisiológicos ou ao efeito de estruturas sociais” (Blackman, 2021, 39). Blackman serve-se do conceito de *muscular bonding*, uma experiência de afectividade que pode ocorrer quando vários corpos se movem ritmicamente juntos, em contextos tão díspares como uma pista de dança, uma cerimónia religiosa ou um exercício militar e cuja experiência corpórea é de coesão expansiva - uma sensação visceral de sintonia com o outro (2021, 39-40). As actividades que instituem *muscular bonding* (e que podem ter um ponto de partida social, ritual ou político) introduzem no corpo uma visceralidade e uma vitalidade que, por sua vez, o produzem não como uma massa inerte mas como um sujeito que reage e responde, a um nível sentido corporeamente mas que pode não estar disponível a ser articulado (Blackman, 2021, 41).

1.2

AFFECTIVE BODIES | CORPOS DE AFECTO

Ainda ninguém determinou o que um corpo pode fazer.

(Spinoza citado por Gregg & Seigworth, 2010, 3)

A noção de afecto procura traduzir uma experiência que se situa na fronteira do corpóreo e da consciência, um lugar de potência e intensidade. Gregg & Seigworth dizem-nos que o afecto se situa na “capacidade de um corpo agir e ser agido sobre” (2010, 2). Esta visão do corpo constrói-se a partir da ideia de que os corpos não são entidades estáveis mas processos abertos e disponíveis, definidos pela sua capacidade para actuar e receber a actuação do outro, que se estendem até outros mundos, existindo num emaranhado de corpos-mentes-mundos (Blackman, 2021, 48). A autora utiliza o conceito de *devir* para

sinalizar esta passagem de uma definição mais sólida e estável para uma realidade processual, porosa e indeterminada (2021, 48). Em comunhão com a noção de corpo somático e a categorização dos três corpos de Scheper-Hughes e Lock, o campo de estudos de afecto (*affect studies*) liberta-se do dualismo cartesiano e da separação entre a experiência emocional e a experiência cultural. Gregg & Seigworth servem-se das palavras de Bruno Latour, que determina que o corpo se afasta da ideia de “substância em si contida ou eterna essência e aproxima-se da noção de interface cuja complexidade aumenta à medida que aprende a ser afectado por muitos mais elementos” (Latour citado por Gregg & Seigworth, 2010, 11); já Brian Massumi enfatiza que esta forma de estudar o corpo procura “o movimento ao invés da estática, o processo constante em vez do posicionamento fixo” (Massumi citado por Gregg & Seigworth, 2010, 4).

Massumi procura o lugar do afecto na experiência humana. A partir de um estudo em que foram analisadas as ondas cerebrais de sujeitos durante o processo de decidir agir e, posteriormente, mexer um dedo, os resultados mostravam uma intensificação da actividade cerebral 0,5 segundos antes da acção e 0,3 segundos antes da tomada de decisão. Com base nesta experiência Massumi questiona-se sobre este momento pré-cognição, pré-vontade e pré-acção. Na sua óptica, a vontade e a consciência são forças subtractivas e limitativas, opondo-se à força do afecto, que o autor equipara à noção de intensidade e que se apresenta como um domínio de potencial e indeterminação; é também um domínio virtual, pautado pelo paradoxo com o materialismo do corpo e pela imbricação entre uma futuridade e um passado sem a mediação do presente (1995, 90-92). O afecto ocorre num lugar pré-consciente e pré-reflexivo, na virtualidade da experiência, sendo a consciência a força inibidora que molda e limita esse lugar de potencial no processo até à acção. Este lugar do ainda não (*not yet*) é igualmente visitado por Gregg e Seigworth e originalmente por Spinoza; porque o afecto emerge de uma relação turva e não mediada, de uma futuridade emergente e através das forças viscerais que *acompanham* mas estão *para além* da consciência e da emoção (2010, 4).

O hiato entre afecto e emoção é um dos grandes debates na área dos estudos de afecto, crucial de ser discutido na óptica de diversos autores aqui referidos. Massumi determina a emoção como a fixação socio-linguística da qualidade de uma experiência, definida como pessoal a partir do momento em que se dá a sua qualificação: “a emoção é

intensidade qualificada”, o afecto pós-reflexão, já mediado pela consciência e dependente de expectativa pela colocação do eu numa linha de continuidade narrativa (1995, 86-88). O autor utiliza os exemplos do batimento cardíaco e da respiração como elementos híbridos entre o funcionamento involuntário e o estado consciente. Marta Moita, investigadora principal do programa de neurociência comportamental da Fundação Champalimaud refere, na conferência *Fear: a fundamental emotion* (2022) que as emoções são estados internos profundos como reacções a estímulos externos e que existem diferentes abordagens à sua investigação e ao ciclo estímulo-reacção; por um lado, questiona-se se é o estado emocional que provoca a acção perante um estímulo (por exemplo um animal fugir de um predador, sendo o estado emocional em questão o medo), ou se a acção perante um estímulo provoca, pela sua afectação do corpo, um estado emocional (o impulso da fuga provoca aceleração do batimento cardíaco que dá indicação ao corpo de que o medo é uma resposta emocional apropriada ao evento). O que se verifica é que, independentemente da primeira etapa perante o estímulo externo, há um contínuo de estímulos e reacções, em que as acções estimulam emoções que estimulam acções num *feedback loop* que, eventualmente, pode até afectar o estímulo externo primário (como aconteceria numa resposta de luta perante uma ameaça). Em todo este processo o batimento cardíaco, a respiração e outros processos fisiológicos ocorrem no limbo referido por Massumi. O filósofo argumenta que a qualificação emocional quebra uma continuidade narrativa para registar (ou re-registar) um estado que já foi antes sentido na pele, mas que a relação entre intensidade e qualificação é de ressonância ou interferência, amplificação ou amortecimento (1995, 86). A noção de pele é aqui importante como receptor de estímulos nervosos, como interface entre o pessoal e o cultural e como plano de pontos de contacto do eu com o mundo; contudo, proponho pensarmos neste invólucro como conceito expandido e abrangendo outros sentidos para além do tacto, sendo que o nosso campo sensorial é um plano não só físico de pontos de contacto. Mesmo destacando o toque como sentido, Mika Elo coloca-o como “sensação (*sense*) de se estar no mundo, de ser exposto” sendo que esta noção de exposição “excede o mundo táctil - e não só metaforicamente” (2018, 49). Já Massumi pinta a imagem de pele e cérebro como embarcação ressonante onde os estímulos são “virados para dentro”, dentro do corpo, embora este seja um campo aberto e captador de estímulos e impulsos mais depressa do que os consegue perceber (1995, 89). Blackman também identifica a forma da experiência afectiva

como experiência corporal, referindo Vivian Sobchack que evidencia como os estudos de afecto são prova de sermos “corpos sábios” (Sobchack citada por Blackman, 2021, 47).

Aceitando a proposta de que o corpo é um sítio de potencial e de processos que se estendem/são imersos/emaranhados noutros mundos (Blackman, 2021, 48); aceitando também que a noção de afecto é a capacidade de um corpo agir e deixar-se agir sobre (Gregg & Seigworth, 2010, 2), pode-se talvez assumir que os afectos, como intensidades capacitantes, podem ser contagiosos, passados entre corpos, mesmo que “sempre dependentes de circunstâncias, história e contextos” (Blackman, 2021, 63). A autora referencia Sara Ahmed sobre esta assumpção, que, no seu livro *The Promise of Happiness* cunha a expressão “drama da contingência” para descrever a experiência confusa e complexa do desdobramento de corpos em mundos e de como somos afectados pelo que nos está próximo (2010, 22). Ahmed espelha Massumi ao dizer que a noção de sermos afectados por algo implica a avaliação desse algo, uma orientação em determinada direcção - sendo que aqui a autora se refere a um afecto que produz emoção e cria uma separação entre a intenção da emoção (fenomenologicamente dirigida ao estímulo, ser ou objecto) e o afecto (como ponto de contacto com o mesmo) (2010, 23-24). Blackman singulariza o fenómeno de contágio emocional como processo em que emoções podem ser passadas entre pessoas com consequências nos seus ritmos e humores, apoiando-se em estudos clínicos como o de Hatfield & Rapson sobre como as experiências de pacientes podem afectar as experiências dos terapeutas (2021, 63). A autora sugere que este fenómeno pode conectar pessoas fisiologicamente e emocionalmente através de uma comunicação que pode não ser clara nem consciente para as partes e refere o trabalho de Teresa Brennan que enfatiza como a noção de transmissão afectiva quebra distinções entre individual e social e cultural e natural (2021, 63-64). Sobre processos fisiológicos com potencial de contágio afectivo Blackman, novamente a partir de Brennan, dá o exemplo da comunicação olfactiva de hormonas e feromonas que produzem consequências potencialmente mensuráveis nos outros (2021, 66). Brennan desafia a noção de autonomia ao dizer que “a transmissão de afectos significa que não somos auto-contidos no que toca às nossas energias” e sugere que, noutros contextos históricos, experienciamos formas diferentes de ser, “mais permeáveis” - em oposição à acepção do indivíduo na cultura ocidental contemporânea (Brennan citada por Blackman, 2021, 64-65). Se a mente ocidental está estruturada para nos dar a sensação de que os nossos afectos e

emoções nos pertencem só a nós, a esmagadora maioria dos estudos sobre afectos e a sua economia expõem como raramente agimos só por nós, nem com tanto controlo como sentimos ter (Blackman, 2021, 64-65).

CAPÍTULO II

A IMAGEM | A VISÃO

Como partes essenciais de um objecto de arte performativa, considera-se que, tal como precisamos de intérpretes no espaço, é necessário um público presente. A presença simultânea de performer e audiência “é, normalmente, denominada como característica fundamental do evento teatral” (Bleeker, 2002, 14). Estes corpos, ao habitarem um espaço performativo, interagem a partir de uma tradição que os faz ocupar cantos específicos de uma mesma relação. O *corpo observado (body seen)* é aquele sobre o qual a atenção costumeiramente recai, tanto no momento da performance como na análise e estudo da obra artística. No entanto, esse é, como dito anteriormente, apenas um dos lados desta relação. Maaïke Bleeker, na sua tese *Dissecting Visuality in Theatre* (2002), diz-nos que a noção de visão, na teoria produzida sobre artes performativas, facilmente perde o estatuto de relação - ocorre um desencarnamento da mesma que produz a ilusão de que o que *é visto* se pode equiparar totalmente ao que *existe*; assim, perde-se de vista o *corpo que observa (body seeing)* como corpo envolvido na produção de significado em palco (14-15).

No entanto, o olhar e, por consequência, o observador, não produzem fronteiras límpidas e fechadas sobre o que é observado. Tal como a teoria dos três corpos implica a imbricação das diferentes matérias pelas quais somos constituídos, Bleeker diz-nos que “formas de olhar são historicamente determinadas e culturalmente mediadas” e que “olhar aparenta alterar *o que é* olhado e transformar *quem* olha” (2002, 15). A autora serve-se do termo visualidade, que define como “as distintas manifestações históricas da experiência visual”, para enfatizar como o acto de observar está sempre integrado num contexto temporal específico (2002, 15-16). Jonathan Crary, na sua obra *Techniques of the Observer* (1988), remete-nos para a mesma questão, problematizando a visão e temporalidade como inseparáveis: “Os processos de deslocamento da própria experiência de subjectividade tornaram-se sinónimos do acto de observar” (10). O autor serve-se das palavras de Maine de Biran, que descreve “a percepção e a cognição como processos essencialmente temporais, dependentes de uma amalgamação dinâmica de passado e presente” (Biran citado por Crary, 1988, 10). Adaptando a questão ao universo performativo, Bleeker diz-nos ser necessário reconsiderar o papel dos corpos no acto de observar, “entrelaçando a visualidade (como a

espessura social da visão) com a condição própria de se ser um corpo no mundo” (2002, 16). A noção de que o acto de observar é inseparável do sujeito que observa provoca um estreitamento da relação entre o *corpo que observa* e o *corpo observado*. A autora propõe responder a três questões no seu ensaio:

Como vemos o que vemos?

O que está em jogo quando vemos?

De que forma é que os corpos estão envolvidos em ver?

(Bleeker, 2002, 17)

Estas questões são extremamente pertinentes na criação deste projecto, pelo que serão também elas guias para o presente capítulo.

2.1

COMO VEMOS O QUE VEMOS

A questão de como vemos o que vemos parte, física e simbolicamente, do sujeito que observa. Contudo, é constantemente alimentada pelo que se observa, num enlace intrincado que resulta em, simultaneamente, “vermos *mais* e vemos *menos* do que o que está a ser visto” (Bleeker, 2002, 22). Sobre esta simultaneidade de eventos a autora serve-se de Crary, que determina como o corpo que observa o faz a partir de um lugar confinado às suas circunstâncias e convenções, denotando o constrangimento e a redução de possibilidades (2002, 23); contudo, Bleeker argumenta que utiliza o termo *vidente* - *seer* (ao invés de observador - *observer*, termo utilizado por Crary) como aproximação à sua associação com a noção de revelações ou profecia - de ver *para além de*: para além do que está presente, ver o que está ausente ou é apenas ainda futuro - este *ver* do sujeito que é *vidente* pode até aproximar-se do campo da alucinação (2002, 23). Assim, Bleeker assume que a subjectividade da visão é demonstrada não só pelos contextos histórico-sociais e pessoais que a limitam e

modelam, mas também pelos campos da possibilidade e transformação que a aumentam e potenciam (2002, 23).

Uma questão fundamental sobre o sujeito que observa é o ponto a partir do qual observa. A noção de perspectiva, como definição da relação entre o que é visto e o ponto a partir de que é visto, surge como temática essencial na obra de Bleeker, assim como no ensaio de Ana Vujanović *Landscape Dramaturgy: Space after perspective* (2018). Bleeker diz-nos que “mais do que apenas uma técnica de criação de imagens, a noção de perspectiva afectou diversas concepções sobre o mundo visível, a sua relação com os corpos que veem, assim como concepções do que significa ver e como a visão se relaciona (ou não) com os restantes sentidos e com o próprio corpo” (2002, 32). Ambas as autoras referem a importância de assinalar o momento a partir do qual a perspectiva linear (*one-point perspective*) passou a comandar os nossos olhares no mundo ocidental - no início do século XV pela mão e olhos do arquitecto italiano Filippo Brunelleschi e sistematizado por Albertino no seu tratado *Della Pittura*, em 1435 (Vujanović, 2018, 4). Bleeker refere Norman Bryson, que cunhou o termo *spectating body* para definir este observador, sujeito que na distinção processual entre o olhar corpóreo e o olhar perspectivista - “idealizado, desencarnado e monocular” - perde o lugar de acção, tornando-se um mero espectador (Bryson citado por Bleeker, 2002, 33). Vujanović diz-nos que esta noção de perspectiva, de sua natureza centralista, afectou a nossa concepção do mundo visível e das suas hierarquias, a sua relação com o sujeito humano e até o modo de definição do sujeito individual (2018, 5). Bleeker urge pensarmos na perspectiva não como a “chave para as fechaduras dos nossos sentidos, mas como parte e parcela no modo como os nossos sentidos estão *fixados*” (2002, 34) - como são experienciados, não a partir dos estímulos que os proporcionam, mas através das convenções que determinam os nossos pontos de contacto com os mesmos. A função da perspectiva é, assim, a de “informar a percepção, ao invés de corresponder à mesma” (Bleeker, 2002, 35).

Colocando o perspectivismo em relação com a prática teatral, Bleeker diz-nos ser necessário fazer uma distinção entre a tradição teatral clássica e o teatro pós-dramático, termo cunhado por Hans-Thies Lehmann para determinar as práticas e fenómenos que marcaram as artes performativas ocidentais desde os anos 1970's (2002, 37). Para tal, na óptica da autora, torna-se indispensável separar os conceitos de teatro e drama. Neste contexto o drama - termo utilizado tanto para teatro como para texto, proveniente do grego

drama como acção - é “absoluto, no sentido em que se apresenta como um mundo coerente e unitário que parece existir separada e independentemente do espectador (...) esta relação ambígua encontra a sua expressão mais perfeita no palco *black-box*, onde audiência e performance estão claramente separadas” (Bleeker, 2002, 37). Lehmann, na sua obra *Teatro Pós-Dramático*, refere uma separação/oposição - não entre drama e teatro, mas entre teatro dramático versus teatro pós-dramático, sendo que o primeiro é estruturado pelo drama e o segundo existe *para além do* drama; o autor refere que o teatro dramático “pode ser comparado com a noção de perspectiva: o espaço é técnica e mentalmente uma janela e um símbolo, uma analogia com a realidade *atrás de*” (Lehmann citado por Bleeker, 2002, 38). Bleeker totaliza esta ideia referindo que a função simbólica da moldura dramática encerra em si um mundo que pode apenas ser acedido pela janela da perspectiva (2002, 38).

No seu ensaio, Vujanović refere uma viragem em dois pontos da tradição teatral durante o século XX: uma mudança performativa e uma mudança afectiva. A nível performativo o paradigma deslocou-se do texto escrito para a performance, mudança a partir da qual vários materiais passaram a funcionar como texto na expressão e produção de significado; já a mudança afectiva trouxe um novo foco na *corporeidade*, a “experiência corpórea de uma situação ou evento, não pré-determinada pelo significado” (Vujanović, 2018, 1). Estes pontos são coincidentes com o intervalo entre teatro dramático e pós-dramático que Lehman situa, temporal e formalmente. Vujanović diz-nos que a “dramaturgia contemporânea opera sob novos registos”, observando a performance “primeiramente como um evento afectivo e significativo, uma situação social expressiva, um *aqui-e-agora* de coexistência e comunicação humanas” (2018, 1). É a partir desta tendência que a autora cunha o termo “*landscape dramaturgy*” - ou dramaturgia da paisagem - como uma metáfora enraizada no “repensar da posição da mente e agências humanas no mundo”, que exige, para além da concepção alterada de dramaturgia, uma nova noção de *paisagem* - a autora faz o paralelismo com a morfologia da superfície terrestre e a forma como a mesma é definida e propositada pelo ser humano na era do Antropoceno (2018, 1). Bleeker alude a Gertrude Stein (por via das palavras de Lehmann) e à sua proposta de *landscape play* para descrever as novas práticas teatrais e as suas mediações entre *observador e observado*, num teatro feito no presente, espacial e temporalmente, evocando uma paisagem ou um parque e utilizando estratégias de desfocamento e desconstrução de significados e unidades fixas (2002, 89). Já

Vujanović não limita a esfera da dramaturgia da paisagem à tradição cénica; encontra semelhanças com “*slow cinema e post-Internet art*”, refere a programação de obras de dança em museus como novo cunho da produção performativa e relaciona-a com movimentos comunitários, sociais e políticos que exigem formas mais horizontais de co-presença, de reunião e de relacionamento (2018, 2).

Como o próprio nome indica, o espaço é tema central nesta nova dramaturgia, que Vujanović interpela com a intenção de espaçamento (*spacing out*), numa óptica de substituir a profundidade logocêntrica pela *superfície disponível*; contudo, a pergunta de como habitar essa superfície (pós-logocêntrica) questiona automaticamente a noção de perspectiva. É subtractiva a análise da perspectiva como mera função óptica - Hubert Damisch determina-a como conceptual em igual medida, tornando-se assim uma “forma paradigmática simbólica”; desse modo, a contestação não se foca apenas no lugar singular de foco mas em pensar a noção de perspectiva como um “modelo de pensamento”, modelo que utiliza a forma como vemos o mundo como força produtiva com a qual moldamos o mesmo (Damisch citado por Vujanović, 2018, 4-6). O desafio deste modo de olhar e agir integra-se na mudança performativa que Vujanović descreve logo de início, ao ser questionado o autor (e, por consequência, o texto) como motor subjectivo da perspectiva a partir da qual toda acção é apresentada, o que resulta em acções de criação multiplamente amplas, compostas, abrindo espaços de cognição, afecto e sensação e fomentando performances participativas, *site-specific* e imersivas (2018, 4-6).

Como características-chave deste conceito, Vujanović identifica três pontos: O primeiro é a *multiplicação de visões* que, na óptica de um evento performático, é uma fonte de potência em que cada observador tem uma nova responsabilidade: a de decidir o que observar ou seguir ao longo da acção. Essa destabilização do terreno desagrega-o numa “multiplicidade de partículas”, torna-se impossível agregar toda a experiência na vivência de um só observador; pode inclusive ocorrer uma separação (a autora serve-se do exemplo de *Angst II*, de Anne Imhof) não física, mas estética e conceptual do espaço, que é ocupado livremente por ambos os grupos necessários à prática performativa mas a sua ocupação é distinta pela participação consciente e pela noção - ou falta dela - do que vem a seguir (Vujanović, 2018, 7-8). O segundo ponto é o *questionamento do único-ponto-de-vista*, algo que é normalmente informado por inúmeros códigos tácitos que compõem o aparato teatral,

como a ideia de que algo que se passa a maior profundidade no campo de visão é menos importante do que a acção mais próxima; a subversão destes códigos, ainda que complexa de realizar, pode ser tanto por meio da contradição como pelo que Vujanović apelida de “*let it be*” - uma aceitação do todo, sem protagonismos ou relevâncias, um “gesto artístico delicado e um convite deliberado a pensar e viver diferentemente” (2018, 9-10). Este gesto torna-se democratizante e rende à performance uma qualidade introspectiva, “virada para o mundo interior, evidenciando uma indiferença da paisagem performática” (Vujanović, 2018, 11). O último ponto, mais do que uma tabulação, é uma proposta de Vujanović, a partir da obra cinematográfica *Mekong Hotel* de Apichatpong Weerasethakul e de uma ideia prévia de Karl Schoonover: Confrontar o observador com a tensão entre registos individuais e colectivos de olhar, enfatizando tanto o lugar individualista da distração ou perda de foco e o lugar comunal que existe na “observação duracional com outros humanos” (Schoonover citado por Vujanović, 2018, 11).

Sumarizando, Vujanović expõe as novas formas de exploração performativa como “requerentes de uma nova epistémica da percepção do espaço à nossa volta, seja ele mental, físico, emocional, político ou social”, notando que a única forma de nos situarmos nelas é ao entrarmos nas mesmas, tornando-nos mais uma componente (2018, 12). Bleeker espelha noções semelhantes através da análise de Lehmann e de Elinor Fuchs, referindo “o anseio por um espaço na fronteira da lógica e da razão e no limite do pensável” (Lehmann citado por Bleeker, 2002, 90), prenunciando “o colapso da barreira entre humano e mundo, fora e dentro, primeiro plano e plano de fundo (Fuchs citada por Bleeker, 2002, 90).

São incertas. Prometem novos começos. Podemos entendê-las como experiências artísticas pré figurativas para um tempo ainda por vir.

(Vujanović, 2018, 13)

2.2

O QUE ESTÁ EM JOGO QUANDO VEMOS

Olhar é um acto criativo.

(Fischer-Lichte citada por Bleeker, 2002, 92)

A elasticidade fornecida pelo teatro pós-dramático à relação entre *corpo que olha* e *corpo que é olhado* empodera novas formas de envolvimento do público no acto teatral. O espectador é transformado num “novo ser” que recebe (de volta) o seu direito a olhar - este é um olhar, nas palavras de Erika Fischer-Lichte (que usa o termo “*spectate*”) carregado de acção (Bleeker, 2002, 92). Bleeker assenta a força desse olhar como a transformação do espectador num “mestre de possível semiose” com a liberdade de atribuir significados como entender (2002, 93). Contudo, a autora enfatiza como hábitos e práticas culturais ou padrões convencionados medeiam a nossa leitura do que (achamos que) vemos. Aqui podemos referir a obra de George Lakoff e Mark Johnson (1980), autores que defendem que todas as nossas interacções, pensamentos e imaginação com e sobre o mundo partem e são organizados por metáforas; essas metáforas estão tão integradas nos nossos processos mentais que são, muitas vezes, invisíveis, mas alicerçam, estruturam e são constitutivas de como vemos o mundo e a nossa posição no mesmo (citados por Bleeker, 2002, 44). Bleeker faz a correlação com a noção semelhante de Mieke Bal, que determina que “conceitos são metáforas” e que, portanto, estes nunca podem ser neutros como forma de nomeação (Bal citada por Bleeker, 2002, 44). Toda esta problemática liga-se à noção perspectivista - e à sua subjectividade invisível - que marca a tradição teatral. A questão que se coloca quando se analisa o poder da imagem perspectivada é que a mesma aparenta ser uma visão convincente da realidade - “de como as coisas são” - independente de qualquer observador, ignorando a natureza relacional do olhar (Bleeker, 2002, 45). A autora pergunta, colocando em foco a viragem pós-dramática como espaço de investigação, a quem pertencem os “desejos, interesses e expectativas” desse lugar perspectivado, unido ao conceito de perspectiva como uma “construção histórica e artificial, presentemente debilitado e desconstruído para expôr o *singular conduzido de volta a si mesmo*” (2002, 44). Voltando à noção de *paisagem* como metáfora de

transformação da arquitectura do evento teatral, a sua utilização por Lehmann, Fuchs e mais tarde por Vujanović indica uma diluição das estruturas que centravam a audiência no espaço do *olho que tudo vê*, sendo uma confirmação da subjectividade ligada à visão - e parte de “uma crítica das noções não problematizadas da visão na modernidade” (Bleeker, 2002, 90).

Para responder à pergunta inicial, “o que está em jogo quando vemos” e a partir da pergunta “a quem pertencem os desejos, interesses e expectativas do lugar perspectivado”, chegamos à última questão de Bleeker sobre o envolvimento dos corpos neste complexo processo.

2.3

DE QUE FORMA É QUE OS CORPOS ESTÃO ENVOLVIDOS EM VER

Como se produz a primeira identificação que informa a nossa perspectiva?

A historiadora Kaja Silverman, na sua obra *The Threshold of the Visible World* (cujo título provém do conceito Lacaniano do mesmo nome), menciona Freud na sua indicação de que “o ego é, antes de mais, um ego corporal; não é meramente uma entidade superficial, mas é em si a projecção de uma superfície (Freud citado por Silverman, 1996/2009, 17). A autora refere ainda o trabalho do psicanalista Paul Schilder para ampliar esta noção, assumindo que o ego corporal tem uma dimensão sensacional para além da visual, através de “sensações tácticas, térmicas e dolorosas”, de “imagens e representações mentais” e que o contorno da pele não é uma “superfície lisa ou nítida” sendo que os limites entre o corpo e o mundo externo exigem o contacto de um com as superfícies do outro para serem percebidos (citado por Silverman, 1996/2009, 21-22). Esta noção da pele como fronteira que exige contacto entre as duas partes aproxima-se da ideia de Hortense Spillers e a sua intersecção entre o biológico e a cultura a partir da pele (Blackman, 2021, 44). Silverman balança este conceito de ego corporal com o de ego sensacional, adicionando ainda esta vertente proprioceptiva de relação do corpo com o espaço exterior (tendo por base o trabalho do psicólogo Henri Wallon) declarando que as suas fronteiras são tão diluídas que permitem uma intercambialidade, um estado de simbiose constante (1996/2009, 23-26).

O conceito Lacaniano *fase espelho* refere-se a uma fase da infância humana em que a criança passa a reconhecer a imagem de si própria no espelho. É este o *limiar do mundo visível*, onde o corpo e o eu ficam inextricavelmente entrelaçados, o momento onde entramos no domínio escópico - e, por conseguinte, no domínio relacional de vermos e sermos vistos; o que é formado durante esta fase transforma-se em pedra basilar de identificações futuras (Bleeker, 2002, 155). Lacan nota que há uma diferença entre o corpo experienciado internamente e a imagem visitada no espelho, insistindo no carácter fictício da imagem fundacional do ego (Silverman, 1996/2009, 18). Essa diferença é crucial para que a identificação ocorra, implicando que a imagem percebida seja mais atractiva do que a experiência turbulenta e potencialmente discordante de se ser um corpo - “tornando-se constituinte mais do que constitutiva” do eu fragmentado (Lacan citado por Bleeker, 2002, 160). Silverman propõe um ligeiro desvio do objecto espelho a partir do Seminário XI de Lacan, substituindo-o pelo ecrã como filtro cultural que determina como devemos aparecer perante os outros e defendendo que a relação disjuntiva entre imago visual e corpo sensacional torna-se mais evidente a partir dessa alteração (1996/2009, 27). A autora indica que a distância que ocorre na sua diferença não implica liberdade e a necessidade de uma imagem mais atractiva - idealizada - obriga a cumprir as normas culturais do que pode ser considerada uma imagem ideal e, concretamente, quem se pode identificar com ela; “o alinhamento do ego proprioceptivo com o exteroceptivo envolve também o olhar dos outros. A identificação torna-se uma transacção a três-vias em vez de duas” (Silverman citada por Bleeker, 2002, 161).

Silverman utiliza a diferenciação iniciada por Lacan entre *gaze* e *look*, servindo-se da obra de Crary para desenvolver a conexão com o objecto câmara. *Gaze*, na óptica de Lacan, é o olhar de quem está fora, que no fundo, nos “determina no visível, (...) o instrumento pelo qual a luz é incorporada” no momento da captação (Lacan citado por Silverman, 1996/2009, 142). Aqui a câmara surge como metáfora deste *gaze*, como a “manifestação do simbólico no campo da visão” que aponta a interferência da cultura no acto de olhar (Silverman citada por Bleeker, 2002, 167). Silverman diz-nos que o *gaze* é independente de qualquer olhar individual e exterior ao sujeito nos seus efeitos constitutivos, mas simboliza o feito de dependermos do outro para a nossa mesma confirmação do eu (Silverman, 1996/2009, 143-144). *Look*, por sua vez, é definido como o acto de devolvermos o olhar para quem nos olha,

sendo caracteristicamente finito e incorporado - uma categoria tão visual quanto psíquica e aparentemente marcada pela carência (Silverman, 1996/2009, 144).

Bleeker postula que este modelo lacaniano de construção do campo de visão permite “entender a percepção de proximidade extrema ao observar corpos presentes em palco, como efeito da forma culturalmente mediada de os olhar” (2002, 169). A autora serve-se da obra do crítico de dança John Martin, que utiliza o termo mímica interna (*inner mimicry*) para descrever a capacidade de um corpo se conectar a outros ao observá-los em movimento. Dentro da experiência de vermos corpos em palco, Martin afirma que, através deste mecanismo, muito embora possamos estar simplesmente sentados nas cadeiras de uma plateia, deixamos de ser “meros espectadores e tornamo-nos participantes no movimento que nos é apresentado (Martin citado por Bleeker, 2002, 156). Dentro desta teoria, a conexão natural entre ver movimento e senti-lo (trabalhada a partir da actividade de neurónios-espelho) espalha-se também ao campo da emoção. Contudo a autora questiona a universalidade da ideia de Martin na sua pressuposição que “o corpo mapeia espontaneamente os contornos da psique”, argumentando que nem todos os corpos têm a mesma capacidade relacional de sentir através do olhar ou de movimentar o corpo de forma condizente com estados emocionais reconhecíveis e que a problemática da representação de diferentes corpos e movimentos ocupa aqui um espaço pouco clarificado por Martin (Bleeker, 2002, 156-160).

A abordagem de Silverman a Lacan e a sua expansão da relação entre imago visual e corpo sensacional espelha o questionamento desta visão de Martin, acudindo a necessidade de assumir a complexidade destas relações. Bleeker refere-se à expansão proposta por Silverman como um espaçamento (*spacing-out*) do instante da identificação, o que permite percebê-lo como uma interacção duracional, que envolve diferentes posições e é mediada culturalmente, não sendo o resultado de mecanismos naturais ou intrínsecos (2002, 159). Este espaçamento está intimamente ligado à adição da componente proprioceptiva de Wallon às noções de Lacan e de Schilder, “como sensação do corpo ocupar um ponto no espaço que abrange a totalidade do sistema muscular e que envolve um mapeamento não-visual da corporalidade, tendo como base uma agregação de sensações que, de outro modo, estariam diluídas por todos os órgãos sensitivos (Silverman citada por Bleeker, 158).

Silverman fala sobre a noção de Wallon de que a proprioceptividade nos fornece algo que as outras componentes do ego não conseguem providenciar e que o autor nomeia como *presença*; contudo, Silverman questiona esta utilização do termo (1996/2009, 25), sendo que em Wallon há um deslocamento dessa presença para o *gaze* - externo ao sujeito - tornando-se uma presença culturalmente mediada (Bleeker, 2002, 159). A autora serve-se do termo para definir um estado harmonioso que ocorre quando a capacidade expandida do ego sensorial e proprioceptivo está em concordância com o *imago* visual, que se perde quando esse estado passa para uma dissonância (1996, 26). É pertinente criar uma ponte entre a adição da proprioceptividade por parte de Wallon e Bleeker na construção do eu e a sua inclusão, por parte de Scheper-Hughes e Lock na auto-consciência de corpo e mente, e na integração do ser-no-mundo de forma separada dos outros seres humanos (1987, 14). Bleeker postula que ambas as definições deste termo são viáveis na construção de uma noção relacional de presença e que a mesma pode ser um conceito útil “no repensar dos intensos efeitos produzidos pelos corpos observados em palco” (2002, 159). Sobre a integração entre ego proprioceptivo e *imagético* a autora abre o campo da representação, questionando a integração suave do ego proprioceptivo com a imagem de certos corpos mas não de outros e refletindo sobre quais os limites da identificação na fase espelho: “o que pode parecer-se com um ideal é culturalmente mediado. Mais, o que é culturalmente mediado não é só o que pode ser uma imagem ideal, mas também quem tem permissão para se identificar com ela” (2002, 159-160). Este *limite* explica como certos corpos parecem ser apenas “o que são” - tal como uma visão perspectivista aparenta apresentar a realidade “tal como ela é” - enquanto outros acusam a “falta” de uma certa “naturalidade” - naturalidade essa que é sempre o resultado de um contexto cultural e histórico (Bleeker, 2002, 167). A partir deste ponto, Bleeker postula que o termo *presença*, a partir tanto de Silverman como de Wallon, pode ser uma união bem sucedida entre a imagem de um corpo observado e o ego proprioceptivo de um corpo que observa, indicando que o corpo em palco corresponde a um desejo do corpo na plateia, desejo esse que não é uma deformação da realidade mas é constitutivo do que é percebido como realidade (2002, 170). Seguindo este percurso, a autora volta a pegar no termo *mímica interna*, propondo que o mesmo não se refere necessariamente a um igualar de sensações entre um corpo que observa e um corpo observado, mas descreve um processo corporal culturalmente específico e criador de significados, no qual o mapeamento de um

corpo visto num corpo que vê permite uma melhor percepção desse corpo observado e identificação com o mesmo (Bleeker, 2002, 172-173).

CAPÍTULO III

O SOM | A AUDIÇÃO

O mundo começou com um som.

(Berendt, 1988, 32)

A noção de um som primordial, para além da explicação que segue as regras da física, alia-se à ideia de que, pré-renascimento, Deus era considerado como som ou vibração (Schafer, 1997, 10); os textos religiosos, desde o Velho Testamento, passando pelo Corão e pelos Upanixades, estão repletos de exultantes pedidos para escutar (Berendt, 1988, 24). Tanto Murray Schafer como Joachim-Ernst Berendt, músicos, teóricos e apaixonados pelo som e pela escuta, fazem referências aos tempos de profetas e épicos como momentos em que era dada muito mais importância ao sentido auditivo do que à visão; já Steven Connor, no seu ensaio *Ears have Walls*, nota como o divino se associa a um som invisível ou sem fonte certa e menciona John Hull, que nos diz que “quando dizemos que o ser divino é invisível, queremos dizer que não temos poder sobre ele. Mas dizer que o ser divino é inaudível seria o mesmo que dizer que ele não tem poder sobre nós” (Hull citado por Connor, 2005, 137-138). Há aqui uma aproximação entre som e poder e Connor serve-se da voluminosidade do som para o definir a partir do objectivo constante de *ocupar* área, penetrando e permeando, dobrando cantos e escapando de salas, tornando-se no que o autor define como a *catástrofe suave do espaço* (2005, 133). Começaremos por abordar a audição e o som, propondo uma separação entre barulho e sinal e seguindo até ao conceito de arte sonora, a sua constituição e uma breve passagem histórica.

3.1

COMO OUVIMOS O QUE OUVIMOS

Berendt, na sua obra *The Third Ear* (1988), serve-se das palavras do antropólogo Diether Rudloff para fixar o olho como um órgão sensorial periférico, “direccionado para fora”

e compreendendo a pessoa externa, em confronto com o ouvido que se apresenta como “um órgão central, que apreende o mundo externo e o traz para o nosso interior” (Rudloff citado por Berendt, 1988, 12). Aqui, o mundo externo não é só o mundo fora de nós, mas forma-se em particular pelos outros, a partir da linguagem; embora existam vários idiomas de linguagem gestual, uma pessoa que não ouça perde um acesso imediato às formas de linguagem verbal que mais pessoas agregam. Por outro lado, há a característica habitável do som, que nos pode, de algum modo, conter. Connor contrasta a visão e a sua capacidade de nos colocar, como criaturas fisicamente constituídas, frente ao mundo, com a audição, já que para um som ser audível é preciso que o mesmo esteja em nós, tanto quanto nós estejamos nele - “habitamos o som porque o som nos acontece. Não habitamos o mundo da visão porque os nossos actos de ver estão constantemente a *fazer* coisas a esse mundo. Ver, como Merleau-Ponty notou, é uma forma de *ter*” (Conner, 2005, 135). É aparente a proximidade da palavra *olho* com a palavra *eu* em diversas línguas, conectando a noção do eu com a capacidade de ver; contudo Berendt apresenta a visão como o único sentido que não nos permite percepcionarmo-nos totalmente sem nenhum tipo de ajuda: podemos cheirar, tocar, saborear o nosso corpo e ouvir a nossa voz, mas não conseguimos ver a nossa própria cara sem auxílio de uma superfície reflectora ou de um dispositivo fotográfico ou videográfico. Por oposição, o ouvido não aparenta separar sujeito e objecto, nem criar distanciamento entre o eu e o outro - ouvimos a nossa voz, assim como ouvimos a de outra pessoa, unificando a experiência (1988, 28). Em comparação com estas palavras de Berendt, torna-se curiosa a abordagem de Douglas Kahn na sua obra *Noise, Water, Meat - A History of Sound in the Arts* (2001); Kahn fala-nos da ressonância intracraniana da própria voz: Havendo uma passagem directa e interna do som das cordas vocais até aos ouvidos, a nossa própria voz acaba por fazer um percurso ósseo para além do atmosférico; tal transmite uma qualidade e textura que não estão presentes para quem ouve de fora e se sujeita a um desossar que limita uma presença mais cheia (2001, 7). O autor também reflecte sobre a dependência de objectos externos para compreendermos a nossa fisicalidade a partir dos sentidos, mas foca-se no facto de termos tido acesso a materiais reflectores (como a superfície tranquila de um lago) que permitem a contemplação do nosso semblante muito antes da invenção do fonógrafo, no final do século XIX, que marca o primeiro momento em que pudemos ouvir a nossa voz tal como ela soa a ouvidos alheios (2001, 9). Há, no entanto, uma afirmação de intimidade na obra de Kahn, que define o acto de ouvir a própria voz como “o mais difundido acto privado

perfeito em público e o mais comum acto público experienciado dentro dos confortáveis confines do próprio corpo” (2001, 7).

Berendt dispensa largas linhas da sua obra a falar sobre o carácter extraordinário dos nossos ouvidos, desde a sua capacidade para medição, o seu extenso alcance (entre 16 e 16000 hertz), até à quantidade de conexões nervosas entre ouvidos e cérebro (cerca do triplo das conexões entre o olho e o cérebro); o autor postula que talvez os nossos ouvidos sejam capazes de tanto porque o som - como uma palavra falada - é um evento singular e, ao contrário dos olhos, que podem sondar a mesma imagem várias vezes, os ouvidos têm de saber, com certeza imediata, o que ouviram (1988, 14-18). É relevante dizer que, no meio de todas estas comparações, Berendt frisa que a democratização dos sentidos lhe interessa e que a situação relacional decisiva e inclusiva do ouvido com o olho é a que mais nos satisfaz - precisamos de todos os sentidos que nos estiverem disponíveis e o seu objectivo é simplesmente confrontar e questionar a hipertrofia óptica do mundo ocidental contemporâneo (1988, 28-31).

Ralph T. Coe, em *Breaking Through the Sound Barrier*, repara como a memória curta do ouvido pode contribuir para a visualidade do nosso mundo, mais governado pelo que vemos, tornando-nos mais dependentes do que é físico. O ouvido apresenta-se mais sintonizado com o mundo das ideias, psiquicamente receptivo, um potencial caminho para o que está *além de* (1971, 55). Por outro lado, diz-nos Connor, é através do ouvido que trabalhamos o reflexo espacial do som, que, neste âmbito, guia os nossos olhos e fornece sentido em relação ao espaço que ocupamos; o autor refere que todos os sons são resultados de colisões, abrasões, impactos ou misturas entre corpos/objectos, pelo que o som pertence à “filosofia dos corpos misturados” (uma referência a partir de Michel Serres), corpos compostos e em contacto num espaço permeável, volátil, impermanente (2005, 132-135).

Christoph Cox, no artigo *Sound Art and the Sonic Unconscious* defende uma noção de som como um fluxo anónimo e contínuo para o qual as expressões humanas contribuem mas que, simultaneamente, as antecede e excede. A partir de Leibniz, o autor separa o fluxo em duas dimensões: “uma dimensão virtual que nomeio como ruído (*noise*) e uma dimensão real que consiste em contracções deste contínuo virtual, como música e discurso” (Cox, 2009, 19). Cox também se serve da obra de Serres para desenvolver a noção de ruído (aqui referido como ruído de fundo):

“O ruído de fundo é o solo da nossa percepção, absolutamente ininterrupta, o nosso sustento perene, o elemento de software de toda a nossa lógica (...) O ruído de fundo nunca cessa; é ilimitado, contínuo, interminável, imutável (...) Não pode ser transformado em fenómeno; todos os fenómenos estão separados de si, uma silhueta em pano de fundo, uma luz no meio do nevoeiro, pois todas as mensagens, gritos, chamadas, todos os sinais devem ser separados do sussurro que ocupa o silêncio de forma a serem perceptíveis, entendidos, trocados.” (Serres citado por Cox, 2009, 19-20)

Cox sinaliza como teorias contemporâneas parecem considerar o ruído como um estorvo, aquilo que interfere com a transmissão de mensagens e sinais e tal separação é informada por oposições dicotômicas como *substância e acidente* ou *essência e aparência*; no entanto, tal como foi abordado no primeiro capítulo, a organização do pensamento em ideias opostas binomiais apresenta-se como não universal, hierárquica e, arrisco-me a dizer, francamente datada. O autor postula, a partir do trabalho de Abraham Moles, que a diferença entre ruído e sinal não é estrutural, já que possuem a mesma natureza e podem ser medidos utilizando os mesmos parâmetros. Essa diferença assenta então na intenção do corpo/objecto transmissor, sendo “ruído um sinal que o emissor não deseja emitir” (Moles citado por Cox, 2009, 20). Embora acolha a noção de Moles como plataforma que coloca ruído e sinal como pares, Cox observa um privilégio resquicial do sinal sobre o ruído, já que a distinção é construída a partir da perspectiva comunicacional e de criação de significado, de “intenções e valores” (2009, 20). Regressando a Leibniz, Cox refere-se à sua teoria das pequenas percepções, que coloca todas as nossas percepções conscientes alicerçadas num vasto enxame de elementos que, determinando essas percepções, não lhes pertencem e nem sequer chegam ao patamar da consciência, tendo uma existência virtual. Este campo virtual tem, para Leibniz, uma significância cósmica, sendo que Cox nos traz o exemplo da memória como uma componente cuja existência é virtual, embora tal não a faça perder em nada a sua importância no mundo concreto (Cox, 2009, 21). O autor refere também a obra *Sound Ideas* de Aden Evans, especificamente a noção de vibração e da sua constância no espaço:

As vibrações não desaparecem, antes dissipam-se, ecoando, pois a energia é conservada. Cada vibração, cada som, sustém-se no ar, no espaço, nos corpos. Os sons

espalham-se, tornando-se cada vez menos contraídos, fundem-se mas mantêm-se (...)
Cada um cobre toda uma história do som, uma cacofonia de silêncio. (Evans citado por Cox, 2009, 21)

Esta noção de que há um contínuo sonoro atemporal num estado dilatado aproxima-se da ideia de Leibniz de que “cada indivíduo conhece (e ouve) o infinito” mesmo que esse conhecer seja a partir de uma confusão de estímulos (citado por Cox, 2009, 21). O silêncio passa a ser constituído por todos estes sons, por este ruído de fundo constante e totalizador, sendo que um sinal verbal ou musical tem capacidade de contrair este ruído/silêncio e torná-lo claro, interpretável. Cox serve-se das premissas de Leibniz e do engenheiro acústico Bart Kosko para questionar se a distinção entre sinal e ruído pode ser do foro epistemológico: a partir da teoria das pequenas percepções, o autor postula que esta relação não é construída horizontalmente, entre partes e todo, mas num registo vertical entre percepção consciente e inconsciente auditivo; apresentando-nos o exemplo do barulho do mar, constituído pelo som de todas as ondas (que nós não conseguimos distinguir), diz-nos que o que é percebido é o diferencial de todas essas percepções, como um som uno em vez da soma das partes (2009, 22). Assim, Cox define ruído como “o conjunto de forças sónicas capazes de entrar em relações diferenciais de forma a superarem o limiar da audibilidade, tornando-se sinal (...) não é apenas um som entre muitos, ou um barulho que não queremos ou conseguimos ouvir. É o fluxo intenso e incessante de matéria sonora que é actualizado - mas não esgotado - pelo discurso, música e outros sons significantes” (2009, 22). O autor refere também John Cage, que rejeita o conceito tradicional de silêncio como a ausência de som e o equaciona com ruído, sendo o exemplo mais concreto e famoso deste paralelismo a sua obra *4’33”* (2009, 23).

3.2

SOUND ART

O som é imanente à arte contemporânea. Está presente à partida, pois todas as audiências, com excepção das que não conseguem ouvir, assistem à prática artística não só com os olhos mas também com os ouvidos como receptores; podem não estar

disponíveis ou atentas, mas cada participante está continuamente a processar informação através da sua audição. É comumente referido que não podemos fechar os nossos ouvidos. (Caleb Kelly, 2011, 13-14)

Podemos dizer que a importância do som na arte foi crescendo - ou, sendo mais abrangentes com esta reflexão, que o espectro regimental da prática artística foi alargado para além do visual - desde o final dos anos 1960s (embora se aceite uma origem um pouco mais distante, com o trabalho de John Cage ou da música concreta de Pierre Schaeffer nos anos 1950s). Contudo, mesmo com um crescente interesse na arte sonora que se renovou no virar do século XXI - um período de desenvolvimento artístico e teórico cunhado como *sonic turn* - o espaço ocupado pelo som nem sempre teve o caminho facilitado: desde o espaço arquitectónico dos museus e galerias, não pensado acusticamente, à dificuldade em *representar* som, não podendo este ser documentado num livro nem arquivado nos moldes típicos, até às limitações lexicais na discussão sobre som nas artes ditas visuais. Caleb Kelly, na introdução da edição *Sound* (2011), parte de *Documents of Contemporary Art* (colectânea de antologias co-publicada pela Whitechapel Gallery e pela MIT Press) refere estas problemáticas, destacando que, independentemente dos desafios encontrados pelo seu caminho, o som é agora parte integrante da prática artística, desde a música à instalação, às práticas cinematográficas, performativas e participativas (13). Jøran Rudi, na publicação *Organised Sound* (2009), espelha tal reflexão, fazendo notar a miríade de pontos de partida da prática que denominamos como arte sonora (*sound art*) (1). Na mesma publicação, Alan Licht visita as origens e desenvolvimento da mesma, definindo-a como não estando necessariamente presa a um período temporal, localização geográfica ou grupo de artistas específicos; até a sua definição permanece algo “elusiva”, sendo descrita a partir de termos das artes visuais, como, por exemplo, um “conceito expandido de escultura” - expressão de Bernd Schulz que o autor referencia (2009, 3). Licht, tal como Rudi, reforça a noção de que uma peça de arte sonora não tem uma timeline específica, podendo ser experienciada durante muito ou pouco tempo sem perder uma noção de princípio, meio e fim. Rudi determina a diferença entre arte sonora e música na relação da primeira com o espaço e da segunda com o tempo (sendo que a música já pode exigir uma apreciação temporalmente dependente) e propõe que a arte sonora seja compreendida como uma sonificação de ideias

artísticas - ou como suas representações sónicas (2009, 1). A possibilidade de divorciar um som da sua fonte - possibilidade oferecida pelo advento da gravação de áudio - tornou o som num elemento identificador quase equiparável a uma imagem e foi terreno fértil para tanto músicos como artistas visuais iniciarem explorações sónicas (Licht, 2009, 4).

Licht nota que um elemento precursor desta ênfase no som encontra-se no trabalho acústico na arquitectura, que acompanhou práticas históricas milenares, como a fina clareza dos anfiteatros gregos ou galerias e basílicas que propalam simples murmúrios a vários metros de distância (2009, 4). Em contraste, num tempo mais próximo do nosso tecem-se críticas à construção de anfiteatros e salas de espectáculo e à falta de planeamento acústico (que, incompreensivelmente, é todo feito com notações visuais do som, em vez de ser trabalhado no seu meio original), até à poluição sonora que assola todos os que habitam em cidades (Berendt, 1988, 73-75). A ecologia sonora foi um movimento criado para dar resposta a esta questão, sendo liderado por Murray Schafer e tendo um crescimento e existência paralelos ao desenvolvimento da arte sonora (Licht, 2009, 8).

Lílian Campesato, no artigo *A Metamorphosis of the Muses: Referential and contextual aspects in sound art* (2009) aborda o conceito de arte sonora a partir de dois parâmetros: o tempo e o espaço. Campesato diz-nos que a arte sonora serve-se de “diversos elementos (sons, objectos, luz, imagem, corpos, espaço) para criar relações complexas com o que está para além do trabalho artístico”, estando esse trabalho “aliado à abordagem a um tempo fragmentado e ao uso de um espaço esteticamente activo” (2009, 27). A possibilidade de contactar com o meio sónico num espaço menos carregado simbolicamente (como o é o espaço musical) permite, para a autora, uma relação diferente entre artista e prática e foca-se na concepção “quase material” do som, referenciando o “conceito expandido de escultura” de Schulz para expressar a sua qualidade plástica, moldável, manipulável e reorganizável (Campesato, 2009, 27-28). Steven Connor aborda a noção de *som como escultura* como um intercâmbio entre som e forma, “seja numa moldagem do tempo ou numa espécie de precipitação do som em forma” (2005, 136). Sobre a forma do som, Campesato distingue as características do som acusmático (som gravado e projectado ou difundido, em oposição a som tocado ao vivo), que nos fornece dados espaciais sobre o local onde o som foi captado mas não o espaço de difusão (dados como localização da fonte - esquerda/frente/etc e perto ou longe, espaço grande ou pequeno, seco ou reverberante)

e a forma como o som ressoa no espaço onde é projectado (seja gravado ou ao vivo). O espaço, ao repercutir o som, cria imagens e sensações que podem tornar-se parte da obra, ganhando assim contornos de elemento representacional - aqui, a noção de *site-specific* abarca mais do que propriedades geométricas (Campesato, 2009, 28). Sobre o tempo, Campesato diz-nos que “qualquer forma de arte cujo principal material é o som é uma forma de arte temporal, pois o som só pode acontecer no tempo” (2009, 29). No entanto, se a música, por seu lado, exige uma fruição linear e progressiva (como referido anteriormente por Licht e Rudi), a arte sonora permite uma contemplação dependente unicamente da intenção e interesse do espectador; a sua construção temporal está muito mais dependente do receptor do que do criador, o que pode provocar a diluição de crescendos e pontos culminantes, “aproximando a arte sonora de uma estética do efémero e transitório” (Campesato, 2009, 32-33).

A *sonic turn* - a ascensão da arte sonora como objecto de fascínio cultural, tanto nas artes visuais como na academia (Cox, 2006, 80) coincidiu com uma experimentação aberta e generalizada a partir das novas tecnologias, produzindo práticas e obras que colocavam a temporalidade no centro da experiência; de acordo com Coe, a forma deixou de ser a linguagem para passar a um mero subproduto ou à aparência (presença em vez de estrutura (1971, 54). Douglas Khan, no ensaio *The Latest: Fluxus and Music* (1993) refere a proposta de John Cage de que qualquer som pode ser usado na composição musical, não necessitando sequer da intenção de se criar música para que a mesma aconteça, como mote estrutural para uma nova visão de composição - mais dependente da intenção de ouvir do que da intenção de compor (32). Em *For the Birds*, uma série de entrevistas ao compositor conduzidas por Daniel Charles (revistas e editadas por Charles, edição que foi consentida pelo entrevistado), Cage enfatiza a sua recusa em ser subserviente ao que é comumente descrito como “música” - que, de acordo com o compositor, é “apenas uma palavra” (Cage citado por Charles, 1976/1981, 39). Cage define silêncio como “o conjunto de sons não intencionais” - aproximando-se das reflexões de Cox a partir de Moles - e assume que a sua composição ganha ao não ignorar o ruído não intencional (que se pode assumir como sinal); dá, como exemplo, a sua *Música para Piano*, composta a partir das imperfeições de uma folha de papel - aludindo, neste caso, às imperfeições como marcas não intencionais que podem ser lidas como música, tornando-se música - sinal - intencional (Cage citado por

Charles, 41-44). Khan relaciona a refrescante abordagem de Cage ao som nas artes com o trabalho do movimento artístico interdisciplinar Fluxus, altamente influenciado pelo trabalho e obra do compositor americano. As estratégias sónicas que influenciaram a estética do grupo concentravam-se na recuperação de toda a plenitude de sons que existem fora do espectro musical, passando a adoptar questões (em oposição a “o que é que produz este som?”) como “é som?”, “onde estão os sons no tempo e no espaço, em relação aos objectos e corpos que os produzem?” e “o que constitui a singularidade de um som?” (1993, 32-33). Caleb Kelly nomeia Pierre Schaeffer, contemporâneo de Cage, como outra figura significativa pelo seu trabalho (música concreta) com música gravada e editada de forma a separar o som do seu referente, assim como composições com sons quotidianos (ao invés de instrumentos musicais) (2011, 13-14). Kelly associa a *sonic turn* à intenção de artistas como Cage e Schaeffer que dirigem o público a repensar como conhecemos o mundo a partir da escuta; o autor referencia práticas de “som como fenómeno” utilizadas por Alvin Lucier (*I am Sitting in a Room*, 1969) ou Laurie Anderson (*Handphone Table*, 1978) e abordagens à escuta como exercício e processo (exemplificando com as *Sound Walks* de Max Neuhaus, 1966) (2011, 14). Mais recentemente, a proliferação de exposições de larga escala dedicadas ao som - como *Volume: Bed of Sound* (MOMA, Nova Iorque, 2000), *Sonic Process* (Centro Georges Pompidou, Paris, 2002), *Sounding Spaces* (I.C.C. Tóquio, 2003) (Kelly, 2011, 14) e, por aqui, *A Exposição Invisível*, patente na Culturgest em 2020 e 2021 (versão alargada de uma exposição anteriormente apresentada em Espanha e Israel, em 2007) (Culturgest, 2020) - demonstra que a arte sonora está cada vez mais enraizada na nossa prática artística e que, nas palavras de Kelly, “a arte contemporânea é uma área de práticas barulhentas e turbulentas” (2011, 15).

CAPÍTULO IV

PERFORMANCE E O SOM DO CORPO | PRÁTICA NUMA LINHAGEM

Se aceitarmos que a incorporação do som nas artes visuais foi um factor crítico na concepção e entendimento da arte contemporânea (Kelly, 2011, 13), podemos considerar essa hibridização um de vários passos na desconstrução das artes visuais como artes da imagem; outro passo foi a concepção de performance como parte integrante desse meio. Cláudia Madeira, na sua obra *Arte da Performance, Made in Portugal* (2020) aborda parte da vasta bibliografia referente à definição e discussão de performance, assumindo a complexidade da tarefa e notando que este é um conceito conflituante e contestado (22). A autora parte de Schechner, que nos diz que “performances são acções”, embora possuam uma diferenciação inerente ao “campo a que correspondem” (citado por Madeira, 2020, 24). William Spurlock, no ensaio *Social Action as Structure Sound as Medium* aborda as acções (*actions*) do artista e curador Tom Marioni, fornecendo várias possíveis definições para o termo acção:

A realização de uma alternância pela força ou por acção natural.

A maneira ou método de execução.

Algo geralmente ao longo de um período de tempo, por etapas ou com a possibilidade de repetição.

A combinação de circunstâncias que constituem o assunto de uma pintura ou escultura.

A maneira como um mecanismo opera.

A atividade mais vigorosa, produtiva ou excitante em um determinado campo, área ou grupo (tal como, “Onde está a acção”). (Spurlock, 1980)

As acções de Marioni, que o próprio definia como “situações orientadas por ideias e não dirigidas à produção de objectos estáticos” (citado por Spurlock, 1980) acabavam por ser apresentações temporalizadas de processos criativos; curiosamente, o artista criava uma clivagem entre acção e performance, pois considerava a performance orientada

teatralmente, em oposição à acção directa e direccionada, sem ilusões (Spurlock, 1980). Spurlock desenvolve essa oposição a partir do envolvimento intelectual do público, notando uma diferença entre o evento teatral, que exige um público passivo, e uma *acção*, que requer a participação activa e consciente do mesmo. Questiono aqui a utilização do termo performance por parte de Marioni seguindo o distanciamento proposto por Hans-Thies Lehmann entre a tradição teatral clássica e o teatro pós-dramático, campo no qual se insere a ideia performance que aqui se aborda em particular (Bleeker, 2002, 37); há mais semelhanças do que diferenças nas *acções* de Marioni e na ideia de performance “primeiramente como um evento afectivo e significativo, uma situação social expressiva, um *aqui-e-agora* de coexistência e comunicação humanas” (Vujanović, 2018, 1). Spurlock defende que o envolvimento do público transforma as *acções* em *acções sociais* (1980); sobre a hibridização entre o mundo da arte e do social, Madeira refere Peggy Phelan e a sua defesa da presença e interacção entre objecto e receptor como “mínimo denominador comum na noção da performance”, formato que permite analisar “coisas tão diversas como fotografias, pinturas, teatro, protestos políticos e arte da performance”, como se de um “campo expandido da performance” se tratasse (citada por Madeira, 2020, 26). Tal aproximação espelha a ideia formulada por Bleeker de que a renovação elástica e moldável fornecida pelo teatro pós-dramático à relação entre espectador e intérprete (entre corpo que olha e corpo que é olhado) empodera o público no seu papel relacional (2002, 92) e que a noção de presença pode ser uma união entre imagem e ego proprioceptivo pertencentes a diferentes corpos nesta relação performativa e na realidade constituída pelo encontro (2002, 170). Ambas as autoras referem a mediação dessa relação através da cultura e dos padrões sociais - Madeira descreve como a performance, a partir de uma perspectiva social, dirige e “governa todos os aspectos das relações sociais”, tornado-se ideologia - como motor de acção produz o pensamento (próprio da cultura ocidental) de que é importante o resultado da performance de cada um (numa óptica de espectáculo) ser visível aos olhos dos outros (2020, 26-27). Contudo a autora enfatiza que o modelo artístico tem vindo a posicionar-se num canto crítico desta relação, depreciando a performance social ligada a uma hierarquização de valor e visibilidade tentando religar a arte a questões sociais de outra natureza (Madeira, 2020, 27); esta crítica, direccionada à espectacularização da performance, também é feita por Marioni, afirmando que produz um público passivo e uma

relação não intelectual (Spurlock, 1980) e a mesma crítica está na génese de movimentos como os *happenings* e os eventos Fluxus (Higgins, 2002, 108).

A noção de Marioni de que as suas acções estavam contidas num momento temporal vai de encontro ao que Madeira assume como um dos factores de identificação da performance - a sua efemeridade, sendo que cada performance “é um evento único que se inscreve numa noção de tempo linear” (2020, 27). RoseLee Goldberg, em *A Arte da Performance*, espelha esta noção ao nomear a performance como visível, mas “intangível; não deixava rasto e não podia ser comprada ou vendida. Considerava-se finalente que a performance reduzia o efeito de alienação entre o performer e o espectador” (1979/2012, 193). A questão da singularidade do memento suscita uma reflexão sobre a obra versus a reprodução; Madeira serve-se de Walter Benjamin que declara que “mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte” (citado por Madeira, 2020, 27), mas também de Michael Taussing que destaca o elemento principal da performance social como a repetição ao invés da singularidade (2020, 28). Madeira também se apoia em Goldberg, que nos diz que “a arte da performance continua a desafiar as definições e mantém-se tão imprevisível e provocadora como outrora” (citada por Madeira, 2020, 28).

De forma a colocar este trabalho numa linhagem artística e histórica serão brevemente abordadas as práticas e artistas que caminharam na linha entre as artes visuais e artes performativas, assim como artistas que trabalharam com som nas suas composições performáticas (a partir da criação dos *happenings*, do colectivo Fluxus e das obras e influência de John Cage). Será também feita uma análise a duas obras da dupla Ana Borralho e João Galante como práticas de *performance art* que utilizam sons do corpo como material performativo e de contacto com o público.

4.1

HAPPENINGS, PERFORMANCE E O SOM DO CORPO

Happenings foi um termo cunhado por Allan Kaprow no final dos anos 1950's para descrever eventos artísticos de larga escala por si organizados, onde o público era considerado parte participante no evento, sendo activo na sua experiência dos mesmos; o

termo *happening* pretendia sugerir espontaneidade e algo prestes a acontecer (Beaven, s.d.). Embora tenha designado este tipo de eventos, Kaprow não foi o seu iniciador, sendo que os mesmos têm raízes no Cabaret Voltaire e no movimento Dadaísta, nas performances Surrealistas e no Futurismo da primeira metade do século XX – “foi sobretudo na performance que esses movimentos encontraram a sua origem, utilizando-a para dar resposta a questões controversas” (Goldberg, 1979/2012, 8). Em Tóquio, o colectivo de artistas Jikken Kobo já realizava experimentações multi-disciplinares nos anos 1950’s utilizando o termo *happyōkai* (recital) para os descrever (Beaven, s.d.). Por grande parte do mundo, durante essa época, havia uma aproximação a momentos singulares de experimentação artística que misturavam o princípio da experiência vivida com o hibridismo, aglutinando diversas práticas artísticas, o que produzia ainda mais questionamentos sobre a sua categorização. Os primeiros performers eram primeiramente poetas, pintores e artistas de cabaré (Goldberg, 1979/2012, 8). Hannah Higgins, na sua obra *Fluxus Experience*, faz referência a Kaprow e à sua descrição tanto dos *happenings* como dos eventos Fluxus como “avant-garde lifelike art” em oposição a “avant-garde artlike art” (citado por Higgins, 2002, 108). As semelhanças não só na forma como nas consequências produzidas para o meio artístico Americano, agregadas à contemporaneidade dos movimentos tornavam-nos passíveis de serem confundidos como parte de uma mesma força; a única diferença - a existir uma diferença - era, nas palavras do artista Jean Jacques Lebel, a “intenção programática” com o activismo político de alguns artistas Fluxus (citado por Higgins, 2002, 110). Contudo, outros não partilhavam da mesma opinião, colocando o movimento Fluxus e as suas práticas no campo do não simbólico, anti-expressionista e de forma livre, em oposição às qualidades presentes nos *happenings* (Higgins, 2002, 111).

Uma questão que ultrapassa qualquer clivagem entre Fluxus e *happenings* é a importância de John Cage na génese e composição de ambos os movimentos. Nas palavras do artista George Manciuinas “Onde quer que Cage fosse deixava para trás um pequeno *grupo Cage*, em que alguns admitem a sua influência e outros não. Mas a verdade é que esses grupos se formavam após a sua visita” (citado por Khan, 1993, 32). É impossível abordar inteiramente a sua obra no curto espaço aqui disponível; no ensaio *Something About the Writings of John Cage*, Jackson MacLow diz-nos que escrever sobre Cage é como escrever sobre o oceano” como se fosse impossível escrever apenas sobre uma pequena parcela de algo tão profundo

e imenso (1980). Entre a música, a escrita e as artes visuais, Cage preocupava-se particularmente em libertar tanto o artista como a audiência dos seus próprios gostos e preconceitos - das suas mentes; tal objectivo estava intimamente ligado ao seu interesse por filosofias e correntes de pensamento asiáticas, como o Budismo, o seu ramo Zen ou a “filosofia de Sri Ramakrishna” (Cage citado por Charles, 1976/1981, 41) . Allan Kaprow escreveu sobre Cage no ensaio *Right Living* (1987), inquirindo sobre como o artista foi generativo com o seu trabalho e apontando a prática de operações de acaso para determinar e arranjar os sons e duração de uma peça (é disso exemplo *Sixteen Dances*, composição para uma coreografia de Merce Cunningham), assim como o acolhimento do ruído como material de composição equivalente ao som musical convencional (perspectiva já referida anteriormente, nas palavras do próprio) como grandes mudanças trazidas por Cage (26). Merce Cunningham merece aqui uma referência mais longa, sendo que o seu trabalho na área da dança encontra um paralelo com o de Cage, na adopção da aleatoriedade e indeterminação como processos de criação de “uma nova prática coreográfica (...) tal como Cage descobria música nos sons quotidianos em redor, Cunningham propunha os actos de andar, ficar de pé, saltar e todas as outras possibilidades do movimento natural como elementos da coreografia” (Goldberg, 1979/2012, 155-156).

Kaprow diz-nos que o legado de Cage pode ser ainda mais generoso e significativo do que o seu impacto nas artes pode sugerir, pela emergência, na sua obra, de uma visão do mundo muito diferente e distinta da prevalente na sociedade ocidental contemporânea, dentro de uma cosmologia de um mundo perfeito, somente à espera da nossa compreensão através dos sentidos verdadeiramente abertos (1987, 27-28).

Khan diz-nos que o som sempre carregou consigo uma multiplicidade de potencial e de associações e codificações, tanto reais como imaginárias; com o advento da electroacústica o número de sons e suas associações proliferou numa acumulação acelerativa e é neste registo que as ideias de Cage são pronunciadas e servem como incubadora para os artistas Fluxus (1993, 31). Contudo o autor refere que Cage só se podia aventurar até determinado ponto se quisesse manter-se nos limites da música e, no âmbito de uma prática artística a partir do som, essa musicalização é uma operação redutora; tal questão poderia até colocar Cage em confronto com os preceitos da sua própria filosofia estética (como

demonstrado pela expressão da sua autoria “deixem os sons serem eles próprios”) (Khan, 1993, 31).

Tom Marioni foi outro artista a incorporar o som na sua prática. Marioni, fundador e curador do Museu de Arte Conceptual de São Francisco (MOCA) utilizava o som como o mais importante veículo de promoção da participação pública nas suas acções, sendo que fenómenos aurais, pela sua natureza envolvente, podem facilmente exigir a atenção e participação emocional ou intelectual de toda a audiência, criando uma experiência colectiva. Pensando inicialmente no som como um meio escultórico, Marioni acabou por se afastar da arte como objecto para se aproximar da arte como ideia, acção e processo, vendo então o som como constituinte atmosférico a partir do qual poderia criar uma experiência dualista, abarcando tanto o expressionismo intuitivo como o formalismo intelectual (Spurlock, 1980). As obras de Vito Acconci caem no espaço da *body art*, sendo que o artista utilizou o som como meio extensivamente nas suas instalações. Um exemplo da utilização do som do corpo (aliado à voz) para criar uma intimidade na ausência de imagem é *Seedbed* (1972), performance que contava com o performer por baixo de uma rampa de madeira, a sua voz projectada pela galeria enquanto se masturbava e descrevia para o público imagens fantasiosas (Met Museum, s.d.).

4.2

no body never mind 003 | Meatphysics

Ana Borralho e João Galante (AB&JG) são parceiros, performers e artistas multidisciplinares. Conheceram-se a estudar artes visuais no Ar.Co e trabalharam juntos no grupo de teatro físico *O Olho*, até começarem a assinar projectos próprios em 2002 (Borralho & Galante, s.d.). Este subcapítulo será desenvolvido a partir de uma entrevista conduzida por mim a ambos, disponível no anexo A, e incidirá sobre as obras *no body never mind 003* (NBNM) e *Meatphysics*. Ambas as performances poderão ser consultadas a partir de links no mesmo anexo.

A ambiguidade e diluição de fronteiras são elementos centrais na abordagem artística de AB&JG, sendo que ambos acreditam que “a arte deve ser um espaço para desafiar e

questionar fronteiras e limites, vendo o corpo com uma dessas fronteiras, mas não apenas a nível físico”; vêem o corpo construção social, cultural e política, mas também como espaço aberto e processual ao invés de objecto fixo, estando em constante transformação, o que o torna passível de ser transformado e subvertido. Como artistas, estão interessados em “criar espaços de experimentação e questionamento que permitam essa transformação e possam assumir diferentes formas, desde performances ao vivo até instalações e intervenções sonoras”.

Durante o projecto *NBNM* propuseram-se a lidar com os binómios corpo/mente, dentro/fora, emoção/sensação, eu/outros. Enquanto que nas primeiras duas etapas trabalharam a pele como “território de exploração de sensações e emoções” a partir do contacto com o mundo exterior, na versão 003 o som interno do corpo surgiu como uma nova possibilidade de expressão e comunicação entre performers e espectadores. “O interesse no som do corpo surgiu a partir da observação de como o som pode ser uma forma poderosa de expressão e comunicação, capaz de transmitir emoções e sensações de forma intensa e directa (...) O processo de criação e investigação desta obra envolveu a experimentação e a exploração de diferentes sons internos do corpo, como o som do batimento cardíaco, da respiração, da circulação sanguínea, entre outros (...) A ideia era encontrar formas de captar e amplificar esses sons, criando um ambiente sonoro que pudesse ser compartilhado com a audiência. Ao utilizar o som interno do corpo como *matéria mensageira*, quisemos criar uma experiência sensorial e imersiva, capaz de conectar o público com a essência da existência humana. O objetivo era ultrapassar as fronteiras entre o eu e o outro, o biológico e o social, criando um espaço de comunhão e de troca de experiências entre as pessoas envolvidas na obra.” Os artistas referem o processo de criação entre Lisboa e Kyoto como altamente inspirador, levando-os a tentar criar uma versão de um jardim zen com corpos humanos como elementos decorativos e de contemplação.

Meatphysics surgiu durante a versão 002 do projecto *NBNM* mas foi constituída performance singular em 2008 na Galeria Lungomare, em Itália, depois de uma versão *WIP* ser apresentada no Festival Panorama, no Rio de Janeiro. Enquanto que em *NBNM 003* os performers estavam deitados e de olhos fechados, em *Meatphysics* estavam de pé, nus, encarando a audiência. O som, ao ser transmitido por headphones, em vez de ocupar um espaço arquitectural, ocupava o espaço de uma relação de um para um, mais íntimo e directo.

Sobre esta questão AB&JG assumem que pensaram nos corpos verticais “como esculturas vivas (...) A relação íntima com o espectador mima a relação íntima que os espectadores têm com as esculturas e pinturas em museus”.

Sobre o som como veículo de criação de intimidade com o público, os artistas indicam que “quando utilizamos o som do corpo como matéria nas nossas obras, criamos uma intimidade distinta com o público. Isso acontece porque o som do corpo é algo muito íntimo e pessoal, que muitas vezes não é compartilhado com outras pessoas. Ao torná-lo visível e audível para o público, estamos a criar um momento de partilha muito intenso e pessoal.” Contudo, enfatizam que em todas as suas obras procuram criar espaços de encontro e partilha, de momentos presentes e aproximações experienciadas por todas as partes, numa exploração de reflexão de temas e conceitos importantes e relevantes para a sociedade - a responsabilidade enquanto artistas “é ir além da simples expressão artística, e mergulhar profundamente em questões filosóficas, políticas, sociais e culturais que afetam a humanidade como um todo.”

CAPÍTULO V

INVESTIGAÇÃO, METODOLOGIA E PROCESSO

Este projecto teve origem num questionamento pessoal que começou a ganhar forma durante a pandemia, um acontecimento global que provocou uma disrupção multifacetada das nossas vidas e colocou a maioria das pessoas num lugar de isolamento social. A minha experiência particular foi ter passado dois meses, em 2020, sem tocar noutro corpo (humano ou não humano), resultado de não viver num seio familiar, deslocada do grupo de pessoas que seriam consideradas núcleo e, portanto, contactos possíveis durante esse período. A falta que o toque nos faz é estudada em diversas áreas científicas; o toque como fonte de afecto, como motor empático, como protecção, como regulador emocional, como fonte de energia sexual (Keltner, 2010). A privação do toque fez-se sentir como uma das consequências desta crise pandémica (Spechler, 2020).

O regresso à interacção humana trouxe um acentuar dos sentidos; Mika Elo e Miika Luoto, no prefácio do volume *Figures of Touch - Sense, Technics, Body* (fruto de um projecto de investigação homónimo), nomeiam o tacto como um sentido diferente dos restantes, “sem um órgão próprio e espalhado por todo o corpo, o toque está intimamente ligado ao sentido próprio de vida ou existência corporeal” (2018, 7). Os autores reflectem sobre como tocar em algo ou alguém significa também ser tocado e nessa relação algo acontece a quem toca, tornando-se, nesse acto, simultaneamente exposto *ao* e dependente *do* outro (corpo/qualidade/localidade); tal significação ultrapassa a fronteira da modalidade sensorial única (Elo & Luoto, 2018, 9). Nesta recém-redescoberta interacção entre corpos a contaminação e aglomeração dos sentidos tornou-se mais clara; a falta apurou a experiência e dei por mim a pensar num sentido que raramente passava pelos mecanismos da cognição quando experienciava a presença próxima de outros corpos: a audição e, por conseguinte, o som. O som do corpo. Não só do meu, mas de outros corpos perto do meu. Qual é o efeito de ouvir a interacção entre corpos? Será que consigo separar a experiência do toque da experiência do som? Numa breve pesquisa pelas minhas memórias não consegui encontrar um momento em que tivesse experienciado um sem o outro - indo de encontro à reflexão de Elo e Luoto - o que aguçou ainda mais a curiosidade sobre o efeito da audição na criação de intimidade entre corpos.

Na transposição deste questionamento para um possível objecto performativo - e dentro do contexto pandémico que ainda se vivia durante a primeira idade deste projecto - adaptei o binómio sensorial a investigar para os dois sentidos que permitem uma maior distância entre sujeito e observador, performer e público – a audição e a visão. Por um lado aceitei a perda do sentido cuja falta originou esta linha de trabalho, mas a junção da visão à audição permitiu-me explorar dois pólos que recebem níveis de atenção muito díspares na nossa sociedade. Vivemos num mundo centrado na visão; uma simples pergunta feita às pessoas que compõem a equipa deste projecto - se preferiam ter de viver sem visão ou sem audição - traduziu-se em altos níveis de desconforto perante a possibilidade de perderem a imagem do mundo, como se o mundo chegasse até nós principalmente a partir dos nossos olhos. No entanto - e não diminuindo a extrema importância de podermos ver o que nos rodeia - durante as pesquisas para esta obra a importância do som na experiência relacional parecia ser confirmada uma e outra vez, como, por exemplo, na noção do olho ser um órgão periférico, direccionado para fora e o ouvido um órgão central, conectando o mundo externo com o nosso interior (Berendt, 1988, 12). Embora o trabalho sobre este binómio demonstrasse ser rico e complexo o suficiente para o projecto em mãos, havia algo de difícil em trabalhar com a distância que ambos os sentidos *permitem* ou *exigem*. Lisa Blackman refere, a partir de Pasi Falk, como a visão e a audição são considerados “sentidos mais elevados”, em oposição aos sentidos que exigem o toque ou proximidade física, conotados com uma presença corporal mais primitiva (Falk citado por Blackman, 2021, 95). Elo aborda igualmente a questão do tacto em oposição à visão, considerado um sentido vago, vulgar e dependente de impulsos; contudo, devido às mesmas qualidades (potencialmente subversivas) que o categorizam como sentido *menor* o autor indica que o mesmo é investido de uma expectativa emancipatória (2018, 37). Já Luoto, no ensaio *Approaching the Untouchable: From Husserl to Merleau-Ponty* parte de Husserl para distinguir o papel do tacto e da visão (em particular) na constituição do corpo e do que lhe é externo, notando como “sem o tacto não teríamos um corpo de todo” pois não é ao vermos o nosso corpo que o determinamos como nosso, mas ao sentirmo-lo, tornando a experiência da dupla apreensão, em que a mesma sensação é apreendida como uma percepção de um objecto externo e uma sensação localizada no corpo, como experiência constitutiva (2018, 100). Como é então possível reflectir sobre as modalidades de um mesmo contacto separadamente? Ainda com a sombra de um contexto pandémico que renegou o contacto físico para o campo do não

essencial durante largos meses, esta questão ficou de certa forma pendente durante o processo de investigação académica, tornando-se inescapável quando a investigação se aproximou da prática.

Depois de chegar à pedra basilar deste processo de investigação performativo, surgiu a dúvida de como encarar um processo prático de criação num âmbito académico. A obra *Practice as Research in the Arts*, de Robin Nelson, tornou-se um grande apoio na tradução de práticas artísticas como práticas criadoras de conhecimento. Nelson utiliza o termo *Practice as Research* (PaR) para descrever um projecto de investigação no qual o trabalho prático é um dos métodos-chave de pesquisa e uma prática artística (seja performance, dança, artes visuais, entre outras) é apresentada como prova de investigação (2013, 8-9). O autor reconhece a complexidade e as multicamadas possíveis nestas práticas e assume a possibilidade de diferentes linhas de investigação, composicionais, performativas, conceptuais ou tecnológicas; esse reconhecimento vai de encontro à noção de que PaR pode, frequentemente, proporcionar percepções substanciais, mais do que chegar a conclusões definitivas, focando-se mais no processo do que no objectivo - e Nelson afirma que a própria reflexão durante a acção pode ser a base da prática (2013, 27-30). Sobre o que totaliza um projecto de investigação no âmbito da PaR, além do objecto artístico e da documentação do processo de criação, o autor inclui os tópicos *escrita complementar*, que engloba uma revisão conceptual da literatura; *localização da prática numa linhagem* (artística e histórica) e *relato do processo* (Nelson, 2013, 34). Este capítulo serve o último ponto.

5.1

PESQUISA A PARTIR DO SOM E DO MOVIMENTO

O processo de criação foi, durante bastante tempo, um processo solitário, a partir de leituras e pesquisas que iam alargando o meu mundo sensorial e a experiência corpórea. A minha experiência a reflectir sobre a temática em mãos trouxe-me um trabalho a partir dos sentidos extremamente abstracto e etéreo, vivendo, muitas vezes, no campo dos afectos, num lugar entre o corpo e a experiência que se torna difícil de fixar. Notei aqui a dificuldade em não me servir do tacto para ancorar os dois sentidos que me propus a explorar. Mika Elo

refere que estamos em contacto (utilizando o inglês *in touch*, cuja tradução para o português empobrece, na minha opinião, a descrição da sua ideia) com tudo o que pode ser tocado e sentido pelo corpo, servindo-se de Bernhard Waldenfels para situar o toque como “protótipo da experiência sensorial em si. A luz *toca* o olho, o batimento cardíaco *toca* o dedo palpitante, as ondas sonoras *tocam* o tímpano” (2018, 40). Contudo, uma tentativa de figurar as acções da última citação, seja visualmente ou por outro qualquer meio sensorial, demonstra que a representação do contacto que os restantes sentidos provocam exige, entre outras coisas, uma maior capacidade de imaginação. Elo expande o conceito de tacto - em particular, o tacto como sentido - articulando as diferentes forma de *sentir* o tacto e acrescentando ao vocabulário as noções de sentir e ser afectado (2018, 40) . Sami Santanen, no ensaio *Dimensions of Touch*, espelha essa extensão da capacidade táctil ao reflectir sobre uma dimensão da mesma que denomina como *pathic* (a partir do Grego *pathos*), um contacto no sentido de “ser-se afectado por”, “experienciar, submeter-se a” (2018, 218). O autor refere a separação distinguida por Straus entre dois momentos no sentir, (*gnostic* e *pathic*, sendo que a tradução do segundo termo não se figura como a mais apropriada e, portanto, escolho aqui utilizar o inglês), em que o primeiro se refere às propriedades sentidas na percepção do sentido - o que é representável - e o segundo se refere, como foi acima referido, à sensibilidade ao fenómeno (Santanen, 218). Esta noção de que até o sentido mais palpável, que nos interpela de forma tão física, pode ser desdobrado em diversas dimensões, parte delas coincidente com a investigação que acompanhou este projecto e concordante com a sua natureza mais abstracta, possibilitou a continuação deste questionamento. Decidi assumir a volatilidade da matéria em estudo e, a partir da noção de corpo aberto e imbricado em mundos, espelhada pela obra de Blackman e da teoria de corpos de afecto, integrei a natureza processual dos corpos na pesquisa e no trabalho criativo, procurando exactamente os estímulos que ocorrem pré-cognição e pré-reflexão como motores para a prática artística.

A busca por outros trabalhos sobre o som do corpo foi, por si, dando corpo à ideia performática (como os exemplos referidos neste texto, de Ana Borralho e João Galante). Quando já tinha um esqueleto de uma ideia a ser posta em prática comecei a reunir uma equipa; artistas de áreas de criação distintas, desde o teatro ao cinema, da música às artes visuais. Este projecto dificilmente ficaria contido no meio performativo - o trabalho sensorial parece exigir outros meios para além dos nossos corpos no espaço, pelo que tornou-se

essencial contar com pessoas que não fossem apenas intérpretes. A equipa ficou constituída pelo Nuno Nolasco e Miguel Ferrão Lopes num lugar mais performático e o Miguel Tavares criou, em conjunto comigo, a sonoplastia do projecto, sendo que partilhámos entre todos questionamentos e pesquisas.

Os primeiros encontros serviram, essencialmente, para criarmos uma linguagem comum sobre este trabalho. Para isso foi necessário criar um espaço íntimo de partilha das nossas sensações a partir da interacção entre corpos. Pedi a cada pessoa para pensar em imagens de corpos a interagir, para de seguida pensar nos sons que essas imagens poderiam criar. Pedi também o exercício inverso - pensar em sons corporais e, de seguida, em imagens dessas interacções. O primeiro exercício foi mais simples de conseguir (Figura A). É curioso que algumas pessoas tivessem uma visão micro do acontecimento - imaginando pequenos pormenores ampliados de partes do corpo em contacto - e outras uma visão macro - imaginando acções completas que ocupassem os corpos por inteiro. Havia também uma divisão entre imagens narrativas e não narrativas - sendo que as imagens micro eram, na sua maioria, não narrativas e vice-versa. Tal fez-me perceber que este trabalho podia ser desenvolvido a partir de dois lugares distintos, tendo por base a separação entre afecto e emoção dirigida por Brian Massumi: a partir do afecto como intensidade em potência, sem qualquer mediação pela cognição, ou a partir da emoção como intensidade qualificada, num circuito narrativo de acção-reacção (1995, 88).

A segunda versão do exercício foi tão difícil para quase toda a equipa que tivemos de a adaptar. A partir de exercícios de *deep listening*, técnica cunhada por Pauline Oliveros e baseada numa audição total - “ouvir tudo de todas as formas possíveis (...) num estado de consciência profunda e conectada a tudo o que existe” (Oliveros, 2022) - tentámos absorver os ruídos que ouvíamos na sala de ensaios “silenciosa” (como aviões a aterrar ou a descolar, passos no piso acima do nosso, o mecanismo do elevador a ser accionado de tempos a tempos) e colocámo-los em diálogo com sons que pudessem ser produzidos por um corpo. Os passos tornaram-se batimentos cardíacos, os aviões sopros ou sussurros e o elevador - partes côncavas do corpo a criar vácuo entre si. Depois destes exercícios de memória e imaginação fizemos improvisações de movimento com os intérpretes: um elemento ficava de fora, de olhos fechados e de costas para a acção e dois elementos interagiam livremente no

espaço. O elemento que ficava de fora, a “contemplar”, ia anotando ideias, sensações ou pensamentos relativos ao que ouvia (Figuras B1, B2, B3 e B4).

Esta improvisação resultou em percepções muito interessantes: A espacialização do som tornou-se importante para a apreciação da acção, principalmente tratando-se de som acusmático, em que a sua fonte não é visível (Campeato, 2009). Certos sons criaram mais dúvidas sobre a sua origem do que outros. A ideia de que uma acção seria íntima intensificou-se quanto mais profundas fossem as respirações ouvidas. A importância dada tanto à respiração como ao batimento cardíaco (mesmo não audível naquela sala, vários sons remeteram para o seu ritmo e potência) conecta-se à noção de que estes elementos são híbridos entre corpo/cognição, participando no ciclo de acção/reacção/emoção que ocorre nas nossas interacções com elementos externos (Massumi, 1995). As próprias diferenças entre os nossos corpos e capacidades sensoriais fizeram-se sentir tremendamente. Uma das pessoas do projecto tem um défice auditivo no ouvido esquerdo, pelo que a sua leitura da improvisação ouvida tinha outra composição espacial. Juntámos a todos os questionamentos uma reflexão sobre como a experiência sensorial de cada um é afectada por diversas condições físicas; como a experiência sensorial é distinta não só pelo ponto do espaço que ocupamos, como pelo *veículo tradutor de sensações* que é cada corpo.

A fase seguinte do processo de criação deu-se na câmara anecoica do Instituto Superior Técnico, onde passámos três tardes a fazer gravações. O processo, que foi estendido a outras pessoas amigas, externas ao projecto mas curiosas com a experiência de um espaço com estas características, passou primeiro por um momento a sós dentro da câmara, seguido de um momento com mais uma pessoa. As gravações dos momentos a sós foram feitas com dois microfones presos a um tripé, a uma distância equiparável à distância entre os nossos ouvidos. Nas interacções uma das pessoas manteve os microfones presos à sua cabeça, um pouco acima dos ouvidos, com o mesmo intuito de tentar igualar a percepção auditiva de um corpo com dois ouvidos funcionais - gravações binaurais (Figuras C1 e C2).

5.2

QUANDO NOS OUVIMOS

John Cage já tinha reflectido sobre a experiência da câmara anecoica. A qualidade inescapável do som é aqui demonstrada, quando até em isolamento total num ambiente supostamente “à prova de som” somos confrontados com o nosso próprio corpo a emitir som; de acordo com Cage pode-se criar aqui uma ligação entre som e vida, silêncio e morte (Licht, 2009, 7).

Revisitar as gravações feitas na câmara anecoica, depois de uma breve pausa, foi uma experiência muito interessante. Uma descoberta dessa escuta foi o cariz íntimo, quase de confessional, das gravações solitárias - de uma só pessoa dentro da câmara. Para mim, parecia estar na presença de um lugar que não era suposto visitar, ao qual não deveria ter acesso; os restantes intérpretes expressaram sensações semelhantes. Tal particularidade acabou por alterar o olhar sobre a investigação; estávamos a tentar trabalhar sobre a interacção entre corpos e sobre a intimidade criada nessa relação, mas subitamente fomos confrontados com uma relação íntima tremenda num espaço onde só se encontrava uma pessoa. A partir desta nova informação começámos a repensar ainda mais os limites dos corpos. Blackman apresenta os sentidos como interfaces, não pertencentes a um invólucro em si contido mas modalidades participativas e sempre em relação entre si e com outros, humanos ou não humanos (2021, 92). A partir desta noção ficou assente que, neste trabalho, mesmo uma gravação solitária participa no mundo para além da mesma, sendo que a própria relação com os microfones não perde o carácter de relação por só ter um elemento humano. Inclusive, a partir de Cage, podemos pensar que, se ouvimos som num espaço à prova do mesmo é porque há um sinal de vida - havendo um sinal de vida há, de certa forma, algum tipo de companhia (Licht, 2009, 7).

Quando cada um estava sozinho na câmara anecoica, tendo como singular companhia os microfones que, assentes num tripé, tentavam imitar a capacidade auditiva de uma cabeça humana, a relação que se tentava criar era, de alguma forma, de uma pessoa para outra. O facto do elemento receptor ser apenas um receptáculo, sem a capacidade de agir de volta, sem qualquer reverberação - esta impossibilidade acentuada pelas características da câmara

- tornava a relação desigual; havia uma falha na capacidade de afecto de um para outro. Contudo, ao sabermos que os nossos sons seriam gravados para uma posterior fruição criou-se uma ideia de afectos dessincronizados, separados no tempo e no espaço. As nossas confissões seriam ouvidas por outro corpo; por outros corpos, numa recepção o mais próxima possível da relação real. Afinal de contas, ao usarmos dois microfones podíamos inclusive decidir para que ouvido escorreria cada som. Até a natureza do som como elemento que atravessa barreiras, seja pela sua propagação na atmosfera gasosa, seja pelas vibrações que contaminam estruturas físicas (Connor, 2005, 130) auxilia a narrativa de que estes sons procuravam um receptor para além das fronteiras à sua volta. Na ausência de qualquer possibilidade da passagem do som pelas paredes da câmara, a sua gravação é a única forma da confissão não se esgotar no segundo em que o som se esgota. Passámos então a pensar nestes momentos solitários como momentos em relação desconstruída, diluída e assíncrona.

Em comparação com o potencial da matéria a solo, as gravações de corpos em conjunto provocaram algum desalento. A grande questão deste trabalho prende-se com a experiência sensorial da interacção entre corpos; contudo, mesmo no local perfeito para captar os sons mais ínfimos que podemos produzir, a perceptividade dos mesmos foi uma decepção. O som de um abraço não é reconhecível como tal; o som de uma festa nos braços não se distingue do som de duas pernas a esfregar-se uma na outra. Os sons pareciam tornar-se matéria demasiado abstracta ao serem separados das imagens que os compõem.

Outra questão sentida universalmente foi a dificuldade em não nos servirmos da palavra. Por muito que tentássemos escapar da força verbal, a mesma acabava por ganhar algum território quando tudo o resto se calava. Não nos servirmos da ferramenta comunicativa por excelência quando tentamos a todo o custo comunicar assemelha-se a uma espécie de batalha contra o corpo e contra a nossa natureza; é pertinente referir que imensas brincadeiras, infantis e não só, usam esse impedimento como regra base para dificultar o jogo, criar frustração mas também climaxes cómicos.

Por fim, surgiu a constatação da sugestividade erótica dos sons emitidos pelos corpos externamente, fossem feitos por um só corpo ou por corpos em interacção, versus a natureza clínica e asséptica dos sons internos do corpo, captados através de um geofone, um microfone de contacto que, sobre a pele, capta as vibrações que passam pela carne e outros tecidos humanos. Foi proposto que essa sensação de “limpeza” pode estar relacionada com o facto

de, normalmente, ouvirmos os sons do nosso interior num contexto medicalizado, ou através de instrumentos médicos, impessoais e meramente funcionais. Contudo, há uma questão que parece refutar essa possibilidade, já que o batimento cardíaco - talvez por todo o seu simbolismo ou pela sua natureza ritmada e constante, até pelo facto de transmitir mensagens importantes sobre o nosso estado anímico (para além do físico) - é um som com potencial erótico e de partilha; mais uma vez a ideia de Massumi surge como inescapável no tratamento deste som. Todos os outros sons exteriorizados, independentemente da sua origem, narrativa ou concretização, remeteram-nos para o âmbito do erótico, do íntimo, do sexual; em comparação, os sons internos do corpo trouxeram-nos algum desconforto por serem inescapáveis, sensação aumentada pela experiência da câmara anecoica onde, sozinhos e em silêncio, fomos sempre confrontados com os sons do nosso coração, das ondas circulantes de sangue pelo nosso sistema e até do mecanismo dos nossos ouvidos em funcionamento. Fica aqui o questionamento se esta aceção dos sons como eróticos não é uma qualificação da intensidade que os mesmos nos fazem sentir, qualificação que ocorre porque identificamos estes sons exteriorizados e amplificados como signos de comunicação entre pessoas.

As conclusões acima descritas informaram todo o processo de criação pós-gravações. Quando nos reunimos novamente começámos a trabalhar sobre todos estes sons a partir das premissas descritas: que a relação que procuramos não implica a comparência simultânea dos corpos no espaço; que o trabalho efectuado a partir do som localiza-se num nível mais abstracto e que a sua separação da imagem que o produz provoca estranheza e ambiguidade; que todos os sons com potencial de comunicação, de passagem de um corpo para outro têm uma natureza próxima do erótico; que os sons internos do corpo, à excepção do bater do coração, têm uma qualidade asséptica.

5.3

O ENCONTRO DO SOM COM OS CORPOS

A performance foi realizada na Galeria Zé dos Bois (ZDB), no dia 8 de Maio de 2023, no âmbito do projecto curatorial *segundas na z*. Esta é uma curadoria de encontros e experimentação que ocorre todas as segundas-feiras no piso do terraço da associação cultural

(Zé dos Bois, 2023). Sendo um projecto ainda na sua fase embrionária (sem financiamento no momento desta apresentação) e pela sua componente de investigação decidimos fazer uma conferência-performance, um momento performático que abriria as portas a uma conversa com o público sobre o que é isto do som dos corpos e sobre como cada pessoa processa esta noção binomial do que vê versus o que ouve. As escolhas relativas à cenografia e aos figurinos foram condicionadas pela falta de verba para investir em materiais, mas conseguimos, entre empréstimos de amigos, material disponibilizado pela ZDB e o nosso próprio inventário caseiro, criar o ambiente desejado. O nosso figurino ficou constituído por calções justos cinzentos e uma t-shirt de mangas cavas branca, roupa que permitia perceber as curvas e tensões do corpo e denotava uma ideia de uniforme para modelar movimentos, como a roupa de um ginasta ou os fatos de captação 3D. Decidimos também utilizar o nome *Sounding Bodies* para a performance, em vez de utilizar o nome do projecto *O Som do Corpo*. Tal decisão baseou-se no potenciar da natureza interactiva ao utilizar corpos no plural, assim como na ambiguidade do inglês *sounding* como sonoro, sónico ou soante.

O processo de ensaios foi bastante curto, constituído por uma semana de diálogo e experimentação antes da realização das gravações na câmara anecoica, quatro tardes e uma manhã de gravações e outra semana de composição coreográfica e sonora antes da data de apresentação. Antes de termos noção do que seria a performance surgiu a ideia de utilizar as características do espaço - ser um prédio de três andares com largos patamares a separar os lances de degraus entre uns e outros, sendo que nós estávamos a ocupar o último piso - para potenciar a ideia de percurso. Logo no primeiro patamar afixámos à parede a folha de sala, assim como um QR CODE com uma versão sonora da mesma. No segundo patamar estava o QR CODE que dava acesso aos diversos ficheiros áudio. O primeiro ficheiro era uma composição de vários sons de cidade (vozes de pessoas, passos, barulho de trânsito e transportes, mensagens sonoras informativas, música, ruído de trabalhos de construção) que ia subindo de volume e ritmo até chegar a um clímax seguido de silêncio, silêncio esse que era posteriormente ocupado com sons internos do corpo (*Sounding Bodies*, 2023). A ideia para esta partitura era que servisse como uma limpeza de palato, como um caminho para o silêncio verdadeiro e foi baseada numa reflexão de Paul deMarinis no artigo *On Sonic Spaces*: “em tempos anteriores o silêncio tinha de ser criado antes que a música o pudesse ocupar. Em várias culturas musicais uma variedade de sons e figurações assumia a função de criar a

presença de silêncio - o drone omnipresente da tambura na música indiana é um desses exemplos” (1997, 74). Para além de uma preparação para a experiência auditiva quisemos também recriar uma certa condição da experiência na câmara anecoica: a passagem entre o mundo exterior, repleto de poluição sonora e de uma multiplicidade de fontes de som e o mundo acusticamente isolado da câmara, onde subitamente o único ruído era o som do nosso próprio corpo.

Durante a edição do som gravado, para que pudéssemos trabalhar sobre o mesmo, ficou claro que a natureza confessional, íntima, escondida das gravações solitárias ficaria diluída com qualquer edição ou composição. Até os momentos iniciais e finais que foram captados, da preparação do gravador, os primeiros segundos em que cada pessoa fechava a porta da câmara e se distanciava do mundo externo, até ao momento em que decidia abrir novamente a porta, até esses momentos pareciam demasiado preciosos, sendo retirados unicamente porque ainda possuíam essa conexão a algo externo, de afectos distintos. Decidimos assim dividir a performance em dois momentos: um momento em que o foco incidia sobre estas gravações solitárias e outro em que interpretámos uma composição a partir de todas as gravações. Esta divisão foi útil no âmbito do processo binomial; para potenciar a natureza íntima e binaural das gravações solitárias decidimos que as mesmas só poderiam ser acedidas por auscultadores e que até nós, performers no espaço, utilizaríamos esse objecto para ouvirmos a matéria de criação da performance. Assim, o público teve acesso à nossa imagem, durante um momento de composição coreográfica improvisada, estendido por todo o espaço do piso do terraço (que, durante a performance, funcionou simultaneamente como bar e lugar de encontros e conversas) sem saber que som saía dos nossos auscultadores. Todas as gravações foram disponibilizadas num website que podia ser acedido através de um QR CODE (Sounding Bodies, 2023) e demos indicações, aquando a divulgação do evento, para que todas as pessoas levassem consigo auscultadores e um telemóvel com acesso à internet - disponibilizámos algumas opções à entrada para quem não tivesse um ou outro equipamento.

O facto do público poder decidir o que ouvir (inclusivé podia ouvir todos os ficheiros ao mesmo tempo) mas não saber o que os intérpretes estavam a ouvir provocou um certo deslocamento e distanciamento entre a componente sonora e a visual. Nós estávamos a compor sobre o som, mas que som era esse? Por outro lado, cada membro do público estava

a ter uma experiência distinta, pois cada pessoa decidia o que ouvir a cada momento; contudo estavam a ter acesso a uma imagem semelhante. Aqui não utilizo a expressão “mesma imagem” porque, em concreto, não era a mesma imagem. Os intérpretes circularam livremente pelo espaço, espaço esse que era perfeitamente quotidiano, um bar com mesas e cadeiras (Sounding Bodies, 2023). Aqui pretendemos fazer uso da proposta de *landscape dramaturgy* de Ana Vujanović, abordada no segundo capítulo, eliminando a perspectiva do ponto único e aumentando a superfície disponível habitada pelo acto performativo, multiplicando também as possibilidades de visionamento (2018, 4-8). Tal como cada pessoa da audiência escolhia o que queria ouvir, tinha também acesso a uma imagem de muitas que estavam a ser criadas em constância e simultâneo. A semelhança referida é utilizada em comparação com a distinção sonora; mesmo quando alguém se colocava lado a lado com outra pessoa e, portanto, ganhava acesso a uma imagem relativamente semelhante, a sonoridade que uma e outra escutavam podia ser totalmente diferente.

Este primeiro momento produziu outros efeitos curiosos: ao início não era certo quem seria intérprete ou sequer se a performance já tinha começado. De certa forma, foi necessário o olhar atento e informado de algumas pessoas que contaminou o restante público para que a performance, efectivamente, começasse, confirmando a teoria de Lacan sobre os conceitos de *gaze* e de *look* - é necessário o olhar do outro para a constituição de algo e só essa presença permite-nos olhar de volta - agir sobre o outro (Silverman, 1996/2009).

O segundo momento performático deu-se numa sala interior do piso *ocupado*. A sala foi preparada para ser o palco de uma sessão auditiva, potenciando o conforto de quem por lá se demorasse a contemplar o ambiente sonoro. Cobrimos o chão com tapetes e almofadas, as luzes LED programadas todas para uma só cor, uma tonalidade entre o violeta e o lilás, que preenchia o espaço mas mantinha a luminosidade baixa o suficiente para que as pessoas pudessem fechar os olhos e sentir que estavam na penumbra (Figuras D1 e D2). Deixámos caixas à entrada da sala para que o público se pudesse descalçar e guardar lá os sapatos. No final do primeiro momento, cada intérprete ocupou o seu lugar no espaço, espaço esse que já estava maioritariamente preenchido por pessoas sentadas ou recostadas que aguardavam uma acção futura que se conseguia adivinhar. Durante o primeiro momento de improvisação pelo espaço esta sala já se encontrava aberta e havia uma baixa atmosfera sonora composta por sons internos do corpo, como o bater de um coração - o meu, captado na câmara anecoica

- os movimentos estomacais e intestinais e a movimentação de certas articulações (Sounding Bodies, 2023). A partir do momento em que os três intérpretes chegaram à sala, o ambiente sonoro foi substituído por uma composição a partir de todas as gravações realizadas. Esta faixa de som jogava com ritmos, acumulações e contrastes, criando uma *quase* narrativa - digo quase porque grande parte dos sons eram incompreensíveis na sua origem, pelo que qualquer narrativa percebida seria sempre uma aproximação pessoal, uma qualificação a partir dos afectos sentidos no momento, das imagens recebidas em cada ponto no espaço e de cada contexto específico, diferente de receptor para receptor. Durante essa projecção sonora o trabalho de movimento continuou mas adquiriu uma qualidade mais subtil, sóbria e carinhosa, sendo também um movimento mais planeado - menos improvisado - do que na primeira parte. Pequenos actos foram pautando a escuta: Os pés de dois intérpretes tocaram-se; dá-se um beijo; um abraço evolui para um momento de tensão física entre corpos e entre os corpos e o espaço (Sounding Bodies, 2023).

Algo que não foi planeado mas surgiu naturalmente foi a inclusão do toque, não entre os intérpretes, mas entre os mesmos e o público. A contemplação de corpos disponíveis a serem afectados e manuseados criou essa mesma disponibilidade em várias pessoas que compunham a audiência (espelhando a conexão de mímica interna trabalhada por Martin e por Bleeker). A força inescapável do toque pareceu responder ao questionamento que tinha ficado em aberto durante o processo de investigação com o mote de que o toque é algo inevitável quando procuramos o afecto entre corpos, mesmo que a partir de outros sentidos. A expressão “inevitável” não é utilizada num sentido literal, mas no sentido de assumir a força do emaranhamento dos corpos e seus mundos, principalmente na vontade de serem afectados uns pelos outros. Nas palavras de Sami Santanen, “tem de haver toque, é necessário tocar e ser tocado. Caso contrário, a investigação perde peso e permanece nas garras do discurso, distanciada e pouco eficaz” (2018, 218); o autor refere-se a Derrida no questionamento paradoxal do sentido do tacto, que exige alguma forma de contacto - de afecto - para ser efectivo. Contudo as suas palavras encontram aqui um bom encaixe, pois na reflexão sensorial sobre o contacto entre corpos o toque tornou-se essencial, mesmo não pertencendo ao questionamento original.

No final do segundo momento, que teve uma duração de 20 minutos, deu-se lugar a uma conversa entre a equipa e o público; explicámos o nosso processo de trabalho,

respondemos a questões e ouvimos reflexões e comentários (Sounding Bodies, 2023). Uma pessoa perguntou que tipo de acções originadoras de sons tínhamos explorado na câmara anecoica; outra comentou o carácter sugestivamente sexual de quase todos os sons, havendo um murmurinho de concordância e alguns risos nervosos pela sala. Outra pessoa frisou a qualidade de confissão dos áudios a que teve acesso pelo QR CODE. Outra pessoa perguntou se havia intenção de trabalhar com pessoas com deficiência visual ou S/surdas a partir da sua experiência sensorial. Esta última questão foi extremamente pertinente, pois há uma forte intenção de abrir a investigação, pesquisa e até performance a pessoas com diferentes experiências e capacidades sensoriais; no nosso trabalho de criação futuro estão contempladas sessões de trabalho com associações como a Acesso Cultura que visam aumentar o nosso léxico com base na experiência de pessoas diversas.

Terminada a conversa o piso da ZDB voltou a ser apenas um bar e o público diluiu-se entre os vários espaços. No entanto, a sala coberta por tapetes manteve-se assim quase até ao final da noite, convidando as pessoas a ficar por lá, sendo que foi utilizada como espaço para conversas e encontros por mais umas horas.

Todo o material relativo à performance, desde as gravações sonoras a fotografias, vídeos e informação da folha de sala pode ser acedido através do site do projecto (Sounding Bodies, 2023).

CONCLUSÃO

O Som do Corpo, como projecto de performance e investigação, percorreu um largo caminho desde a sua génese até à concretização performática, abordando diversos temas relativos à noção de corpo e das suas fronteiras, como os corpos podem afectar e ser afectados e como o som e a imagem estão envolvidos na interacção entre corpos, em particular quando há uma relação de observador e observado (ou público e performer).

A ideia, cada vez mais presente, de que os corpos não são entidades fixas nem divididas na sua natureza, mas sim entidades abertas e em processo, cujos limites podem ser considerados como intersecções entre as partes que os constituem e constituem outros corpos e territórios produz uma visão mais porosa, complexa e relacional do que é ser e ter um corpo. Para este projecto pensei no alcance dos nossos sentidos como espaço atmosférico de intersecção e emaranhamento do corpo com outros corpos e mundos, como uma parcela da nossa capacidade de afectar e sermos afectados. O campo dos afectos é aqui definido como um lugar de interacção pré-cognição, de intensidades antes de serem reflectidas *sobre* - sendo que essa reflexão resulta numa qualificação que transforma o afecto em emoção. É inocente pensar que podemos ter uma experiência sem a outra, visto acontecerem demasiado depressa (e sendo que os afectos pertencem ao campo do virtual) para conseguirmos fazer essa distinção. Só o reflectir sobre a diferença obriga a que a experiência passe para o campo cognitivo, anulando o efeito de sermos afectados sem articularmos essa sensação. Contudo, ambos os mundos podem ser explorados na experiência da interacção humana, sendo esse um dos objectivos a que me propus no âmbito deste projecto.

Outra exploração proposta foi a da relação entre o corpo que observa e o corpo observado, assumindo que ambos os cantos desta relação têm agência e capacidade de afecto, que o corpo que observa também produz diferença sobre o corpo observado, estando envolvido na criação de significado durante a experiência e que essa relação é sempre mediada a partir da cultura, da história e dos corpos. *Olhar transforma quem olha e altera o que é olhado*. Esta noção uniu-se à ideia de identificação a três vias a partir de Lacan, em que o olhar do outro nos constitui mas também nos dá a possibilidade de olhar de volta; neste caso, o olhar agregou-se ao ouvir, pois a nossa presença como corpos observados ultrapassou a nossa presença corpórea no espaço.

Reconsiderar o papel dos corpos no acto do olhar provocou uma tentativa de transformação do espaço cénico no momento performativo, criando uma superfície de apresentação diferente - tornando-a uma superfície de contacto - diluindo a diferença entre performer e público, mantendo-os no mesmo lugar e ao mesmo nível. Com essa mudança do dispositivo cénico veio também a transformação e multiplicação de visões, produzindo uma relação capacitante com o público, dando-lhe mais responsabilidade no seu papel. Tudo isto foi aliado a um espaço de observação duracional partilhado, que funcionou como espaço comunal (potenciado por uma atmosfera de conforto), procurando criar proximidade e intimidade entre todos os corpos intervenientes.

Houve uma tentativa de explorar tanto a natureza voluminosa do som como o espaço íntimo e direccionado para dentro que a audição pode provocar, a partir da dualidade entre som projectado no espaço e som difundido por auscultadores, assim como pela diferença entre som de natureza “confessional” e uma composição de sons, abstracta mas com a qualidade de sinal de comunicação entre corpos. Pensei nos sons como misturas/colisões/abrasões entre inúmeros ruídos, fazendo a conexão com a “filosofia dos corpos misturados” de Michel Serres. A possibilidade da diferença entre ruído e sinal residir num registo vertical entre consciência e inconsciência, sendo o sinal uma contracção do contínuo virtual que é o ruído - e sendo este composto por todas as forças sónicas presentes num determinado momento - fez-me pensar na ideia de afecto e da emoção como qualificação (*contracção*) de um afecto. Fica comigo este questionamento - podemos pensar no som do corpo como uma viagem entre afectos e emoções, contracções e contínuos?

A apresentação pública deste projecto foi, assumidamente, um *WIP* - uma primeira abordagem a este tema. Tendo já uma base de investigação concreta e em crescimento, posso dizer que muito caminho falta para sentir que esgotei, de algum modo, esta exploração. Sinto que a abordagem a como o corpo pode ser ouvido ficou a meio do percurso, assim como a investigação do trabalho artístico (e não só) realizado sobre este assunto. Há também muito mais a pensar sobre o corpo e sobre o som. Contudo, a vontade de continuar a trabalhar sobre este tema persiste e a ideia de que é um trabalho válido e necessário foi potenciada por esta investigação e pelo público que nos visitou, explorando e pensando connosco durante um momento fugaz.

BIBLIOGRAFIA

Ahmed, Sara (2010) *The Promise of Happiness*, Duke University Press

Beaven, Kristie (s.d.) *Performance Art - The Happening*

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening/happening>

Berendt, Joachim-Ernst (1988) *The Third Ear*, Element Books

Blackman, Lisa (2021) *The Body, The Key Concepts* 2nd Edition, Routledge

Bleeker, Maaïke A. (2002) *The Locus of Looking - Dissecting Visuality in the Theatre*, Eigen Beheer

Borrvalho, Ana & Galante, João (s.d.) *Ana Borrvalho e João Galante*

<https://anaborralhojoaogalante.hotglue.me/?aboutuz>

Cage, John & Charles, Daniel (1981) *For the Birds – John Cage in conversation with Daniel Charles*, Marion Boyars Publishers (edição original 1976)

Campeato, Lílian (Primavera 2009) *A Metamorphosis of the Muses: Referential and contextual aspects in sound art* em *Organised Sound, an International Journal of Music Technology*, Vol. 14 Nº 1, 27-36, Cambridge University Press

Coe, Ralph T. (1971) *Breaking Through the Sound Barrier* em *Sound - Documents of Contemporary Art*, 54-59, MIT Press

Connor, Steven (2005) *Ears Have Walls: On Hearing Art* em *Sound - Documents of Contemporary Art*, 129-138, MIT Press

Cox, Christoph (2006) *From Music to Sound: Being as Time in the Sonic Arts* em *Sound - Documents of Contemporary Art*, 80, MIT Press

Cox, Christoph (Primavera 2009) *Sound Art and the Sonic Unconscious* em *Organised Sound, an International Journal of Music Technology*, Vol. 14 Nº 1, 19-26, Cambridge University Press

Crary, Jonathan (Verão 1988) *Techniques of the Observer* em *October*, Vol. 45, 3-35, MIT Press

DeMarinis, Paul (1997) *On Sonic Spaces* em *Sound - Documents of Contemporary Art*, 73-75, MIT Press

Elo, Mika (2018) *Light Touches: A Media Aesthetic Mapping Of Touch* em *Mika Elo & Miika Luoto (eds.) Figures of Touch: Sense, Technics, Body*, 33-57, Art Theoretical Writings from the Academy of Fine Arts Helsinki

Elo, Mika & Luoto, Miika (2018) *Preface* em *Mika Elo & Miika Luoto (eds.) Figures of Touch: Sense, Technics, Body*, 7-12, Art Theoretical Writings from the Academy of Fine Arts Helsinki

Goldberg, RoseLee (2012) *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente* Orfeu Negro (edição original 1979)

Gregg, Melissa & Seigworth, Gregory J. (2010) *An Inventory of Shimmers* em *The Affect Theory Reader*, 1-29, Duke University Press, Durham & London

Gulbenkian (Setembro 2020) *A Exposição Invisível*
<https://www.culturgest.pt/pt/programacao/exposicao-invisivel-20/>

Higgins, Hannah (2002) *Fluxus Experience* University of California Press

Luoto, Miika (2018) *Approaching the Untouchable: From Husserl to Merleau-Ponty* em *Mika Elo & Miika Luoto (eds.) Figures of Touch: Sense, Technics, Body*, 91-120, Art Theoretical Writings from the Academy of Fine Arts Helsinki

Keltner, Dacher (Outono 2010) *Hands On Research: The Science of Touch*, Greater Good Magazine
https://greatergood.berkeley.edu/article/item/hands_on_research

Kelly, Caleb (2011) *Introduction/Sound in Art* em *Sound - Documents of Contemporary Art*, 12-19, MIT Press

Khan, Douglas (1993) *The Latest: Fluxus and Music* em *Sound - Documents of Contemporary Art*, 28-42, MIT Press

Khan, Douglas (2001) *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, MIT Press (edição original 1999)

Kaprow, Allan (1987) *Right Living* em *Sound - Documents of Contemporary Art*, 26-28, MIT Press

Licht, Alan (Primavera 2009) *Sound Art: Origins, development and ambiguities* em *Organised Sound, an International Journal of Music Technology*, Vol. 14 Nº 1, 3-10, Cambridge University Press

MacLow, Jackson (1980) *Something About the Writings of John Cage* em *Music, Sound, Language, Theater - Etchings from Crown Point Press*, Point Publications

Madeira, Cláudia (2020) *Arte da Performance, Made in Portugal* Livros ICNOVA

Massumi, Brian (Outono 1995) *The Autonomy of Affect* em *Cultural Critique Nº31 - The Politics of Systems and Environments Part II*, 83-109, University of Minnesota Press

Met Museum (s.d.) Seedbed, Vito Acconci

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266876>

Moita, Marta (2022) *Fear: a fundamental emotion* Apresentação em Conferência Fundação Champalimaud - Centro de Investigação de Neurociência

<https://www.youtube.com/watch?v=hGNv0v6WV5Q>

Morris, Sharon (1999) *Feminist Review*, Nº 62, 138–41

<http://www.jstor.org/stable/1395656>.

Nelson, Robin (2013) *Practice as Research in the Arts - Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Palgrave Macmillan

Oliveros, Pauline (2022) *Quantum Listening* Ignota Books

Rudi, Jøran (2009) *Editorial em Organised Sound, an International Journal of Music Technology*, Vol. 14 Nº 1, 1-2, Cambridge University Press

Santanen, Sami (2018) *Dimensions of Touch* em Mika Elo & Miika Luoto (eds.) *Figures of Touch: Sense, Technics, Body*, 213-309, Art Theoretical Writings from the Academy of Fine Arts Helsinki

Schafer, R. Murray (1977) *The Soundscape - The Tuning of the World*, Destiny Books (Edição 1994)

Scheper-Hughes, Nancy, & Lock, Margeret M. (1987) *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology* em *Medical Anthropology Quarterly*, 1(1), 6–41
<http://www.jstor.org/stable/648769>

Silverman, Kaja (2009) *El Umbral Del Mundo Visible* Routledge, (Ediciones Akal para lengua española, S.A. 1996)

Sounding Bodies (2023) Sounding Bodies <https://soundingbodies.myportfolio.com>

Spechler, Diana (Primavera 2020) *I desperately miss human touch. Science may explain why*, The Guardian <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/may/21/touch-starvation-lockdown-why>

Spurlock, William (1980) *Social Action as Structure Sound as Medium* em *Music, Sound, Language, Theater - Etchings from Crown Point Press*, Point Publications

T. Coe, Ralph (1971) *Breaking Through the Sound Barrier* em *Sound - Documents of Contemporary Art*, 54-59, MIT Press

Vujanović, Ana (2018) *Landscape Dramaturgy: Space after perspective* Ingri Midgard Fiksdal (ed.), *Thinking Alongside*, The Oslo Academy of the Arts
https://www.academia.edu/37812064/Landscape_dramaturgy_Space_after_perspective

Zé dos Bois (2023) *Sounding Bodies conference-performance ~ segundas na z*
<https://zedosbois.org/en/programa/sounding-bodies-conferencia-performance-segundas-na-z/>

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA A: Sons e Imagem durante o processo de ensaios
- FIGURAS B1, B2, B3 e B4: Percepções da audição sem a visão
- FIGURAS C1 e C2: Gravações binaurais
- FIGURA D: Espaço cénico da performance

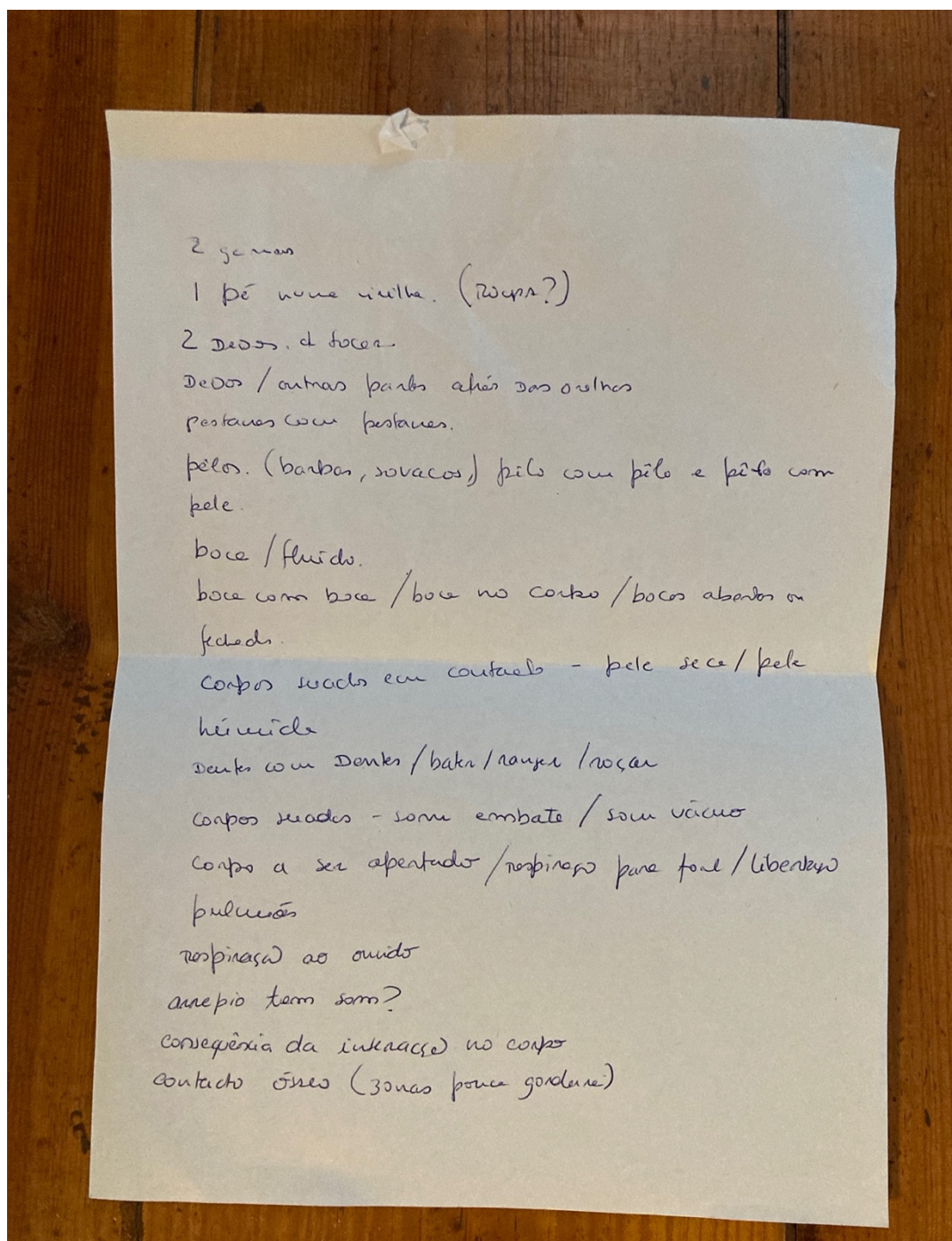
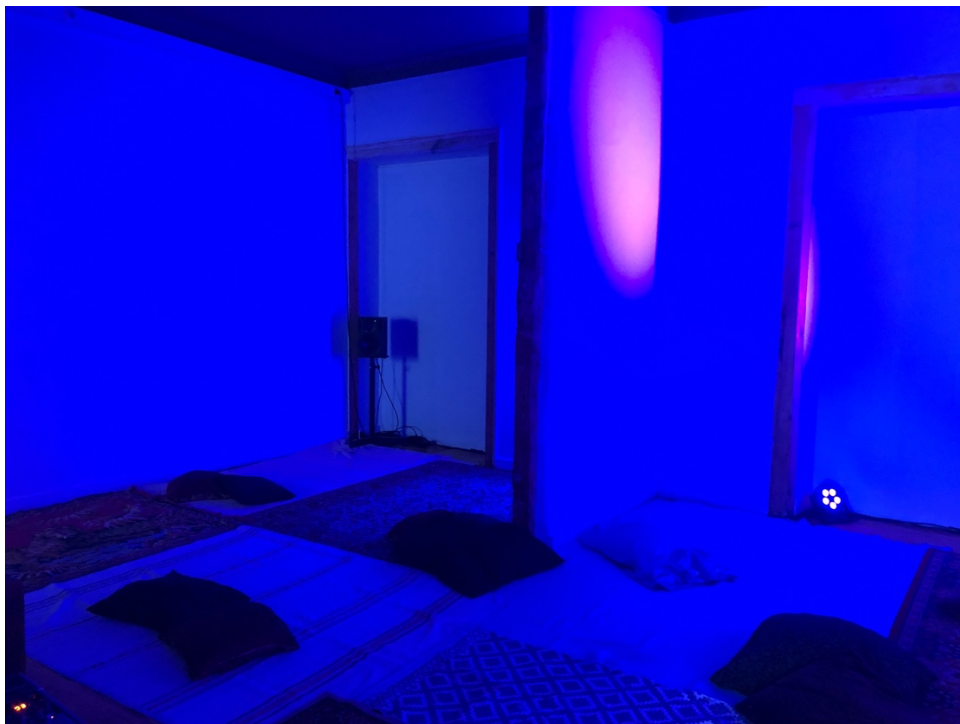


FIGURA A - SONS E IMAGENS DURANTE O PROCESSO DE ENSAIOS: ESCRITA DESCRITIVA DE MOMENTOS DE CONTACTO NA PROCURA PELO SEU SOM OU IMAGEM; MOMENTOS A TENTAR RECRIAR EM GRAVAÇÕES SONORAS



FIGURAS C1 E C2 – GRAVAÇÕES BINAURAIS: MARIA INÊS ROQUE (C1) E NUNO NOLASCO (C2) COM MICROFONES EM MODO BINAURAL (COM A SEPARAÇÃO APROXIMADA DE OUVIDOS HUMANOS) PRONTA PARA INICIAR AS GRAVAÇÕES NA CÂMARA ANECOICA



FIGURAS D1 E D2 – ESPAÇO CÉNICO DA PERFORMANCE

ANEXOS

ANEXO A | ENTREVISTA A ANA BORRALHO E JOÃO GALANTE

Entrevista por Maria Inês Roque (palavras em itálico)

Para alguém que acompanha a vossa obra esta parece situar-se, muitas vezes, num lugar de ambiguidade, de relação, de transformação e diluição de fronteiras. Até o vosso trabalho como dupla parece procurar uma união ou conjugação ao invés de uma oposição. Como vêm e reflectem sobre o lugar de se ser/ter um corpo? Vêm esse lugar como um espaço aberto ou fechado, definido ou indefinido, fixo ou processual?

De facto, a ambiguidade e a diluição de fronteiras são elementos centrais na nossa abordagem artística. Acreditamos que a arte deve ser um espaço para explorar e desafiar as fronteiras que nos limitam, tanto a nível individual como coletivo. O corpo é uma dessas fronteiras, mas não apenas no sentido físico. Acreditamos que o corpo também é uma construção social, cultural e política, e que, como tal, é passível de ser transformado e subvertido.

Vemos o lugar do corpo como um espaço aberto e processual, em constante transformação. Acreditamos que o corpo é capaz de criar novas formas de relacionamento com o mundo e com os outros, e que essas formas são dinâmicas e mutáveis. Para nós, o corpo não é um objeto fixo e definido, mas sim um espaço onde as fronteiras podem ser desafiadas e transformadas.

A nossa colaboração como dupla é um exemplo disso. Trabalhamos juntos há mais de 20 anos, e a nossa parceria é baseada na busca de uma união ou conjugação, em vez de uma oposição. Acreditamos que, juntos, somos capazes de criar algo que vai além das nossas capacidades individuais, e que essa união pode ser transformadora. Isso significa que estamos abertos a explorar diferentes formas de relação e organização, tanto entre nós, com os nossos colaboradores e com o público, procuramos formas de relacionamento mais horizontais. Essa abertura permite-nos criar novas formas de interação, que desafiam as fronteiras convencionais do que é possível ou aceitável em termos de comportamento e comunicação.

Em resumo, para nós, o lugar do corpo é um espaço aberto e processual, em constante transformação e diluição de fronteiras, capaz de criar novas formas de relacionamento com o mundo e com os outros.

Compreender o corpo como um espaço aberto e processual significa reconhecer que o corpo não é algo fixo e determinado, mas sim um espaço onde as fronteiras podem ser desafiadas e transformadas. O corpo é um espaço de possibilidades, onde novas formas de se relacionar consigo mesmo e com os outros podem emergir. Essas formas são dinâmicas e mutáveis, e podem ser influenciadas por diferentes fatores, como a cultura, a política, o meio ambiente, experiências pessoais, por diferentes normas e expectativas. Interessa-nos explorar e questionar essas normas e expectativas, criando novas formas de pensar e de agir.

Como artistas, estamos interessados em criar espaços de experimentação e questionamento, onde o corpo/espaço/tempo possa ser subvertido e transformado. Esses espaços podem assumir diferentes formas, desde performances ao vivo até instalações e intervenções sonoras.

Ver o corpo como um espaço aberto e processual significa reconhecer a sua capacidade de transformação e subversão.

Durante o projecto NBNM propuseram-se a lidar com os binómios corpo/mente, dentro/fora, emoção/sensação (ou sentimento? O inglês aqui pode ser traiçoeiro), eu/outros. Para as duas primeiras etapas do projecto há a sensação de terem utilizado a pele como limite ou fronteira. Na terceira etapa o som, nomeadamente o som interno do corpo, surge como “matéria mensageira” que ultrapassa essa fronteira, fazendo o percurso entre o “social e o biológico”, entre a “audiência e a obra”. Quero perguntar-vos como surgiu este interesse no som do corpo e qual foi o processo de criação/investigação desta obra e deste mecanismo em particular.

Como artistas, estamos sempre em busca de novas formas de expressão e investigação do humano e suas relações com o mundo ao seu redor. No caso do projeto NBNM, a ideia foi trabalhar com a interação entre os referidos binómios, explorando diferentes formas de estabelecer limites e fronteiras entre esses diversos aspectos da existência humana.

Durante as primeiras etapas do projeto, a pele foi utilizada não como limite ou fronteira, mas sim como território de exploração de sensações e emoções que surgem a partir do contato com o mundo exterior. De notar que, apesar de utilizarmos a pele como objeto de relação com o mundo, a forma como utilizamos a tatuagem/sangue/palavra-significado em NBNM, 001 refere-se a uma oscilação perceptiva do ser humano entre interior e exterior (sem corpo-não há mente (corpo/mente); ninguém/se importa (eu/outros); divisão da frase em dois corpos - sem um não há o outro) e entre a união de dois seres através de uma ideia, de uma frase, um casamento em performance. No caso de NBNM, 002 a folha de ouro é utilizada de forma a glorificar o corpo do outro, a relação entre os dois performers, mimetizando os rituais budistas (onde os crentes colocam no corpo das estátuas de buda, folhas de ouro). Um ritual que existe pelo processo, e não pelo fim em si, que não existe, uma vez que as folhas de ouro vão caindo ao longo da performance.

No entanto, na terceira etapa do projeto, o som interno do corpo surgiu como uma nova possibilidade de expressão e comunicação, permitindo criar novas relações entre performers e entre performers e espetadores.

Em NBNM, 003, o interesse no som do corpo surgiu a partir da observação de como o som pode ser uma forma poderosa de expressão e comunicação, capaz de transmitir emoções e sensações de forma intensa e direta (já em NBNM, 001 o som dos batimentos cardíacos existia, referimos isto para que não se induza ninguém em erro, as 3 peças estão bem mais co-relacionadas que o que parecem).

O processo de criação e investigação desta obra envolveu a experimentação e a exploração de diferentes sons internos do corpo, como o som do batimento cardíaco, da respiração, da circulação sanguínea, entre outros, utilizando tecnologia de captação áudio em tempo real. A ideia era encontrar formas de captar e amplificar esses sons, criando um ambiente sonoro que pudesse ser compartilhado com a audiência.

Ao utilizar o som interno do corpo como "matéria mensageira", quisemos criar uma experiência sensorial e imersiva, capaz de conectar o público com a essência da existência humana. O objetivo era ultrapassar as fronteiras entre o eu e o outro, o biológico e o social, criando um espaço de comunhão e de troca de experiências entre as pessoas envolvidas na obra.

O processo de criação de NBNM, 003 passou por duas residências (Lisboa/Portugal e Kyoto/Japão) com o artista e músico experimental japonês Atsushi Nishijima. Após a residência em Kyoto e o crescente fascínio com a cultura japonesa quisemos fazer o que seria a nossa versão de um jardim zen. Em vez de rochas colocamos humanos, onde com dedicação e atenção por parte do público um mundo de acontecimentos parecem surgir, onde nada parecia estar a passar-se quando se entra numa sala onde dois corpos aparentemente inanimados estão deitados no chão.

Findo o trabalho no projecto NBNM que reflexões, ideias, críticas, investigações e feedback recolheram sobre as relações binomiais sobre as quais quiseram trabalhar?

Na verdade, não nos interessa muito ter respostas às questões que criamos. São gatilhos de pensamento sobre o mundo e sobre nós, que gostamos de as manter sem resposta, misteriosas como devem ser as obras de arte. A única reflexão/critica que nos interessou particularmente foi da parte do público que, após uma das apresentações de NBNM, 003 nos disse: - *Queria tanto saber o que aqueles dois corpos estavam a pensar.* Esta frase foi o mote para a nossa performance seguinte *WORLD OF INTERIORS* (onde 15 performers de olhos fechados e deitados no chão sussurram textos de Rodrigo Garcia).

Em Meatphysics voltaram a trabalhar sobre algumas destas temáticas, mas a forma como o corpo se encontra no espaço é diferente: enquanto que em NBNM 003 os performers estavam deitados e de olhos fechados, em Meatphysics estão de pé, nus, encaram a audiência. O som, ao ser transmitido por headphones, em vez de ocupar um espaço arquitectural, ocupa o espaço de uma relação de um para um, é mais íntimo e directo. Qual foi o processo para chegarem a este dispositivo e de que forma sentem ter alterado a relação com a audiência?

Na verdade Meatphysics (como ideia e processo) existiu antes da performance Meatphysics, era um excerto, fazia parte do início da peça NBNM, 002 (eliminado logo após a estreia). Ainda antes foi também apresentada como work in progress numa residência de NBNM 003 no Rio de Janeiro no festival Panorama. Mas, só mais tarde em 2008, a convite da Galeria Lungomare em Itália para apresentarmos uma peça nova no programa paralelo da bienal Manifesta 7, sentimos que esse excerto/work in progress era uma peça em si. Foi para a galeria Lungomare que nós nos pensamos como esculturas vivas num pelinto, uma

apropriação/revisão das esculturas vivas de Gilbert and George assumindo, como eles que, tudo o que o artista faz é arte. A relação íntima com o espectador mima a relação íntima que os espectadores têm com as esculturas e pinturas em museus. Cada um tem uma relação pessoal com a obra de arte, cada um sente a respiração da obra de arte de uma forma muito íntima e muito diferente uns dos outros. Foi apenas uma forma de potenciar isso.

Nestas (e noutras) obras em que trabalharam com o som do corpo como matéria, sentiram algum efeito distinto na criação de intimidade com o público - em comparação com outras peças em que o mesmo não se apresenta com tanta relevância?

Nem por isso, a premissa de quase todos os processos de trabalho das nossas obras são de alguma forma uma nova tentativa de aproximação ao público como pessoas e não como entidades abstratas.

Dito isto, é verdade que quando utilizamos o som do corpo como matéria nas nossas obras, criamos uma intimidade distinta com o público. Isso acontece porque o som do corpo é algo muito íntimo e pessoal, que muitas vezes não é partilhado com outras pessoas. Ao torná-lo visível e audível para o público, estamos a criar um momento de partilha muito intenso e pessoal.

No entanto, acreditamos que o efeito distinto na criação de intimidade com o público não é exclusivo do uso do som do corpo como matéria. Em todas as nossas obras, procuramos criar um espaço de encontro e partilha com o público, independentemente dos meios que utilizamos para o fazer. Procuramos pensar e criar dispositivos de modo a trazer o público para o mesmo espaço e tempo que o performer, vivendo o momento com o performer.

Assim, a nossa abordagem é sempre a mesma, independentemente do tema ou do meio utilizado: criar uma experiência que aproxime o público de nós e vice-versa, e que nos permita partilhar algo pessoal e íntimo. Acreditamos que é dessa partilha que surge a intimidade e a ligação com o público, independentemente do meio utilizado para o fazer.

Para nós, criar uma obra de arte não é apenas sobre a execução técnica, mas também sobre a exploração e reflexão de temas e conceitos que são importantes e relevantes para a nossa sociedade. Espelhar a sociedade onde vivemos.

Por isso, acredito que a nossa responsabilidade enquanto artistas é ir além da simples expressão artística, e mergulhar profundamente em questões filosóficas, políticas, sociais e culturais que afetam a humanidade como um todo.

Como diz o grande artista Olafur Eliasson – *Having an experience is making part of the world and making part of the world is sharing responsibility.*