

Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança

Ana Sofia Palula Fonseca de Mira

**Tese de Doutoramento em Filosofia,
especialidade Estética**

Agosto 2014

Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança

Ana Sofia Palula Fonseca de Mira

**Tese de Doutoramento em Filosofia,
especialidade Estética**

Agosto 2014

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Filosofia, realizada sob a orientação científica de Professor Doutor José Gil.



Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente.
O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas
no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

D. Sofia Palmeira Fonseca de Min

Lisboa, 30 de Junho de 2014.

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a
designar.

O orientador,

José Manuel Gomes Mendes CUF

Lisboa, 30 de Junho de 2014.

Para José Gil
e Maria Filomena Molder

Obrigada a:

Ana Godinho, Andresa Soares, Carina Lourenço, Diana Soeiro, Eva Karczag, Joana Pupo, João Constâncio, Luca Aprea, Manuel Rodrigues, Maria João Branco, Rosemary Butcher, Sara Jaleco, Tomás Maia, Vera Melo.

SILÊNCIO, POTÊNCIA E GESTO: UM CORPO NA DANÇA

ANA SOFIA PALULA FONSECA DE MIRA

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: corpo, movimento, dança, gesto, documento, silêncio, potência.

A presente investigação desenvolve a filosofia estética de Gil sobre o “corpo de forças”, situada entre a fenomenologia (Husserl e Merleau-Ponty) e o empirismo transcendental (Deleuze), com influência da psicanálise (Dolto), e demonstra a sua actual relevância para as práticas e teorias da dança contemporânea. Muitos de nós, praticantes de dança, sabemos que a dança acontece pela escuta do corpo, como meio de intensificação das sensações e potencialização das forças. A partir da filosofia de Gil, e pela perspectiva do corpo que dança, esta investigação analisa uma experimentação do corpo na dança contemporânea realizada neste contexto.

Com vista a contextualizar a presente investigação no campo da *dança e filosofia*, a Introdução, remete para uma breve abordagem à história da filosofia estética da dança, assumindo particular destaque, no Capítulo I., a poética da dança de Valéry, e o seu desenvolvimento, a partir do “plano virtual do movimento da dança”, segundo Gil. Incluímos na contextualização desta investigação uma possível história da dança, nomeadamente desde a influência da dança pós-moderna até à dança contemporânea, pela perspectiva de quem tem vindo a praticar esta história, com alguns dos seus protagonistas.

Pela perspectiva do corpo que dança, no Capítulo II., expomos uma *experimentação do corpo na dança contemporânea*, a qual, em articulação com o seu *documento sensível* (registo escrito e audiovisual incluídos), constitui o estudo de caso da presente investigação.

A partir da *experimentação do corpo na dança contemporânea* e seu *documento sensível*, nos Capítulos III. e IV., sendo o tema central da investigação a *potência do corpo na dança*, é apresentada a tese, a saber: a experiência real da *potência do corpo na dança* só é possível se o corpo permanecer no *silêncio do corpo*. A metodologia adoptada para a operacionalização deste problema consiste, a partir de Gil, na mudança de escala da macroscopia para a microscopia dos fenómenos do corpo na dança. Partindo da experiência vivida, do corpo próprio, passamos, então, a considerar um campo infinito e virtual, como substrato *continuum* que sustenta os gestos dançados. Tal *continuum* – matéria do desejo, formado pelo “inconsciente do corpo” e mapa dos afectos entre corpos que escutam na dança – assegura o “plano virtual do movimento da dança”, onde podem consistir uma heterogeneidade de movimentos. O *silêncio do corpo* é o corpo intensivo da experimentação, nascido pela escavação de um vazio no corpo que instaura o intervalo, pelo ritmo como captação das forças do mundo e pela cisura do caos, cuja poeira, de potência infinita, o corpo que dança, revela.

SILENCE, POTENCY AND GESTURE: A BODY IN DANCE

ANA SOFIA PALULA FONSECA DE MIRA

ABSTRACT

KEYWORDS: body, movement, dance, gesture, document, silence, potency.

The present research expands Gil's aesthetic philosophy regarding the "body of forces" placed between phenomenology (Husserl and Merleau-Ponty) and transcendental empiricism (Deleuze) with the influence of psychoanalysis (Dolto), and illustrates its current relevance towards the practices and theories of contemporary dance. Many of us, as dance practitioners, know that dance happens by listening to the body as a means of intensifying the sensations and the potentiation of forces. Starting from Gil's philosophy, and from the perspective of the body that dances, this research analyses an experimentation of the body in contemporary dance carried out in this context.

With a view to contextualizing the present research in the scope of *dance and philosophy*, the Introduction leads to a brief approach to the history of the aesthetic philosophy of dance. In Chapter I., in this field of research, we give to Valery's poetry of dance a distinct prominence and its development based on "dance's virtual plane of movement", according to Gil. In the contextualization of this research, a feasible history of dance has been included, namely from the influence of American post-modern dance to contemporary dance, from the viewpoint of someone who has been practising this history, with some of its protagonists.

From the perspective of the dancing body set forth in Chapter II., an *experimentation of the body in contemporary dance* which, in conjunction with its *sensorial document* (written and audiovisual recording – included herewith) constitutes the case study of the subject of this research.

Starting with the *experimentation of the body in contemporary dance* and its *sensorial document*, with the *potency of the body in dance* being the central theme of the research, in Chapters III. and IV. the proposal of the thesis being: the real experience of the *potency of the body in dance* is only possible if the body remains in the *silence of the body*. The methodology used to make the problem operational, in accordance with Gil, consists of a change, from macroscopy to microscopy, in the scale of the phenomena of the body in dance. Departing from actual lived experience, we then proceed to contemplate a virtual infinite field as a *continuum* substratum that sustains the danced gestures. This *continuum* – substance of desire, formed by the "unconscious of the body" and maps of affect between bodies that listen in dance – ensures the "dance's virtual plane of movement" where a heterogeneity of movements can reside and consist. The *silence of the body* is the intensive body of the experimentation carried out in this research. Born from the excavation of emptiness in the body that forms the interval, from the rhythm as a captivation of the forces of the world, and from the scission of chaos, whose dust, of an infinite potency, is revealed by the body that dances.

Eu sei que toda a gente pensará que tudo o que escrevo é inventado, mas devo dizer que tudo o que escrevo é a pura verdade, porque já vivi tudo isso na prática.

Fiz tudo o que escrevi (Nijinski, 2005:39).

E a sensação estende-se porque ela é o movimento da forma, estamos em plena imanência, pensar e fazer são um só gesto imanente (Gil, 2012:36).

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I. Um corpo dança pensamento – contexto.....	31
1. Que corpo na dança?.....	34
a. Modernismo e pós-modernismo da dança.....	37
b. Práticas somáticas.....	48
c. Dança contemporânea.....	40
d. Documentação.....	45
e. A presença da quietude.....	51
2. O gesto de um pensamento.....	60
a. Sensações de duração e energia.....	60
b. Da esfera invisível à zona virtual dos movimentos na dança.....	74
Capítulo II. Documento sensível (escrita) 2009/2014 – estudo de caso.....	78
1. Documento sensível (escrita) 2009/2014.....	79
2. Documento sensível (escrita) 2011/2012.....	107
Capítulo III. Experimentação – estrutura conceptual.....	121
1. Do silêncio do corpo.....	123
a. Metamorfose 1.....	123
b. Metamorfose 2.....	125
c. Documento sensível ou documento-poema.....	130
d. O silêncio traduz potência.....	135
2. Das sensações confusas e inconscientes.....	143
a. Branco sujo do silêncio.....	143
b. Inconsciente do corpo.....	150
c. Escala das forças.....	162
d. Experimentação.....	175
Capítulo IV. Um conceito de potência do corpo na dança? – discussão e resultado.....	180
1. Uma potência de vida.....	181
2. Matéria do desejo.....	186
3. Corpo-potência-de-vida.....	198
Conclusão.....	206
Bibliografia.....	210
Anexo A: Plano artístico e filosófico.....	224
Anexo B: Glossário dos movimentos artísticos, práticas somáticas, coreógrafos, bailarinos, investigadores, terapeutas e arquivistas.....	228
Anexo C: Documento sensível (desenho) 2012.....	238
Anexo D: Documento sensível (filme) 2011 [DVD, 34'16].....	250

Introdução

“São “sensações analisadas”, sensações que, embora jorrem espontaneamente, se dão como se tivessem sido previamente isoladas (separadas dos blocos afectivos primitivos) e adquirido uma forma estética. Limitemo-nos a ter presente, de momento, que as situações experimentais são favoráveis ao nascimento das sensações estéticas ou expressivas (...).

Para que se tornem expressivos, adquirindo um “halo” (ou “além”, termos empregues por Fernando Pessoa), é preciso que nasçam de nada, que as sensações surjam, como pela primeira vez; para que haja criação poética, é preciso que se faça um vácuo, que se obtenha a virgindade, o vazio absoluto, total, de tudo – do sentido e das formas, das cores e dos sons, das palavras e das emoções, dos actos e da vontade. É só a partir deste estádio de codificação e inscrição nulas do saber na linguagem que poderá haver criação” (Gil, 1987:23).

Na presente introdução pretendemos apresentar a investigação de doutoramento *Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança*, através de uma descrição dos elementos e relações que compõem essa investigação. Entre a dança e a filosofia, posicionamo-nos no vitalismo do corpo na arte e seu pensamento estético, pela procura e intensificação da potência ou força, presença, animal que atravessa os corpos da dança, do teatro, da *performance* e os faz vibrar num mundo novo, *uma vida enorme*.

O corpo é pensamento e dançar é pensar. Partilhamos com tantos outros corpos da arte, na vida, as práticas do corpo que ampliam e potencializam as suas forças e devires em relação com o outro, o mundo, o espaço e o tempo. Do mesmo modo, partilhamos a procura, cada vez mais presente na história das artes performativas, pelo cruzamento entre a arte e a filosofia.

Na presente investigação apresentamos uma possível abordagem ao campo teórico-prático da dança e filosofia, em ressonância com a experimentação do corpo na dança que realizámos neste contexto. Esta investigação consiste em traduzir, pela escrita, as sensações, as “pequenas percepções”¹ e as imagens em linguagem verbal e pensamento conceptual. Na

¹ O conceito de “pequenas percepções” vem de Leibniz e foi abordado por Gil no seu estudo sobre estética e metafenomenologia: “As pequenas percepções são unidades infinitesimais de articulação, à maneira dos fonemas; são os fonemas mudos da visão. Sustentando e assegurando a separação dos visíveis, libertam o seu sentido, prisioneiro ainda da inerência do corpo ao espaço. Leibniz escreve: “são elas que formam esse não sei quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, claras na reunião mas confusas nas partes, essas impressões que os corpos circundantes nos fazem, que envolvem o infinito, essa ligação que cada ser tem com o resto do universo”. Estas impressões são as articulações das coisas no espaço da visão. É o olhar que as

prática de movimento e sua experimentação do corpo na dança, especificamente realizada no contexto desta investigação, escutámos o silêncio e o vazio que faz nascer um corpo cujos gestos dançados libertam potências de vida.

Seguidamente expomos o conteúdo programático, metodologia, objectivos, contexto e estrutura desta dissertação final da presente investigação em dança e filosofia.

apreende, abrindo uma dimensão infinita no sentido das coisas, captando sinais ínfimos e invisíveis que povoam doravante a claridade do espaço. Em busca da linguagem” (2005a:52).

Uma pesquisa-criação em dança e filosofia

Pousei, adormeci, esqueci, despertei, fiquei em quietude por muito tempo a sentir, deixei que crescesse em mim esse oceano que no início só o escutava lá ao longe, no fundo do fundo de mim. Deixei que me tomasse por inteiro e tomou. Ergui-me, agachei-me, estendi as mãos, o olhar e o peito sobre as pernas que se moviam com o tremor da terra. Foi o silêncio que trouxe a vida da morte interrompida, a vida da vida desperta, a resistência e um mundo que no corpo se abriu (doc sens 23.01.2014).

A presente dissertação parte de uma experimentação do corpo na dança contemporânea e consiste numa reflexão filosófica sobre o processo de transformação do corpo que ocorreu durante essa experimentação. A reflexão filosófica aqui apresentada é realizada pela perspectiva do corpo que dança e, por isso, intercepçionamo-la com testemunhos pessoais da experimentação (escritos na primeira pessoa, em itálico, com letra tamanho 10, sob a denominação de *documento sensível* ou *doc sens*). Em anexo incluímos outros *documentos sensíveis*: um registo cinematográfico e desenhos da experimentação do corpo na dança contemporânea que realizámos (anexos C e D).

A investigação resultante nesta dissertação desenvolveu-se através de uma relação de ressonância² entre os campos de investigação da dança e da filosofia. Devido ao carácter teórico-prático e por ser realizada pela perspectiva do corpo que dança sobre a sua própria condição de dançar, a investigação consistiu numa pesquisa-criação. Por este termo, entendemos uma investigação simultaneamente teórica e prática desenvolvida num regime de não separação entre a arte e a vida, a dança e a filosofia, o sensível e o inteligível, o movimento e o pensamento, a consciência e o inconsciente, o antigo e o novo, o eu e o outro e entre o corpo, o espaço e o tempo. Desenvolvemos esta pesquisa-criação entre instituições académicas e artísticas, tendo em vista a elaboração de uma *filosofia estética da dança* como reconfiguração da matéria sensível na arte e seu pensamento filosófico³.

A pesquisa-criação desenvolvida, foi constituída pela experimentação do corpo na dança, sua documentação, descrição, análise, reflexão filosófica e resultou na criação de um corpo expressivo na dança⁴ e de uma possível abordagem ao conceito de *potência do corpo*

² O termo “ressonância” vem de Deleuze, mais especificamente, da sua teoria das séries: se pensarmos o movimento das duas séries da dança e da filosofia, a “ressonância” é determinada “pelo encontro de uma série de virtualidades com a outra série”, pois é a “ressonância” que percorre ambas as séries (ou melhor, as “duas dobras seriais”); ao fazê-lo “redetermina as singularidades” e forma “um bloco de devir” (Villani, 1999:80). É no cruzamento das duas séries da dança e da filosofia, paralelas e diferenciais, percorridas pela “ressonância”, que virtualidades de ambas as séries se encontram, redeterminando as singularidades do corpo na dança e seu pensamento filosófico.

³ Ver anexo A.

⁴ Ver anexo D.

na dança em filosofia. A *potência do corpo na dança* consiste no tema desta pesquisa-criação. As suas questões centrais consistem: O que é a *potência*? O que é a *potência do corpo*? O que é a *potência do corpo na dança*?

No contexto da pesquisa-criação desenvolvida, assente numa extensa experiência em dança contemporânea, suas práticas somáticas e numa investigação de mestrado em filosofia/estética⁵, iniciámos um processo de transformação do corpo numa série de sessões práticas de fasciaterapia/método Danis Bois (ver anexo b)1.), durante as quais instigámos um estado corpóreo de uma quietude, quase imobilidade ou suspensão do corpo que dança, preenchida de silêncio e de vazio. Após essa passagem somática e terapêutica, continuámos o processo de transformação do corpo num laboratório de investigação e criação artística em dança⁶, onde o estado corpóreo da quietude, anteriormente alcançado, foi levado até à formação de um corpo expressivo de movimentos meditativos, silenciosos, quase imperceptíveis, cujo gesto dançado surge sempre *em formação*⁷. Esse novo corpo que se fez denominámo-lo por *silêncio do corpo*. Este processo de transformação do corpo na dança, constituído por duas fases distintas (o processo somático e terapêutico seguido do laboratório de investigação e criação artística) e resultante num corpo expressivo, tornou-se o objecto de estudo da pesquisa-criação e, nessa condição, tem sido pensado como uma *experimentação da potência do corpo na dança*.

Numa fase inicial procurámos definir o contexto prático-teórico da presente pesquisa-criação na dança contemporânea, suas raízes históricas no modernismo e pós-modernismo da dança, práticas somáticas e documentais. É neste universo artístico que salientámos uma linha de pesquisa sobre a quietude (*stillness*) do corpo na dança, na história da dança ocidental, de

⁵ Iniciei a minha formação em dança na década de noventa com dança clássica, moderna e jazz. Mais tarde, enveredei pela dança contemporânea, improvisação, composição, contacto-improvisação, práticas somáticas, anatomia e fisiologia experimental, com um interesse particular pelo legado da dança avant-garde americana (ou dança pós-moderna americana), suas técnicas, linguagens e estilos e pelas práticas da energia orientais. Estudei na Europa e nos Estados Unidos. Entre os coreógrafos, bailarinos, investigadores, pedagogos e terapeutas com quem me formei destaco Steve Paxton, Lisa Nelson, Nancy Stark Smith, Daniel Lepckoff, Eva Karczag, Miranda Tufnell, Kirstie Simson, Elaine Summers, Deborah Hay, Sofia Neuparth, Peter Michael Dietz, Howard Sonenklar. Como performer colaborei com Pauline de Groot, Russell Dumas e Rosemary Butcher. Após alguma experiência em taijiquan, pratico zhan zhuang chi kung desde 2001, sob orientação do Mestre Lam Kam Chuen. Em 2008 concluo o meu projecto de investigação de mestrado em filosofia/estética com a dissertação *ABCDEFG: The feet understand*, realizado sob orientação do Prof. Dr. José Gil na Universidade Nova de Lisboa.

⁶ Colaboração como *performer* no projecto de investigação e criação artística em dança *After Kaprow/The Silent Room*, da coreógrafa Rosemary Butcher (2011/2012), ver anexos b)2., C e D.

⁷ Devido a uma preocupação com a emergência, formação, efectuação ou criação do gesto, a noção filosófica de “criação artística” encontra-se subjacente a esta pesquisa-criação, nomeadamente pela “mudança de escala de percepção” da macroscopia para a microscopia corpórea através da quietude, vazio e silêncio do corpo na dança: “(...) o repouso (ou o primeiro movimento) oferece-se numa macropercepção, ao passo que a micropercepção não encontra senão movimento. Mais profundamente, tocamos nos próprios fundamentos da arte, nesse espaço de onde emerge a forma artística” (Gil, 2001:16).

onde decorre o silêncio e o vazio que reinventámos no corpo ao longo da experimentação aqui desenvolvida. No universo da filosofia encontrámos no pensamento sobre o “corpo de forças” de Gil, caminhos para pensar sobre a potência do corpo, assim como, metodologias e conceitos próximos daquilo que vivenciamos na prática da dança. O estudo da sua obra tem orientado uma pesquisa cuja questão vital consiste em: Como pensar o corpo que dança?⁸ Mais especificamente: Como pensa o corpo que dança sobre a sua própria condição de dançar? Ou melhor, como pensar a potência, a força, a presença ou o animal⁹ do corpo que dança, pela sua própria perspectiva?. Subjacente as estas questões, existem duas outras: Como descrever um corpo? E, como aprender a pensar na filosofia? (capítulo I.).

Após a delimitação e contextualização da pesquisa-criação, passámos a documentar a *experimentação da potência do corpo na dança* (na altura, em curso), através da descrição das sensações. Ao conjunto dos pequenos textos sobre o processo somático e terapêutico (acima descrito), resultantes de um mapeamento das sensações do corpo na dança pela escrita e catalogados cronologicamente, denominámos por *documento sensível (doc sens)*. Posteriormente, desenvolvemos o *documento sensível* através de uma análise das sensações, ao reflectirmos filosoficamente sobre o laboratório de investigação e criação artística (acima mencionado). Esta análise consiste na construção do *silêncio do corpo*, suas *sensações-objecto em um outro espaço, ou outro tempo* revisitado por uma leitura filosófica (capítulo II.).

A descrição e a análise das sensações do corpo na dança pela escrita dos *documentos sensíveis*, conduziu a uma reflexão filosófica sobre uma experimentação entre o *silêncio* e a *potência do corpo na dança* (capítulo III.) e, conseqüentemente, à construção de uma possível abordagem ao conceito de *potência do corpo na dança*. Ao longo daquele processo mantivemos como pano de fundo a seguinte questão – Como é que a escrita traduz as

⁸ Sobre a impossibilidade de uma ciência do corpo: “A situação do corpo como objecto de conhecimento é, hoje, paradoxal: estuda-se o corpo em múltiplas disciplinas, mas não existe um campo de saber unificado – ou unificador do corpo. Enquanto se desenvolve sempre a ciência do psiquismo, a “psicologia”, não há uma ciência correspondente do corpo, uma “somatologia”. Porquê? (...) Numa palavra, não existe uma “somatologia” porque é praticamente impossível tomar como objecto a totalidade dos fenómenos corporais sem os articular e os unificar com os fenómenos psíquicos” (Gil, 1988a:3).

⁹ Referimo-nos aqui ao “devir animal”, pela perspectiva de Deleuze-Guattari: “Sim, qualquer animal é ou pode ser uma matilha, mas segundo grau de vocação que tornam mais ou menos fácil a descoberta de multiplicidade, de teor de multiplicidade, que contém actual ou virtualmente segundo os casos. Cardumes, bandos, rebanhos, populações não são formas sociais inferiores, são afectos e potências, involuções que apanham qualquer animal num devir não menos potente como o do homem com o animal” (2004b:308). Sobre o conceito de “multiplicidade” em Deleuze-Guattari: “linhas de fuga ou de desterritorialização, devir-lobo, devir-inumano das intensidades desterritorializadas, é isso, a multiplicidade” (Deleuze-Guattari, 2007:57). Os autores acrescentam que as “multiplicidades são formações do inconsciente”: “um lobo, mas também um buraco, são partículas de inconsciente, apenas partículas, produções de partículas, trajectos de partículas, enquanto elementos de multiplicidades moleculares” (2007:57).

sensações, as “pequenas percepções” e as imagens do corpo na dança em linguagem verbal e pensamento conceptual (capítulo IV.)?

Em relação ao problema principal, por ter sido no *silêncio do corpo* que experimentámos uma certa dose de potência, definimo-lo pelo seguinte: a experiência real da *potência do corpo na dança* só é possível se o corpo permanecer no *silêncio do corpo*. Aquilo que vamos tentar mostrar consiste na necessidade de uma operação de redução a um grau mínimo do corpo na dança, um “ponto zero ou de começo absoluto”, para que a formação do gesto surja como libertação de potência de vida (Boissière, 2006:9). Foi no campo de investigação e criação artística da dança contemporânea, na história da dança ocidental e, mais especificamente, pelo desenvolvimento das técnicas de improvisação, que o gesto se libertou dos códigos pré-estabelecidos presentes na dança clássica e na dança moderna. Nestas duas últimas correntes da dança o gesto encontrava-se subjugado ao vocabulário da dança, à narrativa e à música: “a emergência da dança contemporânea é antes de mais uma conquista do gesto, que supera as formas *a priori* que se impunham a ele e o regulavam anteriormente na dança clássica” (Boissière, 2006:9). Boissière acrescenta:

“Ela [a improvisação] tece uma forma em acto à qual nada pré-existe, uma forma que se inventa a partir dela mesma, numa espécie de ponto zero ou de começo absoluto que lhe dá a sua evidência e a sua pureza. Existe, na origem do movimento livre, uma operação de redução que não é sem relação com o que se deve chamar o milagre da dança que vemos operar diante dos nossos olhos. O que é este nada, este vazio, que é trabalhado de forma invisível e manifesta na dança?”¹⁰ (2006:9).

Mencionámos anteriormente a criação de um corpo expressivo de movimentos meditativos cujo gesto dançado surge sempre em formação, tal como o experimentámos. No contexto da presente pesquisa-criação, a problemática da diferença entre as noções de “movimento” e “gesto”, prende-se à própria definição de “gesto dançado” e os seus dois “planos de movimento”, pela perspectiva de Gil:

¹⁰ Trad. (salvo indicação contrária as traduções são da autora): “Elle tisse une forme en acte à laquelle rien ne préexiste, une forme s’inventant à partir d’elle-même, dans une sorte de point zero ou de commencement absolu qui lui donne son évidence et sa pureté. Il y a, à l’origine du mouvement libre, une opération de réduction qui n’est pas sans relation avec ce qu’il faut bien appeler le miracle de la danse que nous voyons opérer sous nos yeux. Quel est ce néant, ce vide, qui est au travail de façon invisible et manifeste dans la danse?”.

“O que é um gesto dançado? (...) O que o caracteriza: o facto de nunca ir até ao fim de si próprio. No movimento que o desdobra, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte. Neste sentido, não tem *contorno*, tem apenas um em-redor, esquiva-se aos seus próprios limites, escapa a si próprio (...). Que o gesto fique sempre para aquém de um limite marca o primado do movimento que o transporta relativamente ao movimento que ele transporta. De facto, o gesto dançado supõe dois planos de movimento, um à superfície do corpo, outro que faz paralelamente o mesmo trajecto mas *sustentando* os movimentos do primeiro plano. Este refere-se apenas aos movimentos visíveis do corpo próprio, ao passo que o segundo implica e atravessa todo o corpo, o seu interior e a sua superfície. Se o gesto permanece aquém de si próprio, é por causa da sua velocidade: esta é sempre inferior à do movimento do segundo plano, movimento subterrâneo que só se deixa ver nesta estranha esquiva do gesto aos seus próprios limites” (2001:108).

No decurso da experimentação sobre a *potência do corpo na dança* realizada nesta pesquisa-criação, que consistiu numa pesquisa de movimento (o movimento do corpo, pois o corpo é movimento), tiramos, à partida, as seguintes relações sobre a problemática levantada no parágrafo anterior sobre as noções de “movimento” e “gesto”: 1) nos movimentos actuais do corpo (“primeiro plano”), apuramos uma escuta aos movimentos virtuais encontrados num plano microscópico das sensações constituente de uma continuidade de fundo subterrânea (“segundo plano”); 2) o gesto nasce de uma suspensão da “mobilidade” do corpo e de uma escuta do “movimento”, ou seja, dos movimentos que atravessam o interior e a superfície do corpo sustentando os movimentos visíveis do corpo próprio; 3) para que o gesto liberte potências de vida é necessária uma operação de redução a um grau mínimo do corpo na dança, ou seja, um “ponto zero ou de começo absoluto” suscitado pela quietude (*stillness*) na dança como estado corpóreo preenchido de silêncio e vazio; 4) o gesto emerge no acto de dançar com a sua própria reconfiguração de espaço e tempo, reporta-se a si mesmo (não se subjugando a narrativa, música e vocabulário de dança) e a sua existência depende do movimento imanente em que se torna acontecimento¹¹ e 5) o gesto dançado possui “a sua

¹¹ O conceito de “acontecimento” é de Deleuze, abordado por Gil pelo seguinte modo: “(...) o acontecimento é um efeito incorpóreo de superfície que advém num tempo ilimitado, um devir entre o passado e o futuro infinitamente divisível e que escapa sempre ao presente: o Aïon como devir ilimitado. A árvore não é verde, ela verdeja; o verbo, que marca o acontecimento, dá o sentido, ele resulta da acção e das paixões dos corpos. O sentido não está no atributo, mas no verbo; ele não está na profundidade do corpo como causa, mas à superfície do acontecimento como quase-causa. O sentido como acontecimento difere do estado das coisas onde se efectua: enquanto incorpóreo, ele não é um ser, mas um “extra-ser”, qualquer coisa que tem lugar para lá do movimento das coisas, à sua fronteira, num tempo-fronteira que reúne o passado e o futuro – nunca no presente do estado das coisas. O acontecimento define-se como “o devir-ilimitado” do futuro e do passado, do activo e do passivo, da causa e do efeito. O futuro e o passado, o mais e o menos, o muito e o não suficiente, o já e o

lógica própria, os seus elementos desencadeadores, a sua orientação”, em suma, o seu sentido é o próprio sentido do movimento (a conjunção dos dois planos do movimento) (Gil, 2001:42).

Durante o desenvolvimento da presente pesquisa-criação, não cessámos de experimentar uma exfoliação de camadas identitárias do corpo que dança no sentido de fazer nascer um gesto na dança e seu pensamento filosófico, capaz de escapar a regimes de representação e significação, numa relação de ressonância entre a dança e a filosofia, ou seja, engendrando conexões, fazendo correr os fluxos, tentando libertar potências de vida de um corpo que dança e se traduz pela escrita. Pode a virtualidade do corpo na dança ser extensível à escrita que o traduz? Consideramos isso ser possível se, para tal, no decorrer do programa experimental (que temos vindo a descrever) se construa um “plano de imanência” na terminologia de Deleuze e Deleuze-Guattari¹² e referido por Gil, que o define como um “plano virtual do movimento”, tal como em Cunningham:

“O plano virtual do movimento é o plano de imanência. A sua tensão ou intensidade = 0, embora nele se engendram as intensidades mais fortes. Nele, pensamento e corpo dissolvem-se um no outro (“pensamento” e “o corpo” como factos empíricos); é o plano da heterogénese do movimento dançado. Para parafrasear Deleuze, a característica da imanência deste movimento pode descrever-se pelo seguinte: *aquilo que move um corpo regressa como o movimento do pensamento*. (...) Por outras palavras, intensidades circulam no corpo-sem-órgãos”¹³ (2002b:124).

Foi na criação desse “plano virtual do movimento, plano invisível que funda a percepção de um *continuum* de movimentos durante uma *performance*”¹⁴ que encontrámos o silêncio, a *potência do corpo na dança* e sua reflexão filosófica (Gil, 2002b:124). Nesse plano, o gesto dançado presente é “incorporado numa continuidade mais profunda, virtual”

ainda não: porque o acontecimento infinitamente divisível é sempre os *dois juntos*, eternamente o que acabou de passar e o que vai passar-se, mas nunca o que se passa” (1998:71).

¹² No seu texto *Em torno do pensamento de Deleuze*, Gil (1998) analisa o surgimento e percurso dos conceitos de “corpo-sem-órgãos”, “plano de imanência” e “plano de consistência”, na obra de Deleuze (e – Guattari): *Diferença e repetição, Lógica do sentido, Anti-Édipo, Mil Planaltos, O que é a filosofia?*

¹³ Trad.: “The virtual plane of movement is the plane of immanence. Its tension or intensity = 0, but on it are engendered the strongest intensities. On it, thought and body dissolve into one another (“thought” and “the body” as empirical facts); it is the plane of heterogenesis of danced movement. To paraphrase Deleuze, one could describe the characteristic immanence of this movement as follows: *what moves a body returns as the movement of thought*. (...) In other words, intensities are circulating on the body-without-organs”.

¹⁴ Trad.: “It is the virtual, invisible plane that founds the perception of a continuum of movements during a performance”.

(correspondente ao “segundo plano do movimento”, abordado anteriormente), que assegura, igualmente, “a consistência de todos os movimentos que ocorrem no espaço coreográfico”¹⁵:

“O plano de imanência está lá sempre, e a dança desenrola-se na sua superfície permanente, independentemente dos seus gestos e contudo existindo apenas por meio destes gestos. O plano de imanência permite a coexistência de todos estes movimentos embora nunca se mova, e também nunca está parado; vazio, autónomo, envolvendo signos e corpos, pensamento e movimento, dos bailarinos assim como dos espectadores, é o ponto zero do movimento, nunca estático, e consistindo de um certo vazio que constitui a sua própria textura.

Dançar é criar imanência através do movimento: é por isso que não há sentido fora do plano de imanência nem fora das acções do bailarino”¹⁶ (Gil, 2002b:125).

Apenas no “plano de imanência”, ou “plano virtual do movimento”, ou “corpo-sem-órgãos”, cujo *continuum* profundo e virtual assegura a coexistência de todos os movimentos e o seu sentido, se pode traçar o “gesto de um pensamento” (Gil, 2001:213):

“(…) a imanência supõe, precisamente, a velocidade infinita do conceito. Se o pensamento é imanente ao corpo, é porque o seu conceito se tornou ao mesmo tempo acção – acção, porque o corpo como acontecimento, o corpo como sentido é simultaneamente o sentido do corpo. Fazer do corpo um acontecimento constitui a operação própria do conceito de corpo – respondendo a um problema, num contexto determinado –, sobrevoando a velocidade infinita as suas componentes (“matéria” e “sentido”): é porque ele vai e vem de uma a outra ao mesmo tempo que elas se fundem na imanência do conceito¹⁷” (Gil, 2008a:208).

¹⁵ Trad.: “the present gesture, which is incorporated into a more profound, virtual continuity”, “the consistency of all movements taking place in choreographic space”.

¹⁶ Trad.: “The plane of immanence is always there, and dance unfolds on its permanent surface, independently of its gestures and yet existing only by means of these gestures. The plane of immanence enables the coexistence of all these movements though it never moves, and is also never still; empty, autonomous, enveloping signs and bodies, thought and movement, of dancers as well as of spectators, it is the ground zero of movement, never static, and consisting of a certain emptiness that constitutes its very texture.

To dance is to create immanence through movement: this is why there is no meaning outside of the plane not outside of the actions of the dancer”.

¹⁷ Para Gil o “conceito” é “o pensamento filosófico em acção”: “Se os conceitos são acções, as palavras que os individualizam também o são. Estabelece-se, pois, uma inerência da linguagem à acção que reenvia às palavras-sopro ou às palavras-força de Artaud. A tríade conceito-acção-linguagem surge assim imbricando estreitamente os seus termos que, com todas as suas diferenças modais, só recebem o seu inteiro sentido único – unívoco – quando se situam e movem no plano de imanência” (2008a:209-210). Posteriormente, abordaremos

Num “gesto do pensamento”, pela imanência do corpo ao pensamento, esperamos conseguir traçar uma possível abordagem ao tema da *potência do corpo na dança*, vinda da metamorfose do corpo que experimentámos nesta pesquisa-criação, através do conceito: *corpo-potência-de-vida*.

noções como “acto criador” (Valéry, 2003:11), “palavras-força ou acção” e “gestos-força ou acção” (Gil, s/d a):4-5), articulando uma experimentação do corpo na dança com a sua conceptualização.

Metodologia

De modo a incluir os dois planos do movimento referidos acima, o plano à superfície (actual) e o plano subterrâneo (virtual) que sustenta o primeiro, o procedimento metodológico fundamental consistiu numa mudança de escala: “afirma-se que a mudança de escala equivale a uma mudança de método e que a análise e que a análise-devir que esta última supõe, compreende a, e dá razão da, descrição macrofenomenológica” (Gil, 2010b:51). Gil acrescenta: “Esta passagem imediata de um nível (macro) e outro (molecular) implica o reenvio a outro tipo de experiência” (Gil, 2010b:51).

No corpo que dança é isso mesmo que acontece: a escala dos fenómenos do corpo muda, isto é, as formas e os deslocamentos no espaço são silenciados pela voz de uma outra espécie de silêncio – profundo, contínuo, subterrâneo, indiferenciado, potente – que se amplia, intensifica e impregna nos movimentos actuais e visíveis do corpo, preenchendo-o de vácuos de sentido e presença. Quando dançamos existe o plano da experiência vivida do corpo, onde recorreremos às nossas práticas, técnicas, capacidades e aprendizagens como meios de ampliar e intensificar a vida do corpo, a sua força. Nesse processo, pela escuta das sensações, dá-se um desvio onde o corpo deixa de ter contornos precisos e os seus fenómenos deixam de ser mensuráveis. É o plano da experimentação do corpo na dança, onde os movimentos actuais são invadidos e transformados pelos movimentos virtuais – o corpo reinventa-se, recompõe-se, reconfigura-se. Vejamos, então, a passagem do nível macro para o nível microscópico dos fenómenos do corpo na dança.

Tal como referimos anteriormente, começámos por descrever as sensações do corpo que dança fenomenologicamente, ou seja, a partir da experiência vivida do processo de transformação do corpo, realizado na presente pesquisa-criação, como por exemplo no seguinte *documento sensível*: *Isolo a sensação do olhar, subtraio-a das outras ampliando-a. Pelo movimento do corpo acompanho a afinação do olhar ao nível da água, deixando os olhos percorrer as superfícies contíguas dos espaços por onde passam* (doc sens 15.07.2012).

No entanto, durante o processo de transformação do corpo na dança ocorreram os seguintes fenómenos: 1) o desdobramento das sensações numa multiplicidade de movimentos infinitos e virtuais; 2) a dissolução do sujeito e 3) a formação de um espaço do corpo que dança, o seu “fora”¹⁸ de temporalidade própria.

¹⁸ No capítulo I.1. Que corpo na dança (Práticas somáticas), incluímos uma nota sobre o “fora” que aparece do virtual na “imagem-cristal” deleuziana.

Perante estes fenómenos passámos a considerar “uma série de movimentos que sucedem num plano microscópico, insensível e não-consciente” (Gil, 2010b:49). Para tal, tivemos de recorrer a conceitos que *excedem* a fenomenologia, tais como “força”, “inconsciente do corpo”, “desejo” e “afecto”. A continuação do *documento sensível*, anteriormente citado, contém os movimentos microscópicos que passámos a considerar:

Dessa flutuação dos olhos na água que os compõe, surgem pequenas oscilações do crânio, acompanhadas pela coluna vertebral e ressentidas pelos membros, à medida que o olhar mapeia as superfícies do corpo, do solo, das paredes e do ar: da água dos olhos aos cristais da luz vindos do sol ao atravessar a janela. O movimento surge agora pela sensação do olhar, continuo. Continuo e ligo, conjugando partículas. Nos olhos brilham os cristais da luz e no ar, o vapor dos olhos. O corpo ligou-se ao espaço, quer dizer, fez espaço do corpo, aqui, pela sensação do olhar que se tornou visão do corpo. Toco o pó do ar com a extremidade do olhar das mãos, os dedos. As mãos que já são o braço que se estende do coração para fora (doc sens 15.07.2012).

Segundo Gil, a ampliação dos movimentos “não conscientes da escala microscópica” transformou a “própria escala macro”: “(...) o micro passa a macro por modificação do *plano molecular* (e não só dos microfenómenos). Esta transformação muda tudo: os movimentos micro sendo agora macro, os antigos movimentos das coisas na escala molar, *confundem-se* com os movimentos moleculares” (2010b:52). Vejamos o final do *documento sensível* que temos vindo a citar:

O silêncio do corpo nasceu do plano das sensações construído. Ainda sinto a transformação da carne¹⁹ como qualquer coisa que se altera na densidade que me compõe. Sinto o corpo a transformar-se porque sinto a energia a escoar pelos seus canais em calor e fluência. Sinto a alteração de peso, uma espécie de volatilização ou imaterialização da matéria, a estranheza de uma sensação do incorpóreo no corpóreo. Mas, já não sei por que canais e poros, nem as direcções que levam a essa transformação, já não sei precisar os fenómenos com a

¹⁹ Uma vez que a fenomenologia se encontra presente nesta pesquisa-criação, recorreremos ao conceito de “carne” (*Leib*) em Husserl, o qual Gil explica pelo seguinte: “O homem é carne, para Husserl. Significa isto que não é nem somente um corpo-objecto, situado no espaço, portanto fragmentável, com a exterioridade das partes, a materialidade e a substancialidade que caracterizam toda a coisa no espaço, mas também um “órgão” e “expressão” do espírito. Mais: estas duas faces do corpo próprio contêm uma *unidade* [unidade físico-psíquica ou “psicossomática”], e os processos que se passam em cada uma delas “entrelaçam-se” (complicam-se e implicam-se mutuamente)” (Gil, 1988a:7). Husserl, segundo Gil, aborda dois aspectos do corpo: “corpo visto de fora”, corpo sentido, parcialmente apreendido como objecto material entre os outros objectos do mundo exterior, e corpo “visto de dentro”, através do qual o “sujeito faz a experiência do mundo exterior”, parcialmente apreendido como corpo sentiente” (1988a:16). Por ex., em relação ao tacto: “A diferença entre a bola de chumbo e a mão é que ao tocar na mão esquerda ela não é só sentida, é sentiente, “ela torna-se Carne” (Gil, 1988a:7). Segundo Gil, Merleau-Ponty “deu um passo em frente” em relação a Husserl no que respeita ao conceito de “carne”: “Merleau-Ponty que designa a Carne como “elemento” (ou “meio”, Husserl) a partir do qual uma *gênese* do invisível se processa na reversibilidade” (1988a:6).

consciência do detalhe com que percorríamos, no início, as superfícies do espaço envolvente pelo olhar. Já não me sinto como eu era antes, porque sinto-me preenchida por outras vidas, outras relações (doc sens 15.07.2012).

Neste *documento sensível*, na passagem da escala macro para “um outro nível de descrição a uma outra escala”, continuamos a descrição fenomenológica das sensações no plano micro, acabando por: “reintegrar o sentido fenomenológico no plano micro em que nos mantivemos – fazendo pagar um preço (uma transformação) ao sentido da intencionalidade da consciência” (Gil, 2010b:50).

Gil refere-se, aqui, ao “mapeamento do espaço e do tempo pela consciência do corpo”²⁰, que se faz segundo intensidades: “mapeamento intensivo” (2010b:50). A intencionalidade da consciência transforma-se, isto é, torna-se intensiva pela consciência do corpo: “projecta-se num devir coisa tornado possível pelo mapeamento do mundo” (Gil, 2010:51). Gil menciona a noção de *intentum*, de Rudolph Bennet, ou seja, “as sensações desprovidas de intencionalidade” referentes “à objectividade do objecto, ao visado enquanto puro objecto enquanto objecto”, em detrimento, e independente, do *intentio* (2010b:55). Segundo Gil, esse processo de “devir-objecto (devir-animal, devir-vegetal, devir-coisa)” equivale a um “espelhamento de forças”: “aquelas “sensações desprovidas de intencionalidade” constituem o substrato do espelhamento de forças que, enquanto intensidades que acompanham as “pequenas percepções”, se projectam no *intentum*, ao mesmo tempo que delimitam a escala micro” (2010b:56).

Em suma, a metodologia da presente pesquisa-criação centra-se na mudança de escala dos movimentos macroscópicos para os movimentos microscópicos do corpo que dança. A ampliação e intensificação dos movimentos microscópicos leva a uma transformação da própria escala macro. O movimentos molares (macro) e moleculares (micro) *confundem-se*, coexistindo num só mesmo plano. Era este aspecto que nos faltava referir acerca da metodologia: “a transformação da consciência intencional em consciência do corpo (intensiva) que se torna possível apenas com a formação do plano de imanência” (Gil, 2010b:56). Apenas no plano de imanência da dança se cruzam as escalas macro e

²⁰ Gil define “consciência do corpo” pelo seguinte: “(...) os movimentos insensíveis à visão macro só adquiriam evidência para uma consciência não pura, não separada dos movimentos do corpo; melhor de tal maneira impregnada pelos movimentos do corpo (...) que poderemos chamar a esse plano de consciência não-consciente perceptiva, *consciência do corpo*. (...) Bem, limitemo-nos a constatar que ela, a consciência, recebe os estímulos sensoriais motores do mundo exterior através, não só do *sensorium* habitual, mas do corpo como dispositivo interior/exterior, dispondo de sistemas particulares como o sinestésico e o propioceptivo. Esta consciência não é já “consciência de”, mas, porque desposa os movimentos do corpo, faz o mapeamento do espaço do corpo e das relações espaço-temporais do corpo com o mundo” (2010b:49).

microscópica. E a “consciência do corpo”, pela actividade do “espelhamento de forças”, abre uma experiência para além dos fenómenos, do sujeito, do espaço e do tempo comuns:

“Estes múltiplos campos de experiência têm a ver com o corpo e com a captação de forças virtuais. Quando se olha para um rosto ou mesmo para um corpo, é impossível ter uma percepção objectiva. O não-objectivo abre não só para micropercepções, mas para forças. É um campo de forças que criam imagens, é um campo para lá da experiência de um sujeito, porque a própria noção de sujeito desapareceu” (Gil, 2010b:57).

No processo de transformação do corpo desta pesquisa-criação encontramos-nos numa passagem permanente, ou limiar, entre a “experiência” e a “experimentação”. O plano da experiência é molar ou macroscópico, as suas superfícies são “estratificadas” na terminologia de Deleuze-Guattari (o organismo, o sujeito, o espaço e tempo comuns) (2004b:22). Neste plano, a descrição das sensações é feita através de uma transformação da intencionalidade da consciência em “consciência do corpo” pelo “mapeamento intensivo” que essa última realiza. Esse mapeamento abre o corpo à construção de um outro plano, molecular ou microscópico, o “plano de imanência”, “consistência” ou “corpo-sem-órgãos” que assegura a coexistência de todos os fenómenos do corpo que dança, incluindo os seus movimentos actuais e virtuais. A partir da experiência do corpo na dança procuramos um corpo em devir pela captação de forças do mundo, através de uma actividade de “espelhamento de forças”. A captação e emissão de forças do corpo na dança, assim como, a sua potência de afectar e ser afectado, a sua produção de desejo e de real e o seu devir-outro, dão-se num plano inconsciente, virtual e microscópico do insensível do sensível e do incorpóreo do corpóreo, o qual constitui o campo transcendental da experimentação ou “experiência real” (ver citações acima).

Segundo Gil, as noções de “experiência real” e “experimentação” são equivalentes e prendem-se à definição do “empirismo transcendental” deleuziano:

“(…) é preciso determinar as condições de possibilidade do pensamento do concreto singular, do diferente em si. Trata-se, pois, de um campo transcendental. A crítica da noção kantiana de “transcendental” – copiado do empírico – leva Deleuze a definir o campo transcendental de maneira totalmente diferente: ele estabelece as condições não da experiência possível, mas da experiência real. O que é a experiência real? É a experimentação: a experimentação artística aproxima-se talvez dessa ideia. Em todo o caso,

assim surge um primeiro traço da filosofia deleuziana: é uma filosofia transcendental, mas que vai buscar ao empírico – o empírico da experimentação, para além do empírico que tradicionalmente define a experiência sensível – os requisitos para a determinação do seu campo transcendental. Por isso Deleuze chamou à sua filosofia um “empirismo transcendental” (2008a:14).

Nunca deixamos o campo da experiência vivida do corpo na dança e quando o descrevemos e pensamos, fazêmo-lo a partir dessa experiência. No entanto, o corpo que dança abre-se a fenómenos de uma outra ordem, que vão para além do domínio do corpo próprio da fenomenologia e entram no domínio da experimentação. Ao continuarmos a descrição das sensações no plano microscópico da experimentação, transformamos o plano macroscópico. A formação do plano de imanência, virtual e inconsciente, permite a coexistência dos dois planos, ou seja, de todos os movimentos, gestos e pensamentos do corpo que dança, assim como, as forças que o atravessam.

Objectivos

O objectivo principal da presente pesquisa-criação consiste na elaboração de uma possível abordagem ao conceito de *potência do corpo na dança*. Os objectivos específicos são: 1) a criação de um corpo expressivo na dança; 2) o desenvolvimento de uma investigação em filosofia sobre a própria condição de dançar, pela perspectiva do corpo que dança, no curso da qual se tornasse possível aprender a pensar o corpo, o movimento, a dança; 3) o estabelecimento de uma relação de ressonância entre a dança e a filosofia, através de um programa experimental, laboratorial, de transformação do corpo na dança, sua documentação e pensamento filosófico; 4) o levantamento de fontes documentais e raízes históricas da dança contemporânea, pela perspectiva do corpo e seus processos de transformação, nomeadamente a dança pós-moderna americana, as práticas somáticas e a documentação; 5) o início de uma pesquisa sobre a quietude (*stillness*) na história da dança ocidental; 6) a delimitação de um contexto de investigação em dança e filosofia, a partir da “poética da dança” de Valéry (2003, 2008, 2009); 7) o desenvolvimento da pesquisa-criação num limiar entre o vivido da experiência fenomenológica do corpo na dança e a sua experimentação (esta última pela perspectiva do empirismo transcendental deleuziano, referido acima) e 8) a adopção de um método de investigação que possa contribuir para pesquisas futuras e para a reflexão sobre as metodologias de investigação em dança e filosofia. Nos objectivos gerais encontram-se: 1) a compreensão da corrente filosófica principal cujos estudos possam ser aprofundados em investigações futuras, nomeadamente a filosofia do corpo, na esteira de Espinosa, Nietzsche, Bergson, Merleau-Ponty, Deleuze e Gil; 2) a contribuição para o pensamento sobre o corpo, o movimento e a dança, encarando a experiência da dança como geradora de uma reflexão filosófica fecunda e 3) a devolução de tal reflexão à dança, abrindo espaços de investigação teórico-prática no campo da experimentação do corpo.

Contexto: dança e filosofia

A presente pesquisa-criação encontra o seu contexto nos seguintes campos de investigação: dança e filosofia; filosofia (filosofia estética, filosofia do corpo, filosofia oriental); história, documentação, dramaturgia e estudos de dança; dança contemporânea (práticas somáticas, improvisação e criação artística); estudos de *performance*, psicanálise. As fontes documentais consistiram em documentos de dança (textos, filmes, desenhos, fotografias), obras de reflexões filosóficas sobre a dança e obras de filosofia (ver bibliografia e videografia).

Numa perspectiva alargada, o campo de investigação da dança e filosofia insere-se no domínio dos textos sobre a dança escritos por bailarinos, coreógrafos, terapeutas (práticas somáticas), investigadores, críticos, filósofos, dramaturgos e historiadores.

No entanto, devemos lembrar-nos da ausência da dança na história da filosofia. Pouillaude, no seu texto *Da ausência transcendental*²¹, afirma que o “vasto branco central”²² da presença da dança na filosofia corresponde, precisamente, ao nascimento da estética:

“É no momento onde se instaura um novo género de discurso respeitante à arte e ao belo, onde se inaugura uma nova disciplina reorganizante, segundo a arquitectónica do conceito, a dispersão empírica das práticas e das obras (sistema de Belas-artes, classificação, hierarquização), que a dança deixa de fazer parte, fora de classificação, definitivamente ausente como arte”²³ (2009:15).

O autor fundamenta com o facto de, antes da *Crítica da faculdade de julgar* de Kant, o discurso sobre a dança ter tido lugar na filosofia através da reflexão sobre a pantomima antiga e a sua reactivação pelos “modernos”, de Dubos (*Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*). Essa reflexão foi prolongada e retrabalhada, no meio do século XVIII, por Condillac (*Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos*), Diderot, Cahusac (*A dança antiga e moderna ou Tratado histórico da dança*) ou Noverre (Pouillaude, 2009:16). Igualmente, desde a antiguidade à idade clássica, encontramos textos que abordam a dança

²¹ Trad.: “*De l’absentement transcendental*”.

²² Trad.: “le vast blanc central”.

²³ Trad.: “C’est au moment où s’instaure un nouveau genre de discours concernant l’art et le beau, où s’instaure une nouvelle discipline réorganisant, selon l’architectonique du concept, l’éparpillement empirique des pratiques et des oeuvres (systemme des Beaux-arts, classifications, hiérarchisation), que la danse va rester sans part, hors classification, définitivement absente en tant qu’art”.

por uma perspectiva filosófica, seja esta “pedagógica, moral, teológica, poética, higiénica, técnica, semiológica”²⁴; entre os quais se encontram os textos dos seguintes autores: Platão (*Leis*), Xenofonte (*Banquete*), Plutarco (*Propos de table*), Plotino (*Eneidas*), Mersenne (*Harmonia universal, “Tratado dos cânticos”*), Ménestrier (*Dos ballets antigos e modernos segundo as regras do teatro*) (Pouillaude, 2009:20).

Segundo Pouillaude, a reflexão filosófica sobre a dança foi interrompida pela *Crítica da faculdade de julgar*, onde existe uma escassez de discurso sobre essa arte. Nas *Lições de estética* de Hegel e na *Filosofia da arte* de Schelling, a dança continua ausente da filosofia estética (2009:16). A dança: porque se encontra ela ausente, nula e fora do sistema das “belas-artes” dedicado à arquitectura, escultura, pintura, música e poesia?

A ausência da dança nos “sistemas estéticos” das “artes empíricas” (sendo estas últimas a arquitectura, a escultura, a pintura, a música e a poesia), durante os séculos VIII e IX, pela perspectiva de Pouillaude, deve-se a “um outro espaço que ela põe em relevo”: “Porque é um outro espaço que ela revela, mais pequeno e mais fundamental, desdobrado no lado de cá e de lá daquilo que se pratica comumente sob o nome de “arte”²⁵ (2009:17). É assim que, para este autor, a dança – separada “de domínio ou de objecto”, de “carácter *infra-artístico*”, elevada ao transcendental – é formulada pelo seguinte: “a dança não é uma arte, mas um lugar antropológico da possibilidade de cada um”²⁶ (2009:17).

No sistema classificatório das artes empíricas, entre a ausência da dança e a sua elevação ao transcendental (que implica uma segunda forma de ausência), Pouillaude explica o não lugar da dança na estética de Kant. A dança, como “arte [híbrida] do *jogo* de *figuras* no espaço (e por definição igualmente no tempo)”, não cabe na oposição categórica entre a “arte do *jogo* das sensações no tempo” (música) e a “arte das *figuras* no espaço” (plásticas)²⁷ – dá-se assim o evanescimento da dança no momento da inauguração da estética como sistema filosófico das belas-artes²⁸ (2009:18, 19). Do mesmo modo, na “tripartição [kantiana] das

²⁴ Trad.: “pédagogique, moral, théologique, poétique, hygiénique, technique, sémiologique”.

²⁵ Trad.: “systèmes esthétiques”, “arts empiriques”, “Car c’est d’un autre espace qu’elle relève, plus mineur et plus fondamental, déployé en deçà et au-delà de ce qui se pratique ordinairement sous le nom d’ “art””.

²⁶ Trad.: “de domaine ou d’objet”, “caractère *infra-artistique*”, “la danse n’est pas un art, mais le lieu anthropologique de la possibilité de chacun”.

²⁷ Trad.: “art du jeu des figures dans l’espace (et par définition également dans le temps)”, “art du jeu des sensations dans le temps”, “art des figures dans l’espace”.

²⁸ Excerto da *Crítica da Faculdade de Julgar* § 14: “Toda a forma dos objectos dos sentidos (dos externos assim como mediatamente do interno) é ou *figura* ou *jogo*; no último caso, ou *jogo* das figuras (no espaço: a mímica e a dança); ou simples (*a*) *jogo* das sensações no tempo” (Kant, 1998:116).

belas-artes” – *elucidativas, figurativas e a arte do jogo das sensações* –, a dança “reaparece numa ou noutra das últimas duas categorias”, vejamos²⁹ (Pouillaude, 2009:18):

“§ 51 (...) Portanto, se queremos dividir as belas-artes, não podemos pelo menos como tentativa escolher para isso nenhum princípio mais cómodo do que o da analogia da arte com o modo de expressão, da qual os homens se servem no falar para se comunicarem entre si tão perfeitamente quanto possível, isto é não simplesmente segundo conceitos mas também segundo as suas sensações. – Este modo de expressão consiste na *palavra*, no *gesto*, e no *tom* (articulação, gesticulação e modulação). Somente a ligação destes três modos de expressão constitui a comunicação completa do falante. Pois, o pensamento, a intuição e a sensação são simultânea e unificadamente transmitidos aos outros.

Há pois somente três espécies de belas-artes: as *elucidativas*, as *figurativas* e a arte do *jogo das sensações* (enquanto impressões externas dos sentidos)” (Kant, 1998:226).

Como *expressividade gestual figurativa e arte do jogo das sensações*, num cruzamento entre o *espaço* e o *tempo*, pela perspectiva de Pouillaude, a dança fica ausente da estética e suas formas artísticas puras, para ser somente integrada, “empiricamente”, pela sua “mescla” com o plástico e o musical, num esforço kantiano de unificação das artes³⁰ (2009:19).

Em suma, Pouillaude observa o carácter técnico e os usos precisos da dança (“técnicas de possessão, perda de si, abandono, retorno”), tal como era abordada pelos discursos anteriores ao surgimento da estética (ver autores referidos acima), em oposição à dança “entendida como anterior a toda a *technè*, a toda a aprendizagem, e para lá, também, de toda a empiricidade”, ou seja, a dança como arte menor elevada ao transcendental, tal como foi escassamente referida pelos discursos estéticos kantianos e pós-kantianos³¹ (2009:20, 21). O autor acrescenta: “Enfim, uma dança antes do nó da arte à técnica, ocupando de uma certa forma o seu momento não positivo, e dessa forma excluindo-se de toda a historicidade”³² (2009:21).

²⁹ Trad.: “tripartition des beaux-arts”, “réapparaisse dans l’une ou l’autre des deux dernières catégories”.

³⁰ Excerto da *Crítica da Faculdade de Julgar* § 54: “(...) a poesia pode ligar-se à música no *canto*, este porém ao mesmo tempo à apresentação pictórica (teatral) numa *ópera*, o *jogo das sensações* numa música pode ligar-se ao jogo das figuras na *dança*, etc.” (Kant, 1998:232).

³¹ Trad.: “techniques de possession, de techniques de perte de soi, d’abandon, et également de retour”, “entendue comme antérieure à toute *techné*, à tout apprentissage, et par là aussi bien à toute empiricité”.

³² Trad.: “Bref, une danse d’avant le nouage de l’art à la technique, occupant en quelque sorte son moment non positif, et par là s’excluant de toute historicité”.

Depois do “vasto branco central” da ausência da dança nas estéticas românticas, Nietzsche volta a incluí-la na filosofia. Para este autor, primeiro, a dança funciona como “objecto de discurso”: algo que acompanha o “drama musical grego” (*Gaia Ciência*) e reportada à relação entre o dionisíaco e o apolíneo (*O Nascimento da Tragédia*)³³. Segundo, a dança passa a ser um “operador metafórico”³⁴ (*Assim Falava Zaratustra*) (Pouillaude, 2009:21). Pouillaude discerne algumas funções da dança decorrentes desse seu estatuto metafórico em Nietzsche: “a dança como anúncio de uma escrita verdadeiramente dionisíaca e simultaneamente impossível”³⁵ [*Assim Falava Zaratustra*], a dança como máquina de guerra anti-wagneriana e anti-alemã [*Nietzsche contra Wagner*], a dança como pedra de toque que permite desmascarar os ídolos [*Assim Falava Zaratustra*], a dança como moral para lá de toda a moral (2009:21). Mas em Nietzsche, e também em Mallarmé, a dança não chega a autonomizar-se da cena teatral.

A “ausência transcendental” da dança na filosofia, pela perspectiva de Pouillaude que temos vindo a seguir, atravessa os séculos. Para Badiou (*A dança como metáfora do pensamento*), por exemplo, a dança não é uma arte, antes “o signo da possibilidade da arte, tal como se inscreve no corpo”³⁶ (2005:69). Igualmente, Straus (*Do sentido dos sentidos*), por um lado, defende uma tese da “unidade fenomenológica do sentir e de se mover”³⁷, por outro lado, a dança é para ele indissociável da música (Pouillaude, 2009:49). E, para Barbaras (*Sentir e fazer – a fenomenologia é a unidade da estética*), citado por Pouillaude, a dança é entendida como *essência* da arte:

“Por outras palavras, é na dança que se lê para nós a essência da arte. (...) Como o demonstrou Strauss, a dança manifesta uma unidade originária do sentir e de se mover, unidade anterior a toda a aprendizagem e constitutiva de um e de outro. Ela é um dar forma espontâneo da ordem auditiva inerente à própria audição; ela revela uma actividade de criação inscrita na receptividade sensível ela mesma”³⁸ (2009:24).

³³ Trad.: “objet de discours”, “drame musical grec”.

³⁴ Trad.: “opérateur métaphorique”.

³⁵ Trad.: “la danse comme annonce d’une écriture véritablement dionysiaque et simultanément impossible”.

³⁶ Trad.: “Dance is not an art, because it is the sign of the possibility of art as inscribed in the body”.

³⁷ Trad.: “l’unité phénoménologique du sentir et du se mouvoir”.

³⁸ Trad.: “Autant dire c’est dans la *danse* que se lit pour nous l’essence de l’art. (...) Comme l’a montré Strauss, la danse manifeste une unité originnaire du sentir et du se mouvoir, unité antérieure à tout apprentissage et constitutive de l’un et de l’autre. Elle est une mise en forme spontanée de l’ordre auditif inhérent à l’audition même; elle révèle une activité de création inscrite dans la réceptivité sensible elle-même”.

Resumidamente, antes da filosofia estética, a dança é abordada como *techné* e uso. Na estética kantiana e pós-kantiana, a dança não é uma arte, não tem domínio, nem objecto, ela é híbrida e transcendental. Nestas abordagens filosóficas não são referidos nem artistas nem obras de dança, o que vai implicar, na filosofia estética da dança, o carácter abstracto dos discursos, a “ausência da obra”³⁹ e a ausência de historicidade. Segundo Pouillaude, os discursos filosóficos abstractos sobre a dança distanciam-na do real e “dissimulam as suas condições de validade no empírico”⁴⁰ (2009:75). Sempre “fora”, a dança retorna à filosofia como operador (Nietzsche), signo de possibilidade (Badiou) ou essência da arte (Barbaras); e, por isso, continuando a não ser considerada como arte.

Relativamente à relação entre a história da filosofia da dança e o conteúdo programático da presente pesquisa-criação, Barbaras traz-nos uma anterioridade da dança (a toda a aprendizagem), ligada à escuta e à receptividade do sensível, o que constitui uma reflexão sobre dança próxima do trabalho aqui desenvolvido (ver citação acima). Mais especificamente, trabalhamos, aqui, uma fenomenologia da escuta do corpo que dança – escuta das sensações –, como meio de nos ligarmos e recebermos o outro em nós (para sermos precisos, a relação estabelecida pelo toque com a terapeuta e pela voz com a coreógrafa, tal como expusemos acima), pelo pré-verbal da linguagem e num estado de receptividade do sensível. Foi a “experiência” vivida desta fenomenologia da escuta que levou à formação do *silêncio do corpo*, através da “mudança de escala” do corpo que dança; e já como o corpo novo, expressivo e intensivo, que se fez: um corpo cujos fenómenos sensíveis se estendem para o mundo cada vez mais subtil, múltiplo, infinito da “experimentação” do corpo (tal como analisámos acima, a propósito da metodologia).

Apesar do cenário no campo da filosofia estética da dança que temos vindo a analisar, desde o início do século XX tem vindo a assistir-se a uma crescente produção de pensamento sobre a dança, cujas reflexões tendem a ser “demasiado técnicas (Dalcroze, Laban), ou integradas numa história autobiográfica (Wigman, Duncan), por vezes ligadas a um trabalho crítico (Levinson, Divoire)”⁴¹ (Fabbri, 2009a:12). Apesar da demorada inclusão da arte da dança nos discursos da filosofia estética, tem havido um desenvolvimento da reflexão sobre as práticas de dança (nomeadamente, através de centros de documentação, colóquios e

³⁹ A “ausência da obra” nos discursos da filosofia estética da dança é a tese defendida por Pouillaude no seu livro *A ausência de obra coreográfica (Le désœuvrement chorégraphique): estudo sobre a noção de obra em dança a dança* – “a dança é a ausência da obra” (2009:85), que inclui a noção de “ausência transcendental” analisada acima. A pertinência desta tese prende-se à “ausência da obra” passar de traços de discurso para a própria “determinação explícita do objecto”: “Não somente as obras se encontram ausentes, mas o objecto, enquanto tal, (...), encontra-se identificado à ausência da obra” (2009:76).

⁴⁰ Trad.: “dissimulant leurs conditions de validité dans l’empirie”.

⁴¹ Trad.: “très techniques (Dalcroze, Laban), ou intégrés à un récit autobiographique (Wigman), parfois liés à un travail critique (Levison, Divoire)”.

encontros), do qual resulta a emergência do campo de investigação em que nos situamos: dança e filosofia. Fabbri menciona, por exemplo, o começo da integração da dança no sistema das belas-artes:

“A partir de 1955, Étienne Souriau abre a Sorbonne aos bailarinos, que aí tomam a palavra. Porém, esse movimento começa já nos anos 30: em 1931, Mary Wigman propõe à Sorbonne uma conferência intitulada *Filosofia da dança* e os filósofos começam a integrar a dança no sistema das belas-artes. Em 1926, Alain, no seu *Sistema das belas-artes*, consagra algumas páginas à dança”⁴² (2009a:14).

Paralelamente à experimentação do corpo na dança e sua reflexão filosófica, o conteúdo programático principal desta pesquisa-criação, que temos vindo a descrever, fizémos uma recolha bibliográfica e um estudo de algumas obras no campo da dança e filosofia. O objectivo deste estudo é traçar uma noção do estado da arte e uma linha de investigação neste campo, procurando distingui-lo do campo dos estudos de dança, pela construção de um pensamento filosófico sobre a dança e o seu trabalho com os conceitos. Entre os autores consultados encontram-se: Badiou (2005), Bernard (1986, 1995 e 2001), Didi-Huberman (2009b), Fabbri (2007, 2009a e 2009b), Formis (2009), Gil (1984b, 2000, 2001, 2002b), 2004), Kintzler e Boissière (2006), Langer (1976), Launay (2001), Levison (1927), Louppe (1994 e 2004), McFee (1992), Nancy (2005), Pouillaude (2009) Sparshott (1995), Uno (2012), Valéry (2003, 2008 e 2009).

Apesar de não ser viável incluir aqui uma genealogia do campo da dança e filosofia, nem um estudo aprofundado sobre o estado da arte, encontrámos na corrente da “poética da dança” uma linha de orientação para o desenvolvimento desta e futuras pesquisas. Esta corrente está particularmente associada à obra de Valéry sobre a dança, nomeadamente *A alma e a dança* (2009), *Filosofia da dança* (2003) e *Degas dança desenho* (2008). Louppe ao longo das três versões do seu livro *Poética da dança contemporânea* (1997, 2004, 2007) fez reemergir a corrente do pensamento sobre a dança como uma “poética”. Esta obra acentuou a “poética da dança” como a corrente da filosofia da dança que mantém “esta dupla exigência

⁴² Trad.: “À partir de 1955, Étienne Souriau ouvre la Sorbonne aux danseurs qui y prennent eux-mêmes la parole. Mais ce mouvement s’amorce dès les années 30: en 1931, Mary Wigman propose à la Sorbonne une conférence intitulée “Philosophie de la danse”, et les philosophes commencent à intégrer la danse au “système des beaux-arts”. En 1926, Alain, dans son *Système des Beaux-arts*, consacre quelques pages à la danse”.

de uma prática instruída e de uma reflexão em constante recomeço e reajustada à prática”⁴³ (Fabbri, 2009a:17).

O estudo da “filosofia da dança” de Valéry (2003, 2008, 2009) permitiu-nos pensar sobre uma relação de proximidade entre a dança, o desenho e a poesia, assim como, uma relação da dança com a linguagem, o pensamento, o espaço e o tempo. Valéry (2003, 2008, 2009) criava essas relações através do ritmo de uma “poética” como forma de escrita, em detrimento da reflexão teórica ou crítica de dança. A escolha de uma “poética da dança” como contexto nutre um posicionamento na dança como reflexão e reflexo de uma experiência real e singular do corpo e um posicionamento na filosofia como o movimento do pensamento dessa mesma experiência.

A vontade de potência na dança é o desejo de mutação do ser, de descoberta de gestos primordiais e ainda por vir. É o desejo de criação de espaço e tempo configurado pelo movimento do corpo, de invenção de um meio e de um mundo próprio à dinâmica do corpo que dança, o seu ritmo, velocidade e repouso. Quanto à vontade de potência na filosofia, Fabbri descreve-a pelo seguinte: “o desejo de pensar é um desejo de absorver o corpo no pensamento”⁴⁴ (2009a:88). Através da “poética da dança” de Valéry (2003, 2008, 2009), compreendemos que procurávamos um movimento “imaneante” entre o corpo na dança e seu pensamento filosófico. Ora, foi isso que Valéry (2003, 2008, 2009) nos revelou a partir da sua filosofia poética da dança. Para ele, a dança era um movimento “iminente” que representa “coisa nenhuma” e, ao mesmo tempo, “todas as coisas” (2009:108). Tal como Maia refere sobre esse mesmo excerto de Valéry (2009):

“Esta aparente contradição, explica-se porque o corpo quando dança é – em potência – todo o movimento, não representando este ou aquele gesto em particular – ou melhor, apresentando em cada gesto a sua própria possibilidade, a sua nascença e a sua morte perpétuas. Ou ainda, segundo o termo de Fedro, a sua interminável *iminência*” (2010b:6).

No campo da filosofia estética da dança, foi em Valéry (2003, 2008, 2009) que encontramos a presença de uma “potência” da dança como capacidade de não-representação e, ao mesmo tempo, “potência” de todos os movimentos. É este o universo que pretendemos aprofundar, no corpo que dança e seu pensamento filosófico, assim como, torná-lo extensível

⁴³ Trad.: “qui maintient cette double exigence d’une pratique instruite et d’une réflexion sans cesse reprise et réajustée à la pratique”.

⁴⁴ Trad.: “le philosophe (...) sa volonté de puissance: son désir de penser est un désir d’absorber le corps dans la pensée”.

à escrita numa possível abordagem à filosofia estética e poética da dança ensaiada na presente pesquisa-criação.

O caminho da relação entre a dança e a filosofia aqui traçado, sob a influência de Valéry (2003, 2008, 2009), implica uma não separação entre o movimento do corpo que dança, a sua percepção e o movimento dos conceitos que nos permitem pensar o primeiro. Relativamente à percepção estética da dança (neste caso, uma auto-percepção), Valéry (2003, 2008, 2009) induziu-nos no “informe” de “coisas, pontos, massas, contornos, volumes”, “percepcionados apenas por nós” e passíveis de os modificarmos livremente, pois a única propriedade que possuem é a de “ocuparem uma certa região do espaço” (2008:102). Isto não quer dizer que essas coisas não tenham formas, “mas que as suas formas não encontram nada em nós que permita substituí-las por um acto de *contorno* ou de reconhecimento” – são “formas informes”⁴⁵ (Valéry, 2008:102). O informe é a energia do corpo que dança (como Degas captava nos seus quadros).

Quanto à filosofia poética da dança, pela perspectiva de Valéry (2003, 2008, 2009), a construção de um “mundo poético” (aqui, pelo corpo que dança, se pensa e escreve) é caracterizado pelo modo como: “se eleva sobre o universo quotidiano, por um descondicionamento do sensível, que se autonomiza, se torna opaco, e que alcança uma dimensão liberal e se organiza em relações extraordinárias cuja necessidade crítica repousa sobre uma contingência constitutiva” (Kitzler, 2006:20). Para Kitzler, esse mundo poético, extraquotidiano, é “também aquele que a poesia arranca e devolve ao universo quotidiano das línguas ao dizer o que não se pode dizer, aquele que a pintura arranca e restitui ao universo quotidiano do visível fazendo ver o que nunca foi visto, o “não visto”, aquele que a música arranca e restitui ao universo quotidiano do audível fazendo escutar o extraordinário, aquele que o gesto dançado arranca e restitui ao corpo constituindo um sobrecorpo”⁴⁶ (Kitzler,

⁴⁵ Trad (completa da citação de Valéry): “Je pensais parfois à *l'informe*. Il y a des choses, des taches, des masses, des contours, des volumes, qui n'ont en quelque sorte, qu'une existence de fait: elles ne sont que perçues par nous, mais non sues; nous ne pouvons les réduire à une loi unique, déduire leur tout de l'analyse d'une de leurs parties, les reconstruire par des opérations raisonnées. Nous pouvons les modifier très librement. Elles n'ont guère d'autre propriété que d'occuper une région de l'espace...Dire que ce sont des choses informes, c'est dire, non qu'elles n'ont point de *formes*, mais que leurs formes ne trouvent en nous rien qui permette de les remplacer par un acte de tracement ou de reconnaissance nets. Et, en effet, les formes informes ne laissent d'autre souvenir que celui d'une possibilité...Pas plus qu'une suite de notes frappées au hasard n'est une mélodie, une flaque, un rocher, un nuage, un fragment de littoral ne sont des formes réductibles”.

⁴⁶ Trad.: “Le monde poétique s'enlève sur l'univers ordinaire par un déconditionnement du sensible qui s'autonomise, se réopacifie, qui atteint une dimension libérale et se réarrange en relations inouïes dont la nécessité critique repose sur une contingence constitutive. Ce monde poétique est aussi bien celui que la poésie arrache et rend à l'univers ordinaire des langues en disant ce qui ne peut pas se dire, celui que la peinture arrache et restitue à l'univers ordinaire du visible en faisant voir ce qui n'est jamais vu, l' “invu”, celui que la musique arrache et restitue à l'univers ordinaire de l'audible en faisant entendre l'inouï, celui que le geste dansé arrache et restitue au corps en constituant un surcorps”.

2006:20). A reconfiguração da matéria sensível (que mencionámos acima) corresponde ao momento de formação do gesto na dança, o qual sobressai do quotidiano e nos liga ao extraordinário da arte e seu pensamento estético.

O estudo de Valéry (2003, 2008, 2009), que realizámos, intensificou a escrita sobre a experiência do corpo na dança pelo documento e o poema. Se no início a dança e a filosofia nos pareciam campos tão distintos e distantes um do outro, foi o escrever dos *documentos sensíveis*, como descrição da experiência do corpo na dança através de um certo uso poético da linguagem, que ligou a dança e a filosofia pelo movimento do corpo de pensamento. Nesse caminho, surgiu-nos uma nova pergunta sobre a microscopia dos fenómenos quase imperceptíveis do corpo que dança, assim como, sobre a relação entre o macro e o micro desse corpo que implica uma mudança de escala e a passagem do plano da experiência para o plano da “experiência real” ou experimentação (ver acima). O “mundo poético” Valeriano, que o corpo que dança constrói na dança e seu pensamento filosófico, é um meio criado pelas sensações de duração e energia. No entanto, este meio, devido aos seus micromovimentos (vindos das próprias sensações de duração e energia), deve ser pensado como “zona virtual dos movimentos da dança” num plano da imanência dos micromovimentos do corpo na dança ao pensamento (Gil, 2001:246). Neste último sentido, foi na filosofia de Gil que encontrámos os métodos e os conceitos para a operacionalização dos problemas elaborados sobre o *silêncio* e a *potência do corpo na dança*, seus fenómenos de limiar entre a experiência vivida do corpo próprio e a experimentação das suas potências de vida.

Deste modo, o enquadramento teórico específico consiste na filosofia de Gil (tal como temos vindo a expor nesta introdução). A corrente dos seus pensamentos, influenciada por Deleuze(-Guattari), segue a filosofia do corpo vinda de Espinosa, Nietzsche, Bergson, Merleau-Ponty – autores que chegámos a estudar no contexto desta pesquisa-criação com o objectivo de compreender mais consistentemente a noção de um “corpo de forças” em Gil.

O pensamento de Gil, sobretudo naquilo que respeita a um “corpo de forças” e a sua influência de Deleuze(-Guattari), permitiu-nos reflectir filosoficamente sobre a experiência real do corpo na dança “à luz de sua potência de desterritorialização, de sua capacidade de traçar linhas de vida”: “como, com qual força, a obra carrega aquele que a produz e que a recebe?” (Pelbart, 2011:41). Pelbart diz: “Construir, dobrar o pensamento ou a matéria, para alcançar o devir que advém àquele que constrói: como ele devém pelas dobras que ele marca e que se marcam nele, quais são esses movimentos ou seus processos e os acontecimentos que o afectam” (2011:40).

Ao longo da sua obra, Gil tem dedicado vários estudos à dança, sobretudo, naquilo que respeita ao corpo da dança e seu movimento. Nesses estudos elaborou vários conceitos,

implicando a reflexão filosófica nos regimes do sentir na dança, entre os quais se encontram “corpo-movimento” e “espaço do corpo” (Gil, 1988a:17-20).

O conceito de “corpo-movimento” parte da tomada de consciência das sensações – ambas “sensações internas” (de “tensão, energia, movimento”) e “sensações inconscientes” (tal como veremos posteriormente) –, por parte do corpo que dança. Este ao tornar-se consciente das sensações, também as separa da imagem do corpo⁴⁷: “ao separar e tornar conscientes as sensações internas, o bailarino opera um processo de condensação e abstracção de todas as sensações cinestésicas e, em geral, de todas as sensações proprioceptivas e afectos do corpo interno: todas elas são reduzidas e transformadas em puras sensações de movimento” (Gil, 1988a:17). O “corpo-movimento” consiste num corpo “vivido puramente do interior como sistema de sensações cinestésicas e proprioceptivas”, que “tem uma forma, uma topografia, tem uma “anatomia” (localizações) e uma “fisiologia” (circuitos de energia em movimento)”, e constitui “um mapa autónomo de que se serve o bailarino” (Gil, 1988a:17). Sucintamente, o “corpo-movimento” é a imagem do corpo transformada, através da tomada de consciência das sensações, numa outra imagem ou “mapa”. Este último, consiste num “mapa abstracto de localizações sensoriais e das formas e movimentos internos do corpo”; e, “contém a imagem referente [a imagem vista do exterior] que se situa a um nível perceptivo concreto, a qual, “contém” a imagem do corpo [a imagem vista do interior] subjectivada (pois esta se determina em relação àquela)” (Gil, 1988a:19).

O “encaixamento de estratos, de mapas ou imagens do corpo” que caracteriza o corpo que dança, conduz à formação de “espaço do corpo”:

“Ora é esta multiplicidade de “imagens do corpo” que *produz* o espaço específico do corpo. No caso do bailarino, sabe-se que ele evolui num espaço próprio que envolve o corpo – o qual não é o “espaço ambiente” do corpo, que se caracteriza, no fundo, sempre a partir das propriedades do espaço objectivo. O espaço do bailarino é um espaço fechado que envolve o corpo e que lhe aparece *como um prolongamento do corpo*: é nesse espaço que ele *coloca* os seus membros, executa os movimentos dançados. Não é o espaço objectivo do palco ou da cena da dança: é uma espécie de envólucro que o bailarino transporta com o seu corpo quando se desloca de um lugar para outro. Este espaço-envólucro é tão importante, tão pregnante na

⁴⁷ Regressaremos à noção de “imagem do corpo” posteriormente pela perspectiva da psicanálise; por agora, adiantamos que Gil a entende por: a “imagem (das formas) exterior(es) do corpo próprio, visto do interior” (1988a:16).

experiência da dança que um dos grandes, senão o maior, pensador da dança e da coreografia modernas, Von Laban, o teorizou como um icosaedro” (1988a:19).

Esse espaço segregado pelo corpo, “espaço do corpo” ou “envólucro, icosaedro ou esfera”, tem como propriedade a de ser “ao mesmo tempo finito e ilimitado”, isto porque o “encaixamento das imagens do corpo produz uma certa estrutura do espaço do corpo”, por sua vez, pelo facto de “o corpo sentiente-sentido poder desdobrar-se em múltiplos “mapas” ou “corpos” e, conseqüentemente, em múltiplos espaços” (Gil, 1988a:19). Para Gil, a formação do “espaço do corpo” compreende fenómenos de devir do corpo: “São corpos produzidos por um *devir*. E todos têm como característica o admitirem encaixamentos ou inclusões de espaços uns nos outros” (Gil, 1988a:20). São os corpos possuídos dos rituais mágicos, os corpos subtis dos caminhos energéticos do tantra, os corpos místicos da religião – menciona Gil –, corpos que atravessam camadas, e camadas, pelas sensações desdobradas em multiplicidades infinitas, no finito e ilimitado espaço do corpo na dança (2008a:20). São corpos lacunares e experimentadores dos seus limites, no sentido da desestruturação da sua imagem do corpo, cuja exigência reside na transformação da sensação em imagem e na canalização da força em forma expressiva, ou seja, na emergência do gesto dançado. Para o corpo que dança, desta pesquisa-criação, o trabalho incide sobre a escuta e desdobramento das sensações, ou seja, “a proliferação das unidades de sensações em estratos, e mesmo a sua estrutura de inclusão” dos múltiplos mapas, corpos, espaços (Gil, 1988a:21).

Centrados no pensamento de Gil, à luz do vitalismo dos autores mencionados anteriormente, procuramos um acto na dança e seu pensamento filosófico que contenha o “primado da produção sobre o produto, do fluxo sobre a forma, das forças, da vida, das intensidades, dos acontecimentos (Pelbart, 2011:41)⁴⁸. Pela esteira da corrente de pensamento filosófico que temos vindo a expor, criaremos os nossos meios específicos para uma experimentação entre o *silêncio* e a *potência do corpo na dança*, numa prevalência das forças sobre as formas, e construiremos o plano de imanência, de onde nascerá um novo corpo expressivo, sua linguagem verbal e pensamento conceptual.

Por último, ainda sobre a contextualização teórica desta pesquisa criação, falta-nos referir mais duas correntes de pensamento. Estudámos a psicanálise de Dolto e Pankow com o

⁴⁸ Para Pelbart, em Deleuze, este “pensamento moderno” da filosofia, mas também da arte, é aquele que “nasce da falência da representação”: “(...) não se trata, para elas [artes], de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças, nem que seja, como em Kafka, as potências diabólicas do futuro que batem à porta. Remontar das formas aos movimentos, dos movimentos às forças. Tudo isso pode ser desmesurado, ou violento, e requer meios específicos, obviamente” (2011:41).

objectivo de ter uma noção dos principais fundamentos da psicanálise, suas derivações (Dolto, Pankow) e crítica (Deleuze-Guattari). Este estudo fez-nos aprofundar as noções de “inconsciente do corpo”, “desejo” e “afecto” (ver bibliografia).

Apesar de abordarmos uma experiência para além dos fenómenos, uma “metaexperiência”, onde o sujeito e a sua identidade se dissolvem, não é possível negligenciarmos a dimensão fenomenológica do corpo (Gil, 2010b:57). A fenomenologia de Merleau-Ponty, igualmente abordada neste contexto, permitiu-nos pensar sobre a experiência sensível do *silêncio do corpo* no/do mundo em comunhão com o outro numa “historicidade primordial” – “(...) é necessário que com o meu corpo despertem os *corpos associados*, os “outros”, que não são meus congéneres, como diz a zoologia, mas que me assombam, que eu assombro, com os quais comungo um ser actual, presente, como nunca nenhum animal assombrou os da sua espécie, do seu território ou do seu meio” (Merleau-Ponty, 1997:16). Merleau-Ponty conjurou um solo “prévio, *in locus*” do mundo sensível e trabalhado “tais como existem na nossa vida, para o nosso corpo, não esse corpo possível em relação ao qual é permitido defender que se trata de uma máquina de informações, mas este corpo actual que eu chamo meu, a sentinela que se mantém silenciosamente sob as minhas palavras e os meus actos” (Merleau-Ponty, 1997:15). A perspectiva da fenomenologia permite-nos incluir neste estudo o sentido (pré-verbal) que o corpo que dança – como corpo próprio (sentiente-sentido) e, simultaneamente, potência perceptiva –, encontra sentindo; assim como, elaborar um “pensamento de sobrevoos (...) sobre o solo do mundo sensível e do mundo trabalhado” (Merleau-Ponty, 1997:16). A experiência vivida do corpo que dança, a transmissão das impressões e descrições dessa experiência são sempre as de um corpo sensível, como potência perceptiva, no/do mundo, no silêncio da comunhão e sentinela, pela perspectiva da fenomenologia.

Estrutura

No Capítulo I. Um corpo dança pensamento – contexto, apresentamos o enquadramento da presente pesquisa-criação em dança e filosofia. Na primeira parte traçamos um percurso na história da dança ocidental que deu origem ao corpo da experimentação da presente pesquisa-criação, passando brevemente pelo modernismo, o pós-modernismo, as práticas somáticas, a dança contemporânea, a documentação em dança e a presença da quietude (*stillness*) (I.1.). Na segunda parte apresentamos um estudo realizado no campo de investigação da dança e filosofia, especificamente sobre a filosofia poética da dança em Valéry (2003, 2008, 2009). Este estudo é articulado com um outro, de Gil, que o primeiro confronta com a abertura de uma “zona virtual dos movimentos da dança” (2001:246) (I.2.).

No Capítulo II. Documento sensível (escrita) 2009/2014 – estudo de caso, documentamos, pela escrita, o processo de transformação, ou metamorfose, do corpo que dança em *silêncio do corpo*, que ocorreu durante a experimentação realizada nesta pesquisa-criação. A primeira parte da experimentação consistiu num processo somático e terapêutico (II.1.) e a segunda num laboratório de investigação e criação artística em dança (II.2.).

No Capítulo III. Experimentação – estrutura conceptual, numa primeira parte expomos uma síntese da construção do *silêncio do corpo* transcrita num *documento sensível*, seguida por algumas considerações estéticas sobre a relevância da documentação em dança nesta pesquisa-criação (III.1.). Na segunda parte, elaboramos uma análise filosófica fundamentada sobre a experimentação entre o *silêncio* e a *potência do corpo na dança*, aqui, realizada, cuja matéria-prima são as sensações (III.2.).

No Capítulo IV. Um conceito de potência do corpo na dança? – discussão e resultado, a partir de uma retrospectiva desta pesquisa-criação, apresentamos a sua discussão e resultado final, através do conceito *corpo-potência-de-vida* como uma possível abordagem ao tema da *potência do corpo na dança*.

A Conclusão é formal e sucinta. Nela retraçamos o caminho percorrido ao longo dos cinco anos de investigação de doutoramento e esboçamos um plano para investigações futuras em dança e filosofia.

Na Bibliografia, optámos por incluir o levantamento bibliográfico realizado no contexto desta pesquisa-criação e, por essa razão, a denominámos por “bibliografia de trabalho”. Não citamos a globalidade das obras referidas na bibliografia, contudo, ao longo dos cinco anos de investigação, aprofundámos o estudo dos autores incluídos na “bibliografia

intensiva”. Simultaneamente, as obras incluídas na “bibliografia relativa” constituíram consolidantes leituras de apoio para a elaboração desta dissertação.

Nos Anexos apresentamos um quadro com o plano artístico e filosófico das actividades desenvolvidas durante o período de investigação (A); um glossário dos movimentos artísticos, práticas somáticas, coreógrafos, bailarinos, investigadores, terapeutas e arquivistas mencionados nesta dissertação (B); dois registos, em desenho (C) e filme (D) (ver DVD anexado), do laboratório de investigação e criação artística em dança, estes últimos realizados durante os ensaios da peça *After Kaprow: The Silent Room*, Rosemary Butcher/Ana Mira (2011). A filmagem do ensaio (anexo D) é de Mathias Nyberg. Este documento não sofreu montagem, tem a duração de 34’16 minutos e as imagens nele contidas são referidas, transcritas e analisadas nos capítulos II., III. e IV. da presente dissertação.

Capítulo I. Um corpo dança pensamento⁴⁹ – contexto

Em 1976, Langer define a dança como o surgimento de uma “presença” ou “aparição”:

“A dança é o surgimento de uma presença (*an appearance*); se quiserem, uma aparição. Rompe daquilo que os bailarinos fazem, mas é qualquer coisa mais. Ao olharmos uma dança, não vemos o que está fisicamente à nossa frente – pessoas que dão voltas a correr ou contorcendo os corpos – aquilo que vemos é o desdobramento de forças que interagem, e graças às quais a dança parece elevar-se, ser transportada, atraída, concluir-se ou diluir-se, quer se trate de um solo ou de um grupo, rodopiando como o fim de uma dança dos *derviches*-bailadores, ou decorrendo lenta, centrada, e única no seu movimento. Um corpo humano pôs o jogo inteiro dos seus poderes misteriosos diante de nós. Mas estes poderes, estas forças que parecem em acção na dança, não são as forças físicas dos músculos do bailarino, as quais são de facto a causa de tais movimentos. As forças que julgamos perceber da maneira mais directa e convincente são criadas para a nossa percepção; e não existem senão para ela.

O que existe unicamente para a percepção, e não desempenha qualquer papel comum e passivo na natureza, como os objectos fazem, é uma entidade virtual. Não é irreal; onde quer que sejamos confrontados com ela, percebemo-la realmente, não sonhamos ou imaginamos que a percebemos (...).

O que os bailarinos criam é a dança; e a dança é uma presença de poderes activos, a imagem-dinâmica. Tudo o que um bailarino faz serve para criar o que realmente vemos, mas o que realmente vemos é uma entidade virtual. As qualidades físicas são dadas: lugar, gravidade, corpo, força muscular, controlo muscular, e elementos secundários como a luz, sons, ou objectos (objectos usuais, denominados por “propriedades”). Todas estas qualidades são actuais. Mas na dança, elas desaparecem; quanto mais perfeita a dança for, menos vemos as suas actualidades. Aquilo que vemos, ouvimos e sentimos são as realidades virtuais, as forças moventes da dança, os centros aparentes de poder e as suas emanações, os seus conflitos e resoluções, elevações e declínios, a sua vida rítmica. Estes são os elementos da presença criada, e eles mesmo não são fisicamente dados, mas artisticamente criados. Aqui

⁴⁹ O título deste capítulo vem da glosa de uma glosa: o título do livro de Valéry Degas *Dança Desenho* (2008) e a sua glosa no título do capítulo de Gil 9. *Valéry Matisse Dança Desenho*, no livro *Movimento total: o corpo e a dança* (2001). Adoptámos, algumas vezes, esta fórmula do uso da glosa como título dos nossos capítulos, não pela apropriação, antes pela interpretação e comentário dos textos a que pertencem, a nota à margem, a ressonância e a lente de análise que neles encontramos para construir o nosso próprio pensamento (as referências das glosas serão sempre mencionadas).

temos, então, a resposta à nossa primeira questão: O que é que os bailarinos criam? A imagem-dinâmica que é a dança” (1976:78)⁵⁰.

As questões estéticas da dança têm persistido no tempo provavelmente devido ao mistério que a dança preserva nos corpos que a fazem: O que é o Espaço? O que é o Tempo? O que é a Distância? O que é a Duração? Como se forma uma imagem na dança? No fundo destas questões reside uma outra: como pensar a gênese da imagem na dança? Ou ainda: como pensar a formação do gesto dançado?

Nos capítulos que se seguem, pretendemos responder à questão central da presente pesquisa-criação: O que é a *potência do corpo na dança*? Ao longo de uma possível abordagem ao tema da *potência do corpo na dança*, através da experiência real do *silêncio do corpo* e do conceito *corpo-potência-de-vida*, propomos algumas possíveis respostas àquelas questões estéticas pela perspectiva do corpo que dança e reportando, sempre, à especificidade do processo de transformação do corpo na dança aqui realizado.

No Capítulo I.1. Que corpo na dança?, expomos uma breve história do corpo na dança que deu origem à presente pesquisa-criação, com o objectivo de a contextualizar e delimitar no campo da dança contemporânea. Não pretendemos apresentar uma história da dança contemporânea ocidental, antes extrair dessa história aspectos reveladores para a formação do corpo expressivo na dança desta pesquisa-criação. É nessa perspectiva que introduzimos o

⁵⁰ Trad. por Gil (completa): “The dance is an appearance, if you like, an apparition. It springs from what the dancers do, yet it is something else. In watching a dance, you do not see what is physically before you – people running around or twisting their bodies; what you see is a display of interacting forces, by which the dance seems to be lifted, driven, drawn, closed, or attenuated, whether it be solo or choric, whirling like the end of a dervish dance, or slow, centered, and single in its motion. One human body may put the whole play of mysterious powers before you. But these powers, these forces that seem to operate in the dance, are not the physical forces of the dancer’s muscles, which actually cause the movement taking place. The forces we seem to perceive most directly and convincingly are created for our perception; and they exist only for it.

Anything that exists only for perception, and plays no ordinary, passive part in nature as common objects do, is a virtual entity. It is not unreal; where it confronts you, you really perceive it, you don’t dream or imagine that you do. The image in a mirror is a virtual image. A rainbow is a virtual object. It seems to stand on earth or in the clouds, but it really “stands” nowhere; it is only visible, not tangible. Yet it is a real rainbow, produce by moisture and light for any normal eye looking at it from the right place. We don’t just dream that we see it. If, however, we believe it to have the ordinary properties of a physical thing, we are mistaken; it is an appearance, a virtual object, a sun-created image” (2001:51).

Trad.: “What dancers create is a dance; and a dance is an apparition of active powers, a dynamic-image. Everything a dancer actually does serves to create what we really see; but what we really see is a virtual entity. The physical realities are given: place, gravity, body, muscular strength, muscular control, and secondary assets such as light, sound, or things (usable objects, so called “properties”). All these are actual. But in the dance, they disappear; the more perfect the dance, the less we see its actualities. What we see, hear, and feel are the virtual realities, the moving forces of the dance, the apparent centers of power and their emanations, their conflicts and resolutions, lift and decline, their rhythmic life. These are the elements of the created apparition, and are themselves not physically given, but artistically created.

Here we have, then, the answer to our first question: What do dancers create? The dynamic-image, which is the dance”.

modernismo e o vanguardismo da dança, as práticas somáticas, a dança contemporânea, a documentação e a presença da quietude (*stillness*) na dança.

No Capítulo I.2. O gesto de um pensamento, apresentamos uma análise sobre a influência que a filosofia da dança de Valéry (2003, 2008, 2009) teve na presente pesquisa-criação, nomeadamente a “poética da dança”; em articulação com uma leitura de Gil sobre a abordagem valeriana da dança. Este estudo centra-se na construção de um plano de imanência da dança e filosofia, desde as “sensações de duração e energia”⁵¹, que formam um “invisível da esfera das forças de um ser vivo”⁵² – o corpo que dança e o seu em-redor (Valéry, 2003:8,10), até à “zona virtual dos movimentos da dança” (Gil, 2001:246).

Ao longo deste capítulo pretendemos responder às seguintes questões: Que corpo na dança e seu pensamento filosófico se trata aqui? De onde vem este corpo que dança? Como é que este corpo pensa sobre a sua própria condição de dançar? Que corpos outros e que fontes nutrem os seus passos na dança e na filosofia?

⁵¹ “Vida interior, mas esta toda construída de sensações de duração e de sensações de energia que se respondem e formam como uma cerca [*enceinte*] de ressonâncias” (Valéry, 2003:10) (Tradução cedida por Maria João Mayer Branco (MJMB)).

⁵² “Parece-lhe também que, no estado dançante, todas as sensações do corpo a um tempo motor e movido estão encadeadas numa certa ordem, – que elas se perguntam e respondem umas às outras como se se repercutissem, se reflectissem sobre a parede invisível da esfera das forças de um ser vivo” (Valéry, 2003:8) (Tradução cedida por MJMB).

1. Que corpo na dança?

a. Modernismo e pós-modernismo da dança

Começamos por transmitir as raízes históricas da dança contemporânea através de uma perspectiva do corpo, que foi sendo criado desde a vanguarda da dança até à sua contemporaneidade numa “partilha do sensível”⁵³, isto é, em relação com movimentos artísticos, a sociedade e a política (Rancière, 2012:15). Neste primeiro capítulo pretendemos apresentar uma possível, e sucinta, perspectiva da história da dança contemporânea ocidental, cujas escolhas se encontram particularmente relacionadas com o percurso e a formação do corpo na dança que desenvolve a presente pesquisa-criação.

A corrente da dança contemporânea surge, principalmente, da dança moderna, da vanguarda da dança iniciada por Cunningham, seus sucessores pós-modernistas e os seus antecessores da dança expressionista alemã de Laban e Wigman⁵⁴. O movimento artístico da dança pós-moderna americana recebeu influência do minimalismo da *pop art* das artes plásticas, da *performance art*, *happenings* e *events*; das correntes filosóficas do existencialismo e da fenomenologia; da filosofia e práticas do corpo orientais (budismo zen, taoísmo, yoga, meditação, taijiquan, aikido); da cultura do consumo de substâncias psicotrópicas (como estratégia de provocar o apuramento da consciência através da intensificação química dos canais sensitivos); da música de John Cage, La Monte Young, Karlheinz Stockhausen, Steve Reich, Philip Glass; da geração *beat* na literatura de Ginsberg, Kerouak e Burroughs; do teatro de Antonin Artaud.

Por uma perspectiva da história do corpo na dança, a dança pós-moderna preocupou-se com a génese de um corpo, cuja materialidade ou carnalidade (as regiões pélvicas, os seus

⁵³ Num questionamento sobre a relação entre a estética e a política, feito ao “nível de recorte sensível do comum da comunidade, das formas da sua visibilidade e de sua disposição”, Rancière propõe uma noção de “partilha do sensível”: “Denomino por partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um “comum” e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um “comum” partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de actividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (2012:15, 26). Através da “partilha do sensível”, as artes podem ser “pensadas como arte” e “formas de inscrição do sentido da comunidade”, pois essas “formas definem a maneira como obras ou *performances* “fazem política”” (Rancière, 2012:18). A corrente da dança pós-moderna americana, abordada seguidamente, pode ser pensada como um exemplo de “partilha do sensível” pela radicalidade com que explorou a fusão entre a arte e a vida, a participação do indivíduo inserido numa comunidade, a emergência de novos sentidos sociais e políticos.

⁵⁴ Ver anexo b)3.

fluidos, as trocas interior e exterior, profundidade e superfície, a sua função de procriação e a união com outros corpos) se unia a uma experiência corpórea com significação metafísica (a ampliação da consciência somática do aqui e do agora era a porta da percepção que poderia conduzir ao absoluto) (Banes, 1993:235). O enraizamento da consciência no corpo físico traduzia um plano não empírico, mas que implicava explorar a vida material e os seus estratos sensíveis. Os artistas desta época acreditavam que as fronteiras do corpo se dissolvem ao serem permeadas por imagens e outros corpos.

O corpo da dança pós-moderna americana manifestava os seguintes aspectos artísticos, sociais e políticos:

– um conflito entre unidade social, cósmica (o desejo de autenticidade, espontaneidade e expansão colectiva da consciência de uma comunidade) e diferença no cerne da própria unidade (a apreciação pela heterogeneidade, pluralismo, individualidade, disjunção e fragmentação);

– uma fusão entre a arte e a vida;

– uma relação entre cultura popular e cultura erudita;

– um projecto de reinventar a tradição e a comunidade em relação à arte, à dança e à vida, ao denunciar um sentido da história orientado para o futuro liberto do passado;

– uma transgressão de fronteiras entre os diferentes géneros artísticos, entre os bailarinos ou *performers* e os espectadores, entre as salas de espectáculo e a rua (*site-specific*);

– uma consciência da liberdade fazendo da arte um meio de exploração dos seus próprios limites, em relação, por exemplo, à forma, técnica, expressão, política, sexualidade;

– uma criação de novos valores de democracia, humanismo, descentralização e liberdade;

– um interesse pela existência no seu lado mais concreto: as acções do quotidiano, a experiência do imediato, da impermanência e da duração;

– um reconhecimento do movimento como caminho para intensificar o fluir da energia e a modulação de estados físicos;

– uma ampliação dos limites do corpo, sua percepção e expressão, assim como, na vivência do processo de elevação da consciência;

– uma transformação do próprio corpo (recorrendo a técnicas e experimentações distintas), da dança, da arte e, conseqüentemente, da sociedade através da produção de conhecimento e de uma nova cultura;

– uma criação de um outro corpo, outras linguagens de movimento, outros métodos de composição, criação coreográfica e outra presença do bailarino.

Em suma, a experiência do corpo na dança pós-moderna americana deixou o legado de um corpo em ligação ao outro e ao mundo; produto e produtor de uma determinada cultura; passível de não ser subjugado a convenções sociais e artísticas; consciente, responsável, capaz de se reinventar, criar e, devido à sua expressão, de transformar valores.

b. Práticas somáticas

Desde a dança pós-moderna americana, coreógrafos e bailarinos criam as suas linguagens na dança, assim como as práticas que as sustentam, recorrendo a filosofias e técnicas do corpo diferentes. A preocupação com os limites e as potencialidades do corpo conduziu à integração e desenvolvimento de práticas somáticas, e/ou estudos experienciais do corpo, assentes em conhecimentos de anatomia, fisiologia, terapêuticas, artes marciais e filosofia oriental, entre as quais se encontram: técnica de *release*, *hands on*, anatomia e fisiologia experiencial⁵⁵, técnica *alexander*⁵⁶, *body-mind centering*⁵⁷, *chi kung*⁵⁸, entre outras. As práticas somáticas incluem técnicas avançadas de desestruturação, desconstrução e reconfiguração do corpo e sua imagem, ambas “imagem do corpo” e “imagem dinâmica” (noções que esclarecemos seguidamente).

Os conceitos de “esquema corporal” e “imagem do corpo”, em suas aproximações e distâncias, têm vindo a ser estudados por vários autores, nomeadamente Head e Holmes, Schilder, Merleau-Ponty, Fisher, Gallagher, Dolto, entre outros (Felicioni, 2011). No presente estudo interessa compreender que o conceito de “imagem do corpo”, segundo Schilder (1968), consiste numa auto-percepção sinestésica do corpo (como o corpo se apresenta aos nossos sentidos) em permanente (re)construção e transformação, porque a “imagem do corpo” é plástica, dinâmica e relacional no curso da nossa experiência no mundo. Segundo Dolto, o “esquema corporal” consiste na nossa “vida carnal em contacto com o mundo físico”, uma vez que “as experiências da nossa realidade dependem da integridade do organismo” (1984:18). O “esquema corporal” “interpreta activa ou passivamente a imagem do corpo”, no sentido em que “permite a objectivação de uma intersubjectividade, de uma relação libidinal de linguagem com os outros”; sem o suporte que o “esquema corporal” representa para a “imagem do corpo”, esta permaneceria “um fantasma não-comunicável” (Dolto, 1984:22). Enquanto o “esquema corporal” é “em princípio o mesmo para todos os indivíduos da espécie humana (variando com condições de idade, clima, etc.), a “imagem do corpo”, pelo contrário, é própria a cada um: ela está ligada ao sujeito e à sua história, é específica de uma libido em situação, de um tipo de relação libidinal” (Dolto, 1984:22). Deste modo, a “imagem do corpo é iminentemente inconsciente, podendo tornar-se pré-consciente, somente quando se associa à linguagem consciente, utilizando metáforas e metonímias referentes à imagem do corpo, tanto nas mímicas da linguagem como na linguagem verbal” (Dolto, 1984:22). Por sua vez, “o

⁵⁵ Ver anexo b.4.

⁵⁶ Ver anexo b.5.

⁵⁷ Ver anexo b.6.

⁵⁸ Ver anexo b.7.

esquema corporal é em parte inconsciente, mas também préconsciente e consciente” (Dolto, 1984:22). É no cruzamento do “esquema corporal” com a “imagem do corpo” que podemos entrar em relação com o outro. Para Dolto, a “imagem do corpo” pode ser considerada como a “encarnação simbólica inconsciente do sujeito desejante”, sendo a partir desta concepção que a autora elaborou uma noção de “imagem inconsciente do corpo”, tal como analisaremos posteriormente (1984:23).

Por agora, interessa-nos reter a permanente escuta sensorial do corpo que dança como suporte na elaboração de uma imagem total, a imagem que o bailarino tem de si (“imagem do corpo”) e a que se torna sensação para o seu espectador (“imagem dinâmica”) – como série de cristalizações fluidas e sucessivas no tempo⁵⁹ (Mira, 2008:34). Segundo Langer, o conceito de “imagem-dinâmica” significa o “surgimento de uma presença” (“*an appearance*”) (tal como citámos no início deste capítulo I.). Em permanente escuta sensorial, o corpo que dança conecta sensações e movimentos, a partir de onde se forma uma “imagem dinâmica”, virtual e real, passível de ser percebida pelo espectador da dança como uma superfície de presenças. Tal só acontece caso o movimento da consciência-desperta ou consciência do corpo (*awareness*) do espectador acompanhar, não só os movimentos macroscópicos do corpo que dança, mas também as forças que o atravessam e se desdobram naqueles movimentos.

As práticas somáticas incidem sobre a resistência dos corpos à sua mudança (a níveis celulares, neuro-musculares e de representação de si), essas práticas contêm a possibilidade de intervir na transformação e mudança de formações incorporadas, ou seja, é suspenso o investimento dos padrões sensório-motores do organismo, desorganizando os seus modelos. O processo de aprendizagem passa por, através das sensações, desinscrever certos hábitos corporais e abrir o corpo à elasticidade dos seus tecidos, ao espaço nas articulações, à fluência da energia, à pulsão do sangue, ao ritmo da respiração, ao diálogo com a gravidade, à receptividade do corpo ao outro e ao espaço. O corpo, é, desse modo, desinvestido de certas inscrições e formações, transforma-se e reinventa-se. As práticas somáticas implicam um processo transformador através de uma prática continuada. Apesar da desconstrução do corpo não ser totalmente alcançada (o perigo de uma desestruturação total), as práticas somáticas

⁵⁹ Neste prisma encontra-se presente o problema deleuziano “a imagem pensa?” e os conceitos “imagem-movimento” e “imagem-cristal”: “Longe da retórica (montagem, metáfora e metonímia) da imagem-movimento (orgânica), a imagem cristalina (não orgânica) situa o pensamento do lado do virtual que faz aparecer o fora ou o inverso das imagens, com os seus interstícios e cortes. Podemos mesmo dizer é um *virtual à imagem* e não somente o virtual da imagem. Igualmente a imagem-cristal abre-se a um *virtual de modulação*. Imagem sonora legível como um diagrama, ela tem uma energia superficial e espiritual de dissipação, à Beckett. Ela não é um objecto, mas um processo. Compreendemos agora que existe um cristal infinito (Fellini-Welles), um cristal não concluído, proliferante e barroco, onde a energia da imagem se torna dissipativo. Um cristal talvez mais leibniziano do que bergsoniano” (Buci-Glucksmann, 2006:106).

direccionam-se para a abertura e receptividade do corpo. Ao fazê-lo, o corpo é reinscrito de outras formas, amplia os seus limites e explora as suas potencialidades.

c. Dança contemporânea

Na dança contemporânea, actualmente, apesar do inevitável estabelecimento de convenções nos seus modos de produção, circulação e recepção, a prática do coreógrafo e bailarino pode ser campo de experimentação das potencialidades do corpo e constituir modos de incorporação, formas de conhecer através de e com o corpo. Existe, então, a possibilidade do coreógrafo e bailarino criarem um plano artístico onde reinventam o seu corpo e expressão. Ao questionarem e reagirem contra sistemas vigentes, tanto na dança como na sociedade em geral, os seus processos artísticos constituem modos de individuação de um corpo.

Na sua obra *Poética da dança contemporânea*, Louppe considera a existência de certos valores na história da dança desde que nesta o coreógrafo, que é também bailarino e pensador, passou a inventar uma estética, um corpo, uma prática e uma linguagem motora (ver anexo b)3.). Esses valores não têm cessado de ser questionados e trabalhados até à actualidade e constituem fundamentos da dança contemporânea: 1) a individuação de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma ideia ou um projecto insubstituível, ou seja, a produção (e não reprodução) de um gesto a partir da própria esfera sensível de cada um ou de uma adesão profunda e intencional ao movimento do outro; 2) o trabalho incide sobre a matéria do corpo, ou seja, a matéria de si, de uma forma subjectiva ou em função da alteridade; 3) a não-antecipação sobre a forma, mesmo quando os planos coreográficos são pré-estabelecidos; 4) a importância da gravidade como motivo do movimento e 5) os valores morais como a autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, o princípio de não-arrogância, a exigência de uma solução "justa" e não somente espectacular, a transparência e o respeito pelos processos (2004:37).

Num outro texto, *Au-delà*, Louppe (1999) define a dança contemporânea pelo seguinte:

“A dança contemporânea já não se definiria então através de uma disciplina precisa, mas antes como um tópico, como um campo de pensamento, de práticas e de pesquisa. Como uma colectividade, ainda minoritária certo, mas forte, capaz de se encarregar das suas próprias exigências. Ao desligar-se da filosofia do corpo presente na modernidade (mesmo se ela conserva, como o fez em períodos da avant-garde, os aspectos mais radicais), ela está

provavelmente prestes a inventar o seu próprio *lado de lá (au-delà)*”⁶⁰ (in Caspão, 2010:234).

Apesar da pertinência dos valores na história da dança apresentados por Louppe (primeira citação), assentes na história da dança que temos vindo a traçar, uma das características principais da dança contemporânea consiste no modo como se relaciona com outros meios e linguagens (como o teatro, a música, o vídeo, a arquitectura, a literatura, a poesia). A multi, inter, trans-disciplinaridade e heterogeneidade suscitadas por essa característica, assim como, a libertação do gesto de códigos pré-estabelecidos (ver introdução), a diversidade de práticas e estilos, faz com que não seja possível apresentar uma definição exacta da dança contemporânea:

“Da mesma forma, nunca se pretendeu, na dança contemporânea, forjar um conceito unitário de dança. Pelo contrário, um dos traços distintivos do conjunto de práticas que convivem sob a designação de “dança contemporânea”, é sem dúvida, repitamos, a abertura da dança ao exterior, a outras práticas, a outras áreas de conhecimento e pesquisa, e a outros suportes para além do corpo humano. Poderíamos então dizer que a dança contemporânea se tornou num *lugar de encontros* entre pensamentos, materiais, objectos e metodologias de trabalho heterogêneas – e que é esta a arte da dança, e que é este o trabalho coreográfico contemporâneo. No entanto, a reacção habitual “isto não é a dança” da parte de públicos como de certos críticos de dança, continua a testemunhar uma expectativa de ver uma dança que corresponderia a uma esperada “essência” da dança”⁶¹ (Caspão, 2010:242).

Em vez de tentar definir a dança contemporânea, não será, então, mais pertinente pensar como é que as práticas de dança contemporânea podem contribuir para a emergência de novos corpos, novos conhecimentos, novas formas de sentir, experimentar, pensar,

⁶⁰ Trad.: “La danse contemporaine ne se définirait plus alors à travers une discipline précise, mais davantage comme une topique, comme un champ de pensée, de pratiques et de recherche. Comme une collectivité, encore minoritaire certes, mais forte, capable de prendre en charge ses propres exigences. Se détachant de la philosophie du corps à l’œuvre dans la modernité (même si elle en conserve, comme l’ont fait les périodes d’avant-garde, les aspects les plus radicaux), elle est probablement en train d’inventer son propre au-delà”.

⁶¹ Trad.: “De même, il n’a jamais été question, dans la danse contemporaine, de forger un concept unitaire de danse. Au contraire, un des traits distinctifs de l’ensemble de pratiques qui se côtoient sous la désignation de “danse contemporaine” est sans doute, répétons-le, l’ouverture de la danse à l’extérieur, à d’autres pratiques, à d’autres aires de connaissance et de recherche, et à des supports autres que le corps humain. On pourrait alors dire que la danse contemporaine est devenu un *site de rencontres* entre pensées, matériaux, objets et méthodologies de travail hétérogènes – et que tel est l’art de la danse, tel est le travail chorégraphique contemporain. N’empêche, la réaction habituel “Ce n’est pas de la danse”, de la part des publics comme de certains critiques de danse, continue à faire preuve d’une attente de voir une danse qui correspondrait à une prétendue “essence” de la danse”.

inventar, relacionar, coexistir, decidir, agir, ficar? – abrindo a dança contemporânea ao seu próprio *au-delà*, como é sugerido na segunda citação de Louppe. Aquilo que vamos ensaiar, aqui, não pretende ser uma definição nem uma descrição da dança contemporânea em geral. Antes, procuramos contextualizar a presente pesquisa-criação nessa área artística, transmitindo um modo de fazer e de ser possíveis como prática da dança contemporânea.

Deste modo, no contexto da presente pesquisa-criação, apresentamos um documento e uma análise do processo de metamorfose e formação de um corpo expressivo, que nos levou a pensar o conceito filosófico de *potência do corpo na dança*. Dedicamos esta pesquisa-criação ao universo privado da prática de dança contemporânea, isto é, ao abrir do corpo em recolhimento, no estúdio, através de um processo terapêutico e artístico (tal como descrevemos na introdução). Por uma questão de delimitação da pesquisa-criação, optámos por nos reter nessa esfera privada da prática, experimentação e invenção de um corpo na dança, sem analisar nenhuma obra e seu contexto de apresentação pública. A primeira parte da experimentação, o processo somático e terapêutico, encontra-se documentada nos *documentos sensíveis* reunidos no capítulo II.1. e, a segunda parte da experimentação, o laboratório de investigação e criação artística em dança, encontra-se documentada na descrição e análise desse processo no capítulo II.2. e no registo audiovisual (DVD) de um ensaio no anexo D).

Podemos dizer que nos centramos na técnica de dança contemporânea, no sentido em que o termo “técnica” vem designar “a capacidade de um indivíduo a incorporar-se”, embora de forma diferente dos sistemas de transmissão de dança clássica que faziam “entrar nos seus músculos [do indivíduo], nos nervos, nos tendões e no próprio esqueleto, as entidades gestuais constitutivas de uma dada técnica de dança” (Pouillaude, 2009:314). Nestes últimos sistemas, a técnica era, igualmente, a “capacidade de fazer dessas entidades gestuais verdadeiros esquemas sensorio-motores que, à força de treino e do hábito, tornar-se-ão simples automatismos”⁶² (Pouillaude, 2009:314).

Assumimos que a dança clássica e moderna, de modos e corporalidades radicalmente diferentes, são mais do que “um repertório de posturas e de gestos”, pois, uma vez que o corpo está em jogo, a dança é autopercepção (sobretudo dos sistemas proprioceptivo, cinestésico e sinestésico), investimento de energia e criação de espaço-tempo. No entanto, na dança contemporânea, tal como a experimentámos nesta pesquisa-criação, o foco reside no

⁶² Trad.: “(...) le terme de “technique” vient désigner la capacité d’un individu à s’incorporer, à faire rentrer dans ces muscles, ses nerfs, ses tendons et son squelette même, les entités gestuelles de véritables schémas sensori-moteurs qui, à force d’entraînement et d’habitude, deviendront de simples automatismes”.

movimento, na presença, na escuta das sensações (como autopercepção), na escuta do outro (neste caso, terapeuta e coreógrafa), na ligação e ampliação de uma continuidade subterrânea do movimento (ver os “dois planos do movimento” analisados na introdução) e no investimento da energia, como meios da emergência do gesto dançado (não-codificado). Na dança clássica, moderna e contemporânea, o corpo está em jogo, assim como a exploração qualitativa dos seus limites, as suas resistências e a incorporação da sua matéria. Porém, num contexto da dança contemporânea, não nos apropriámos de “entidades gestuais”, pois não havia entidades gestuais a aprender, ou assimilar (Pouillaude, 2009:317). A matéria-prima da nossa pesquisa são as sensações que, pelo desejo, o inconsciente do corpo e o afecto, se desdobram numa multiplicidade de movimentos infinitos.

Neste contexto, recorreremos ao toque terapêutico e à improvisação, onde “o movimento realmente necessário, justo, apenas poderia nascer da improvisação do sujeito, de uma forma de presença a si e ao instante que faz escapar o indivíduo ao arbitrário do projecto intencional”⁶³ (Pouillaude, 2009:318). Na improvisação, primeiro, as “duas modalidades de incorporação da contingência (o código e a improvisação)” nem sempre são distintas, por exemplo, quando “a improvisação não tem outra finalidade que a de reconstituir um novo código, ou encontrar-se ela mesma presa a um código pré-existente (tal seria, por exemplo, o caso da improvisação no trabalho de Odile Duboc)”⁶⁴ (Pouillaude, 2009:318). Segundo, “para lá da dicotomia código/improvisação, existiria para o movimento dançado uma forma de necessidade mais geral que poderíamos denominar de “projecto artístico”, onde um conjunto de determinações ideológicas, sociais ou subjectivas, torna perfeitamente necessário tal ou tal tipo de gesto. Nós sugerimos desta vez – mas não é mais que um exemplo entre outros – a “dança livre” de Duncan”⁶⁵ (Pouillaude, 2009:318). Em terceiro e último lugar, lembramos a transformação da “intencionalidade” da consciência em “intensionalidade” (tal como referimos na introdução a propósito da metodologia), passagem que, de uma maneira geral, ocorre nas práticas de improvisação.

Como descrever, então, a “técnica” de dança que deu origem ao corpo expressivo da experimentação realizada ao longo da presente pesquisa-criação? Mergulhamos numa meditação de movimento, com a quietude (*stillness*) e a consciência-desperta (*awareness*)

⁶³ Trad.: “(...) le mouvement réellement nécessaire, fondé, ne pourrait naître que de l’improvisation du sujet, d’une forme de présence à soi et à l’instant qui fait échapper l’individu à l’arbitraire du project intentionnel”.

⁶⁴ Trad.: “Ce partage entre deux modalités de résorption de la contingence (le code et l’improvisation)”, “l’improvisation peut n’avoir d’autre finalité que de reconstituer un nouveau code, ou bien se trouver elle-même prise dans un code préexistant (tel serait par exemple le cas de l’improvisation chez Odile Duboc)”.

⁶⁵ Trad.: “au-delà de la dichotomie code/improvisation, il y aurait pour le mouvement dansé une forme de nécessité plus generale que l’on pourrait nommer celle du “projet artistique”, où un ensemble de determinations idéologiques, sociales ou subjectives, rendent parfaitement nécessaire tel ou tel type de geste. Nous songeons cette fois – mais ce n’est qu’un exemple parmi tant d’autres – à la “danse libre” de Duncan”.

como estados do corpo; e, em silêncio, escutamos as sensações e as passagens entre si. Não estamos sozinhos: a terapeuta (através do toque) e a coreógrafa (através da voz) são como guias que nos fazem sentir mais intensamente aquilo que já lá estava: a energia e a presença. Ao longo da meditação de movimento, experimentamos vários estados de consciência pelos quais viajamos, desde a vigília ao “inconsciente do corpo”⁶⁶. Neste processo dá-se um desvio, onde as sensações se desdobram numa multiplicidade de movimentos infinitos através dos quais nos tornamos capazes de “devir-outro”⁶⁷.

A energia e a presença do corpo na dança contemporânea são a “imagem-dinâmica” de Langer: ou seja, a “entidade virtual”, real, existente unicamente para a percepção, que faz da dança uma presença de poderes activos. Quer dizer que o corpo na dança contemporânea procura, para além das “qualidades físicas actuais”, tais como, “lugar, gravidade, corpo, força muscular, controlo muscular”, escutar “as realidades virtuais, as forças moventes da dança, os centros aparentes de poder e as suas emanações, os seus conflitos e resoluções, elevações e declínios, a sua vida rítmica” – os elementos, artisticamente criados, da presença ou “imagem-dinâmica” da dança (ver a primeira citação do presente capítulo). A dança contemporânea, e suas técnicas, centram-se na intensificação dessa presença virtual e real do corpo – a matéria do objecto de estudo desta pesquisa-criação.

Foi neste contexto que, pela quietude, consciência-desperta e *silêncio do corpo*, criámos um vazio e ensaiámos uma razia de formações existentes para trazer à superfície um movimento virtual, ou seja, uma continuidade de fundo do corpo capaz de absorver e fazer emergir a sua potência, em permanência. Para que tal potência não seja capturada e, conseqüentemente, não cesse de ser liberta, é imprescindível que não seja atribuída nem fixa a nenhum sujeito, identidade e significação. Foi nesta viagem que permitimos a formação de um corpo expressivo ou de uma corporalidade singular na dança contemporânea. A presente dissertação, como pesquisa-criação em dança contemporânea, consiste numa documentação, descrição, análise e reflexão filosófica sobre a experimentação realizada e a corporalidade singular que, daí, emergiu (ver anexo D).

⁶⁶ Analisamos este conceito no capítulo III.2., pela perspectiva de Gil e Dolto.

⁶⁷ Analisamos este conceito no capítulo II.2., pela perspectiva de Gil.

d. Documentação

Nesta abordagem às raízes históricas da dança contemporânea pela perspectiva do corpo, a sua materialidade composta de estratos sensíveis, a plasticidade da sua imagem, a criação de um corpo individuado, incluímos o campo da documentação em dança.

A relação entre a dança e a documentação levanta uma série de problemáticas, entre as quais se encontram: 1) a presença do corpo na dança e a dificuldade de a preservar nos seus documentos; 2) a percepção da linearidade do tempo e da mensurabilidade do espaço euclidiano vs a percepção da temporalidade não linear da topologia do corpo⁶⁸; 3) a factualidade vs a ficcionalidade da história; 4) a necessidade de registar e arquivar as obras de modo a que possam ser reproduzidas, como repertório de dança; 5) a complexidade dos sistemas de anotação desenvolvidos, ao longo da história da dança ocidental, como inscrição de vocabulário específico (dança clássica), de alcance universal (dança moderna) ou não existente *à priori* (dança contemporânea)⁶⁹; 6) a diferença entre “anotação”, “descrição” e “tradução”; 7) a relação entre a prática, estética e política da dança, documentação e arquivo, teoria e crítica; 8) o uso de poder e controlo dos corpos individuais e das massas através de sistemas de anotação⁷⁰ 9) a “efemeridade” e, conseqüente, “desaparecimento” da dança(-*performance*) como sua especificidade ontológica⁷¹; 10) a relação entre a performatividade

⁶⁸ “Ao que parece, a experiência empírica, quotidiana, de um corpo, histórica, cultural e sociopoliticamente constituído, suscita, em parte involuntariamente, a emergência de uma superfície de percepção espaciotemporal abstracta e virtual – radicalmente *sinestésica* e *cinestésica*, mais do que estética e cinética – que só pode ser concebida topologicamente numa temporalidade não linear incorporada” (Caspão, 2007:140).

⁶⁹ Na dança clássica, por exemplo: “Do mesmo modo, o estabelecimento da notação Feuillet é indissociável de uma vontade de codificação e de preservação do vocabulário coreográfico” (Pouillaude, 2009:214).

Na dança moderna, por exemplo: “O sistema de codificação de movimentos subjacente à cinetografia não se reduz, de modo algum, para Laban a um simples artifício de descrição. Trata-se do sistema *real* do movimento humano, sistema que é objecto mesmo dessa dança dita “moderna” ou “livre”, a qual é inventada na mesma época e cuja característica é trabalhar para além de todo o código e todo o vocabulário gestuais estabelecidos” (Pouillaude, 2009:212).

Na dança contemporânea, por exemplo: “Deverá haver, de uma parte, a *improvisação* como tempo primeiro da criação, como tempo de pesquisa livre no estúdio, que deverá permitir a aparição de um movimento realmente novo, inédito, não codificado, não identificado, e, de uma outra parte, a *composição* como tempo segundo, como tempo de escritura e de fixação, garantindo ao movimento descoberto pela improvisação uma certa forma de estabilidade e repetibilidade” (Pouillaude, 2009:338).

⁷⁰ Os sistemas de inscrição gráfica dos códigos da dança têm sido utilizados como meios de poder e controlo político, como por exemplo, a *Académie royale de danse* de Louis XIV, que confiou a Pierre Beauchamp a “tarefa de inventar uma escrita da dança”, de modo a que “a invenção de novas configurações artísticas não pudessem ser realizadas por iniciativas privadas e voltassem integralmente ao [poder do] estado” (Pouillaude, 2009:215,216). Na mesma medida, o sistema de anotação Laban foi integrado nas danças de massa e coros de movimento da Alemanha do anos 1920-1930 (Pouillaude, 2009:212).

⁷¹ Para Phelan a *performance* só se torna ela mesma através do seu desaparecimento: “A única vida da *performance* é no presente. A *performance* não pode ser salva, registada, documentada, ou, de qualquer outro modo, participar na circulação de representações de representações: quando isso acontece, transforma-se numa outra coisa que já não é *performance*. Na medida em que a *performance* procura entrar na economia da reprodução, ela trai e diminui a promessa da sua própria ontologia. O ser da *performance*, como a ontologia da

das obras e a reactivação de memórias e arquivos⁷²; 10) as fronteiras entre contextos artísticos, académicos e públicos; e, 12) a estética e a política como “partilha do sensível”, ou seja, a experiência do comum da comunidade, seus recortes, exclusões, inscrições, distribuições de espaços, tempos e formas de actividade, tal como refere Rancière (ver significado de “partilha do sensível”, de Rancière, no capítulo I.1. Que corpo na dança?, Modernismo e pós-modernismo na dança).

O desenvolvimento e complexificação das práticas e discursos sobre documentação, ao longo da história da dança, tem trazido noções que diferem das “figuras” e “caracteres” de Feuillet⁷³, da “acção” de Noverre⁷⁴, da “cinesfera” e “esforço” de Laban⁷⁵ e ainda da anotação de Bartnieff⁷⁶ e Benesh⁷⁷. Entre essas noções incluem-se as seguintes: reactivação

subjectividade aqui proposta, torna-se ele mesmo através do desaparecimento (*disappearance*)” (Phelan, 2001:148).

⁷² Lepecki, no seu artigo sobre as *performances* do Atlas Group Archive, e tendo como referência teórica o materialismo histórico do século XIX de Benjamin, menciona o seguinte: “Em todos os documentos arquivados pelo Atlas Group, vemos activada a temporalidade que, no pensamento de Benjamin, o historiador materialista deve ter em conta: a temporalidade do evento não como elo à sua erupção instantânea como significante de declínio ou progresso, mas como um campo de força cujo efeito cria ondas através do espaço e do tempo” (2006c:92).

⁷³ “A anotação Feuillet – *choregrafia* (1700), cuja origem é frequentemente atribuída ao sistema de anotação de Beauchamp, “inscreve e projecta o vocabulário” da dança “barroca”, sob a forma de “signos das entidades já isoladas pelo [próprio] vocabulário” e “numa aderência do sistema a um estilo dado” (Pouillaude, 2009:209,210). A “figura” é “primeiro a representação gráfica do caminho que os bailarinos seguem” (significante) (Pouillaude, 2009:219). Segundo, a “figura” é “também aquilo que é actualizado na cena quando os bailarinos efectuam o caminho” (significado) (Pouillaude, 2009:219). Para tal, é preciso que o espaço da página seja a projecção directa do espaço da sala (Pouillaude, 2009:219). Por exemplo, “ao passo direito corresponde uma linha direita” e, como as “figuras” designam categorias, e não traços singulares, funcionam já como “caracteres”, “quer dizer como signos sintacticamente (graficamente) e semanticamente disjuntos” [nos critérios de Goodman, *Linguagem da arte*]” (Pouillaude, 2009:223).

⁷⁴ Nas *Cartas sobre a dança e os ballets* (1760), Noverre propõe “um novo regime de significação”, denominado “*dança em acção*” (retomando a expressão de Cahusac): “um regime que indexará a dança não à representação de uma figura ou de um signo, mas à expressão directa das paixões” (Pouillaude, 2009:227).

⁷⁵ Rudolf Laban (1879-1958) nasceu na Bratislava, Hungria (agora Eslováquia) numa família militar. Historicamente conhecido como o pai da dança moderna europeia, Laban era um visionário, humanista, professor e teórico, cujas ideias revolucionárias faziam a ponte entre as artes performativas e a ciência. Laban aplicou as suas teorias a diversas áreas – desde as artes performativas e visuais, à educação, a estudos de eficiência de trabalhadores nas fábricas. Como autor e professor, ele influenciou artistas e pensadores diversos como Kurt Jooss, Mary Wigman e DH Lawrence. Ele moldou os fundamentos filosóficos da nova dança teatro alemã que floresceu depois de 1960 com Pina Baush, Susannah Linke, entre outros. Laban propôs e facilitou a criação da anotação Laban (*Labanotation*), uma linguagem clara e concisa para descrever o movimento humano. A anotação Laban faz reposições de dança como partituras, permitindo que essas sejam repostas e apresentadas muito tempo depois da sua criação. O seu trabalho assentava em princípios de estruturas de movimento. A sua influência nos campos da *performance* de dança e coreografia, teatro, terapia da dança/movimento, e artes visuais foi substancial e visionária.

A “cinesfera” é o exemplo de uma ferramenta da anotação Laban e consiste na “esfera virtual formada pelo conjunto de movimentos dos membros em redor do corpo – não só é uma condição de mestria gráfica do espaço (dele advém a decomposição do espaço em 27 direcções elementares que dão origem a 27 signos correspondentes) como um suporte analítico para a improvisação e a composição” (Pouillaude, 2009:213).

O “esforço” (*effort*), “tentando encarregar-se da exigência semântica e discursiva, procurando inscrever finalmente este *sentido* do movimento que escaparia à decomposição alfabética e se indexaria à inultrapassável *presença* de uma singularidade *expressiva*” (Pouillaude, 2009:218).

⁷⁶ Irmgard Bartenieff (1900-1981), foi aluna de Laban e uma das suas primeiras seguidoras nos Estados Unidos. Como terapeuta do corpo, Bartenieff aplicou os princípios do desenvolvimento (humano) e as teorias de

(*reenactment*), adaptação, incorporação (*embodiment*) e, ainda outras noções referidas por Caspão: “crítica vs criticalidade” (Rogoff), “remediação” (Van Imschoot), “inter(in)animação” (Schneider), “não saber” como “método rigoroso” (Lepecki), “crítica construtiva” (Shalson), “filosofia prática”, “relacionalidade” e “articulação” (Sabisch), “operação descritiva”, “interpretação”/“tradução” (Hecquet e Prokhoris), “re-lembrar” como acto de “perceber de novo” ou de re-organizar (*remembering* – Carter), “arquivo cinestésico” (Longley) (2013)⁷⁸.

No campo da documentação em dança, e sua historicidade, entre o constante levantamento de problemáticas e noções, emergem, ainda, várias questões: Quanto tempo dura a presença de um corpo que dança ao vivo (*live*) de um acontecimento? “A propósito, “quem” disse que documentar era menos (*a-live*) do que *live-arts*” (Caspão, 2007:143)?⁷⁹ Por que passagens, espaços e temporalidades pode essa presença ser traduzida e reinventada em outros corpos, meios e linguagens? Será que a presença e o movimento do corpo que dança desaparece mesmo, sem deixar qualquer traço...? Essa presença do corpo não se compõe, ela mesma, de outras presenças não presentes no espaço (euclidiano) e tempo (linear) do acontecimento *live*? Não é uma dança, em certa medida, um documento da experiência sensorial, da percepção, de movimentos, posturas e inscrições sociais, culturais, económicas e políticas? Não será a documentação uma prática de desenvolvimento de comunidades sensíveis e de pensamento crítico, ou o seu reverso, a saber, de comunidades de controlo e regulamentação dos corpos?

No contexto da presente pesquisa-criação, nomeadamente na relação que pretendemos estabelecer entre o *silêncio* e a *potência do corpo na dança*, através de uma descrição e análise das sensações – o que consiste numa forma de documentação em dança –, forjamos uma ideia de suspensão, ou “interrupção”, tanto na experimentação do corpo como na sua documentação. Gostaríamos que essa suspensão implicasse uma reconfiguração do sensível, da percepção e do sentido (“comum da comunidade”), tal como nos sugere Caspão, a partir de Rancière:

Laban no seu trabalho com pacientes de polio e bailarinos, originando um método de reeducação física, presentemente denominado por Fundamentos Bartenieff. Igualmente, Bartenieff era investigadora de movimento trans-cultural, bailarina, anotadora e pioneira no campo da dança terapia (iniciou o seu programa em estudos de movimento Laban em 1978) (2009).

⁷⁷ Rudolph e Joan Benesh desenvolveram a anotação de dança Benesh a partir de 1947. Após o estabelecimento do instituto Benesh em Inglaterra (1962), os seus autores, juntamente com os seus alunos pesquisaram sobre a aplicabilidade do sistema em diversas áreas, como a dança moderna, dança clássica do este, dança folk e nacional, dança de carácter, dança histórica, análise coreográfica e medicina (2014).

⁷⁸ Conceitos extraídos de: Caspão, P. *Intermediações performativas: workshop de práticas críticas em torno da performance*. Atelier Real/Centro de Estudos de Teatro Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, PT. 24-28 Junho 2013.

⁷⁹ Trad.: “By the way, “who” said documenting was less (*a-live*) than *live-arts*?”.

“Neste contexto, torna-se evidente que tanto a política como a estética só se tornam efectivamente política e efectivamente estética quando conseguem interromper uma ordem dada de formas de sentir e de formas de fazer sentido; quando conseguem dar lugar à erupção de combinações de sentido singulares que não coincidem necessariamente com as que estão consensualmente estabelecidas. Por isso a função que têm não é apenas a de reconfigurar os limites de cada um dos nossos sentidos e as relações que mantêm entre si, mas, também, a de empurrar constantemente esses limites para limiares tensionais de *dis-sensus*, para produzir crises de *consensus*. Mais, precisamente, a função da estética e da política é a de forçar reorganizações heterogêneas e singulares do sensível na experiência quotidiana, nomeadamente suspendendo lugares apropriados, des-posicionando corpos para fora das suas posições apropriadas, e escutando o murmúrio polirítmico dos sentidos em erupção e sem reconhecimento formal”⁸⁰ (2007:139).

Se o corpo é um documento (social, cultural, económico e político), gostaríamos de nele suspender o curso e o controlo das presenças que lhe capturam a força (ver introdução). Desmanchar, desmembrar, desincorporar, desfazer, desestruturar, desposicionar, desconsensualizar, esvaziar, reorganizar, perceber de novo – eis as tarefas da experimentação do corpo na dança, que procuramos concretizar. E, depois, traduzir esses movimentos pela escrita dos *documentos sensíveis*, como meio de os primeiros desmanchar, desmembrar, desincorporar, desfazer, desestruturar, desposicionar, desconsensualizar, esvaziar, reorganizar, perceber de novo...e, voltamos ao corpo-documento para desestabilizar o comum e fazer emergir os murmúrios daquilo que não se deixa capturar por nenhuma forma de sentido reconhecível. Quanto às presenças, elas estão por todo o lado; umas prendem, outras libertam. É preciso escutar as presenças, nas nossas fibras, traços e linhas, para podermos fazer escoar e soar, nos nossos corpos, danças e documentos, as presenças que ainda lutam pela vida. A dança não desaparece. O desaparecimento não é a própria condição

⁸⁰ Trad.: “In this context, it becomes evident that both politics and aesthetics only become effectively political and effectively aesthetic when they are capable of interrupting a given order of the forms of sensing and of the forms of making sense; when they are capable of giving way to the eruption of singular sense combinations that don’t necessarily fit in the consensually established ones. Their task is then not only to reconfigure the limits of each of our senses and their relations to one another, but also to constantly push those limits to tensional thresholds of *dis-sensus*, to produce a crisis in *consensus*. More precisely, their task is to force singular heterogeneous reorganizations of the sensible into everyday experience, namely suspending appropriate places, de-positioning bodies out of their appropriate positions, and listening to the polyrhythmic humming of erupting senses without formal recognition”.

de dançar, nem a sua ontologia⁸¹. De novo: entre a dança, o documento e a filosofia – a ressonância:

“Re-perguntemo-nos para onde vai *tudo*. Perguntemos também de onde *tudo* vem. Perguntemos também onde *tudo* simplesmente devém. Melhor, perguntemo-nos também se aquilo que vem *antes* (como produção-criação), o que vem *durante* (como apresentação pública), e o que vem *depois* (como documentação de) uma *performance* é mesmo completamente distinguível e diferente em *natureza* (em matéria), e em *gênero* (coreográfico). Provavelmente todos estes níveis diferem de facto um do-outro (*one another*), mas de *outro*-modo (*other-wise*). Isto é, não por serem ontologicamente diferentes, e pertencerem a níveis de emergência metodologicamente separados. Muito pelo contrário, eles podem ressoar intertextualmente e intercoreograficamente uns nos outros, e é o que acontece frequentemente”⁸² (Caspão, 2007:146).

A documentação surge, no contexto específico desta pesquisa-criação, pela escuta e testemunho de um processo de transformação do corpo na dança. Nas práticas somáticas é dada uma extrema importância à descrição dos processos de transformação do corpo como meio de integração de novos hábitos e padrões de movimento, de salvaguarda dos fenómenos psicóticos de limite, pela desestruturação da imagem do corpo e suas consequências ao nível da percepção de si, do outro, do espaço e do tempo. Esta descrição pode acontecer pelo meio da escrita, desenho, filme ou diálogo. Fazem parte dos arquivos históricos da dança o trabalho desenvolvido por coreógrafos, bailarinos e/ou terapeutas que fizeram uso de diversas linguagens como meios de documentação dos seus próprios processos de transformação do corpo, por exemplo, Anna Halprin⁸³, Steve Paxton, Eva Karczag, Miranda Tufnell. Os testemunhos transcritos no anexo B sobre as práticas somáticas, incluem-se neste campo da documentação, tal como, o extenso arquivo audiovisual Arts Archive sobre processos

⁸¹ Caspão defende que a ideia de que a dança e a *performance* se definiriam essencialmente como um movimento de desaparecimento de corpos presentes, deriva em parte da, “mais duradoura oposição colonizada pelo pensamento ocidental: de um lado, a escrita (e o discurso em geral) como um meio de captura do movimento e da sensação, do outro, a dança como uma arte de fluência e desaparecimento” (2007:143).

⁸² Trad.: “Re-ask where *it all* goes. Ask also where *it all* comes from. Ask also where *it all* just becomes. Better, ask also if what comes *before* (as production-creation), what comes *during* (as public presentation), and what comes *after* (as documentation of) a *performance* is really completely distinguishable and different in *nature* (in matter), and in (choreographic) *genre*. Perhaps all these levels do differ from one another, but only *other-wise*. That is, not as ontologically different, and not as methodologically separate levels of emergence. Rather, they may and generally do resonate intertextually and interchoreographically in one another”.

⁸³ Hanna Halprin, num gesto mágico, curou-se de uma doença fatal pelo desenho. Eis um caso extremo da força performativa nas práticas da documentação (Halprin, 2009).

artísticos de dança, teatro e *performance*, desenvolvido por Peter Hulton em suas colaborações com coreógrafos, bailarinos e terapeutas (ver bibliografia e videografia).

Em suma, reenquadrarmo-nos numa abordagem ao campo da documentação em dança como experiência sensorial que traz-de-novo-à-vida as forças, as potências e as virtualidades experimentadas no processo de transformação do corpo. Os *documentos sensíveis* integrados nesta pesquisa-criação, sob as suas formas escrita, desenho, filme e como documentos da experimentação levada a cabo (capítulo II., anexos C e D), não pretendem ser uma representação, mas uma reconstrução e reactivação das sensações, percepções e estados do corpo; uma reconfiguração da matéria sensível e uma cartografia espácio-temporal (abstracta-virtual) dos movimentos do corpo na dança. Entre a dança, a escrita e o filme do ensaio (ver acima), a presença do corpo, não desaparecendo, transforma-se e assume outras configurações de si e do sentido que dela emana. A dança não desaparece, a dança reinventa-se nos corpos que a experimentam.

e. A presença da quietude

“(...) a quietude emerge como uma zona espectral partilhada para formação do sujeito e de experimentação corporal – um escorregadio campo de forças da história a revirar-se. *At*”⁸⁴ (Lepecki, 2000:336).

No presente capítulo temos vindo a traçar uma breve abordagem à história da dança ocidental, com o intuito de compreender, pela perspectiva do corpo na dança que realiza esta pesquisa-criação, de onde vem, como é que este corpo pensa sobre a sua própria condição de dançar, que corpos outros e que fontes nutrem os seus passos na dança e na filosofia. Nesta abordagem à história da dança, falta-nos mencionar uma certa presença: a quietude (*stillness*).

A experimentação do corpo na dança que levou à construção do *silêncio do corpo*, cuja permanência faz emergir a *potência do corpo na dança* (tal como pretendemos analisar nos capítulos seguintes), partiu de uma prática da quietude em dança.

Os próximos parágrafos seguem a “fenomenologia da quietude” que Lepecki tem vindo a conjurar nos seus estudos de dança (2000, 2001). A partir dessa perspectiva, seguidamente, pretendemos expor algumas noções sobre a pertinência da quietude na dança. A vibração que urge da quietude do corpo na dança – a sua inquietação, suspensão, respiração, repouso –, é uma forma de resistir, ou seja, de romper o fluxo de coreografias individuais, sociais e históricas. Da quietude na dança nasce uma “microscopia vibrátil” onde o corpo se experimenta num “território não cartografado”, desconhecido (Lepecki, 2000:334,362).

Lepecki, ao citar Serematakis, traz-nos uma articulação entre quietude e materialismo histórico:

“Contra a fluência do presente, ela escreve, existe uma quietude na cultura material da historicidade; essas coisas, espaços, gestos, e contos que significam a capacidade perceptiva para criação histórica elementar. A quietude é o momento quando os sepultados, os rejeitados,

⁸⁴ Trad.: “(...) stillness emerges as a shared, ghostly zone for subject formation and bodily experimentation – a slippery force field of history turning itself over. *There*.”

e os esquecidos escapam para a superfície social da consciência como oxigénio que sustenta a vida. É o momento de saída do pó da história”⁸⁵ (2000:356).

Na história da dança ocidental, a quietude começou por ser “o outro da dança, tal como foi posto em relevo pelas ideologias da dança clássica romântica e anunciado por Kleist em 1810, no seu famoso texto *No teatro das marionetas*” (Lepecki, 2001:1). Mais tarde, a quietude tornou-se “com o advento do modernismo na dança (Duncan, Nijinski), o papel do primeiro impulso da dança, uma espécie de força generativa que permite a dança tornar-se presente”⁸⁶ (Lepecki, 2001:1). Depois, “no mo(vi)mento pós-Cage”, com *Magnesium* de Paxton, a quietude foi explicitamente reivindicada como pertencente à dança, e até articulada como a própria dança”⁸⁷ (Lepecki, 2001:1).

Paxton incitava os bailarinos a permanecerem na vertical – *the stand* ou *small dance* –, de modo a percepcionarem, através do relaxamento enquanto permaneciam de pé, os movimentos mínimos do corpo que asseguram a sua verticalidade numa relação particular com a gravidade (entre outros aspectos do funcionamento do corpo)⁸⁸. Para Paxton, segundo Lepecki, o *stand* “requer uma mudança perceptiva no corpo do bailarino”, porque “deriva de uma redistribuição da amplitude do significante do movimento na dança, assim como, da reinvenção das expectativas sobre a fluidez como a característica que define a dança”⁸⁹ (2001:2). Podemos entender a “fenomenologia da quietude” em Paxton, do seguinte modo: a consciência-desperta ao estável desequilíbrio da *small dance*, porque põe em jogo o corpo

⁸⁵ Trad.: “Against the flow of the present, she writes, there is a stillness in the material culture of historicity; those things, spaces, gestures, and tales that signify the perceptual capacity for elemental historical creation. Stillness is the moment when the buried, the discarded, and the forgotten escape to the social surface of awareness like life supporting oxygen. It is the moment of exit from historical dust”.

⁸⁶ Trad.: “(...) the historical dynamics under which, in western theatrical dance, stillness moved from being dance’s other (as outlined by the ideologies of the Romantic ballet and already announced by Kleist in 1810, in his famous text “On the Puppet Theatre”) to gain, with the advent of modernism in dance (Duncan, Nijinski) the role of dance’s primal impulse, a sort of generative force which allowed dance to become present”.

⁸⁷ Trad.: “Later, in a post-Cagean mo(ve)ment, with Steve Paxton’s *Magnesium*, stillness was explicitly claimed as belonging to dance, and even articulated as dance proper”.

⁸⁸ Não podemos saber como foi no início, a experiência da *small dance* com Steve Paxton, nos anos sessenta, nos Estados Unidos. Pelas seis semanas de curso *Material for the spine* com o coreógrafo e bailarino americano, no qual participei entre 2008 e 2012, aprendi como esta investigação em dança exige a concentração e a disciplina, a consciência-desperta das sensações, a capacidade de relaxar (*release*) padrões somáticos e examinar materiais sensoriais novos suscitados pelas formas físicas de movimento, rigorosas, que constituem este sistema. A *small dance* é toda uma experiência em si mesma de escuta das oscilações do equilíbrio e consequente desdobramento das sensações em movimentos microscópicos. Lembro-me de estar de pé, de olhos fechados, a escutar a voz de Paxton que me chegava, sem mediação e de uma só vez, aos sentidos. O ressoar da voz dele no meu corpo traçava um percurso que era um estudo-escuta da experiência de estar de pé sobre a terra numa cartografia dos sentidos, das sensações e suas cambiantes. Ali, na quietude da *small dance*, o corpo transformava-se num lugar de “microscopia vibrátil”.

⁸⁹ Trad.: ““the stand” requires a perceptual shift in the dancer’s body. (...) it derived from a redistribution of the amplitude of the signifying motion in dance, as well as a reinvention of the expectations regarding fluidity as definitional characteristic of the dance”.

como um todo e apela aos sentidos (cinestésico, sinestésico, proprioceptivo), intensifica a percepção da microscopia corpórea. Mais, ainda pela perspectiva de Lepecki, “Paxton trouxe a quietude como dança a um estatuto fenomenológico e ontológico completo”⁹⁰ (e não só como o “potencial da dança”, ou a “origem da dança”, segundo plano, ou outros”⁹¹ (2001:344). A quietude é a dança ela mesma, tal como veremos seguidamente.

Lepecki refere-se, igualmente, à articulação entre a abordagem de Paxton ao corpo que dança e as primeiras experimentações em composição musical de Cage sobre o uso do silêncio (Lepecki, 2000:344). O silêncio de Cage na música, assim como, a quietude de Paxton na dança, não são a ausência do som na música ou do movimento na dança. O silêncio e a quietude tornam-se, eles mesmo, a própria música e dança, respectivamente. Lepecki diz:

“A revolução cageiana não deriva da introdução do silêncio na composição, mas da afirmação radical do silêncio como composição, silêncio como música. Lembrem-se das intenções manifestas de 4’33’’: O piano silenciado, em vez de apresentar uma negação do sensorial, gera intensificação do aural (*aural*); à audiência, é pedido para perceber que o silêncio é realmente preenchido de sons pequenos. A implicação é que, de facto, não existe silêncio, mas limiares de percepções sensoriais que podem ser intensificados por meio da microscopia. Similarmente, a revolução de Paxton deriva da sua reivindicação da quietude como dança – em última análise, como ele escreve na citação⁹², não há quietude, mas somente camadas de movimentos minúsculos. No ponto de quietude do corpo, encontramos nem declínio nem ascendência, mas também não fixidez. A quietude está cheia de movimentos microscópicos”⁹³ (2000:344).

Portanto, o silêncio em Cage e a quietude em Paxton são música e dança, respectivamente, pela intensificação dos pequenos sons do silêncio na música e dos pequenos

⁹⁰ A categoria ontológica da quietude vem da “recusa do sujeito em comprometer o seu corpo com movimentos, subjectividades e imagens do corpo contínuas, sobredeterminadas, prescritas” (Lepecki, 2000:354).

⁹¹ Trad.: “Paxton brought stillness into full phenomenological and ontological status as dance (and not just “potential dance”, or dance’s “origin”, background, or other)”.

⁹² Um excerto da citação de Paxton no texto de Lepecki: “Bom, primeiro, é uma percepção bastante simples: tudo o que tens de fazer é ficar de pé e depois relaxar – tu sabes – e, a uma certa altura, tu percebes que relaxaste tudo que podes relaxar mas ainda estás de pé e nesse ficar de pé (*standing*) existe bastante movimento mínimo (*minute*)” (2000:344).

⁹³ Trad.: “The Cagean revolution does not derive from the introduction of silence into composition, but to the radical affirmation of silence as composition, silence as music. Remember the manifest intentions of 4’33’’: The silenced piano, rather than performing a negation of the sensorial, generates intensification of the aural; the audience is asked to perceive that silence is actually full of small sounds. The implication is that there is indeed no silence, but thresholds of sensorial perceptions that can be intensified by means of microscopy. Similarly, Paxton’s revolution derives from his claiming of stillness as dance – ultimately, as he writes in the quote, there is no stillness, but only layers of minuscule motions. At the still point of the body, we are to find neither ascent or descent, but also not fixity. Stillness is full of microscopic moves”.

movimentos da quietude na dança, ou seja, pequenos sons e movimentos microscópicos que desafiam a percepção sensorial. Esta “reorganização do campo perceptual do sujeito (...) acontece ao nível do microscópico, daquilo que Paxton denomina por “movimentos mínimos”, e a quietude revela as suas muitas camadas de intensidades vibráteis”⁹⁴ (Lepecki, 2000:346). Lepecki analisa a forma como a “quietude-como-dança” desloca a preocupação da dança moderna em criar uma “nova cinestesia” (a dança como fluência contínua) para uma “nova sensorialidade por meio de uma intensificação de limiares”⁹⁵ (2000:346). A quietude de Paxton e o silêncio de Cage são, segundo Lepecki, “um ensaio experiencial para aquilo que o filósofo José Gil denomina por microscopia da percepção, um modo de percepção que conduz a uma “metafenomenologia””⁹⁶ (2000:346).

No entanto, a genealogia da quietude na história da dança ocidental, e sua agitação microscópica, não terminou no *Magnésio* de Paxton. Por um lado, a pesquisa de Paxton não cessou de evoluir, cada vez mais direccionada ao apuramento de uma consciência-desperta da desconstrução das formas naquilo que as sustenta em presença – os “movimentos mínimos” do corpo na dança. Por outro, a quietude tem continuado a assombrar a dança, desviando-a, de múltiplas formas, do projecto da “nova cinestesia” na dança (tal como citámos acima) e da mobilidade ininterrupta da “subjectividade moderna”⁹⁷:

“Em primeiro lugar, o corpo herdado da passagem para a modernidade tem uma relação de propriedade com o seu “sujeito” (o corpo “pertence” sempre a um self); segundo, a modernidade permite o sujeito experienciar a superfície do seu corpo como uma película rendendo o sujeito ao mundo como uma *imagem*; e, terceiro, a superfície do corpo como uma imagem é experienciada como um *órgão destacável*, permanentemente em flutuação entre subjectividade, alteridade, e a experiência do corpóreo, como uma máscara mal equipada”⁹⁸ (Lepecki, 2000:336).

⁹⁴ Trad.: “rearrangement of the subject’s perceptual field. (...) At this perceptual threshold a sensorial rearrangement takes place on the level of the microscopic, of what Paxton calls “minute movements”, and stillness reveals its many layers of vibratile intensities”.

⁹⁵ Trad.: “new kinaesthetic”, “new sensorial by the means of intensification of perceptual thresholds”.

⁹⁶ Trad.: “an experiential rehearsal for what philosopher José Gil calls microscopy of perception, a mode of perception leading to a “metaphenomenology”.

⁹⁷ Trad.: “modern subjectivity”.

⁹⁸ Trad.: “Firstly, the body inherited from the passage into modernity has a *proprietary* relationship to its “subject” (the body always “belongs” to a self); secondly, modernity allows the subject to experience its body’s surface as a screen rendering the subject to the world as an *image*; and thirdly, the body’s surface as an image is experienced as a *detachable organ*, permanently floating between subjectivity, alterity, and the experience of the corporeal, as an ill-fitted mask.

Numa “crítica da relação entre o sujeito da modernidade e o seu corpo, a sua imagem do corpo (e aquelas que circundam o sujeito), e os movimentos que os corpos e as imagens do corpo iniciam e permitem que o sujeito, com esses, se envolva”, Lepecki sublinha o paralelismo entre a formação da “dança moderna” e da “subjectividade moderna” pela partilha de “problemáticas generativas de incorporação e subjectivação, nomeadamente o exame contínuo das acções apropriadas à *performance* do corpo enquanto este se esforça em manter a integridade subjectiva ligada a uma imagem do corpo reconhecível”⁹⁹ (2000:336). O projecto da “fenomenologia da quietude”, de Lepecki, dirige-se, precisamente, ao assombro da quietude na “formação de subjectividade” e “experimentação corpórea”: a quietude como “um campo de forças deslizante da história, transformando-a” que põe em causa o projecto da modernidade e da coreografia, ou seja, “a invenção de um sujeito e o ensaio de imagens do corpo possíveis a esse sujeito incorporar e se mover”¹⁰⁰ (2000:336). A quietude vibrátil põe em causa a “relação entre incorporação e subjectividade” através da “formação de limiares sensoriais no campo de forças histórico-cultural que é o mundo”¹⁰¹ (Lepecki, 2000:354). Em Lepecki, a noção de microscopia “vibrátil”, com a qual caracteriza a quietude, vem de Rolnik e a sua noção de: “corpo vibrátil como auscultação da densidade sónica do mundo tal como ressoam com e através do sujeito. Para Rolnik, tal auscultação é essencial para a reconfiguração criativa da relação do sujeito a respeito do mundo, a respeito da sua própria subjectividade, e a sua própria imagem do corpo”¹⁰² (Lepecki, 2000:356).

Como exemplos da presença da quietude, na história da dança ocidental mais recente, encontram-se: o objecto no mundo e sujeito do mundo em Bel¹⁰³, a dilatação e evanescimento do gesto no tempo nas coreografias de Hoghe, o manifesto de Chuma que “permanecia de pé na Saint Mark’s Church dizendo que o estado do mundo era tal que não sentia vontade de dançar (... , guerra do Golfo, Bósnia)”¹⁰⁴ (Lepecki, 2001:2).

⁹⁹ Trad.: “critique of the relationship between the subject of modernity and its body, its body-image (and those surrounding the subject), and the notions which body and body-images initiate and allow the subject to engage in”, “modern dance”, “modern subjectivity”, “The formation of modern dance and of modern subjectivity partake the same generative problematics of embodiment and subjectivation, namely the continuous probing of actions suitable for the body to perform while it strives to maintain a subjective integrity attached to a recognizable body-image”.

¹⁰⁰ Trad.: “subject formation and bodily experimentation”, “slippery force field of history turning itself over”, “the invention of the subject and the rehearsal of possible body images for that subject to incorporate and move in”.

¹⁰¹ Trad.: “relationship between embodiment and subjectivity”, “formation of sensorial thresholds in the cultural-historical force field that is the world”.

¹⁰² Trad.: “vibrating body” (*corpo vibrátil*) as deep auscultation of the sonic density of the world as it resonates within and throughout the subject. For Rolnik, such auscultation is essential for the creative reconfiguration of the subject’s relationship regarding the world, regarding its own subjectivity, and its own body-image”.

¹⁰³ Pelas palavras de Lepecki sobre a obra *Last Performance* de Jérôme Bel, pela perspectiva da fenomenologia de Merleau-Ponty (2000:362).

¹⁰⁴ Trad.: “Yochiko Chuma standing at St. Mark’s Church in 1992 saying that the state of the world was such that she didn’t feel like dancing (... , Gulf War, Bosnia)”

O que a quietude faz, pela perspectiva de Lepecki, é interromper o curso do pó da história (segundo o materialismo histórico de Benjamin). Lepecki denota o facto da quietude ter “emergido em momentos de ansiedade histórica e de poder ser vista como a resposta do corpo a esses momentos”¹⁰⁵ (2001:2). O autor acrescenta:

“Interessantemente, esta pesquisa em torno da retenção não foi uma negação do medium da dança, mas um momento no qual houve uma profunda e formal exploração dos limites expressivos e perceptivos da dança como medium devido às circunstâncias sociais e políticas. Esta reivindicação da quietude (*stillness*) escapa aos campos da composição e preocupação cinestésica, que costumavam ser o seu domínio, para se tornar uma acção preenchida de forças. É esta força de retenção que denomino por “acto de quietude” (*still act*) na dança, um acto tão poderoso, “bouleversant”, como Didi-Huberman escreve, que pode ser denominado por resistente, (...)”¹⁰⁶ (2010:2).

No entanto, o que faz a quietude na dança? Para Lepecki, a quietude “inicia o sujeito numa relação diferente com a temporalidade”, ou seja, “a quietude opera ao nível do desejo do sujeito para inverter uma certa relação com o tempo, e com certos ritmos corporais (prescritos)”¹⁰⁷ (2010:2). Para o autor, tal significa o seguinte: “entrar em quietude é entrar em diferentes experiências de perceber a presença de si mesmo”¹⁰⁸ (2010:2). Lepecki cita a antropóloga e crítica cultural Serematakis que define o “acto de quietude” deste modo: “os “actos de quietude” são aqueles momentos de pausa e retenção nos quais o sujeito – ao introduzir fisicamente uma disrupção na fluência da temporalidade – interpela o “pó da história””¹⁰⁹ (2001:2). Perante “o pó da história”, os “actos de quietude da dança podem ser percebidos como resistência”: ao “imperceptível de uma acumulação de eventos históricos que anestesia os sentidos, num processo colectivo sossegado de repressão sensorial

¹⁰⁵ Trad.: “emerged in moments of historical anxiety and could be seen as the body’s response to those moments”.

¹⁰⁶ Trad.: “Interestingly, this search within arrest was not a denial of the medium of dance, but a moment in which there was a deep formal probing of the expressive and perceptual thresholds of dance as a medium due to social and political circumstances. This claiming of stillness escapes from the fields of composition and kinesthetic concern that used to be its province to become an action, filled with force. It is this force of arrest that I call the “still act” in dance, an act as powerful, “bouleversant”, as Didi-Huberman writes, that it can be termed resistant”.

¹⁰⁷ Trad.: “what stillness does is to initiate the subject in a different relationship with time, and with certain (prescribed) corporeal rhythms”.

¹⁰⁸ Trad.: “to engage in stillness is to engage into different experiences of perceiving one’s own presence”.

¹⁰⁹ Trad.: ““still acts” are those moments of pause and arrest in which the subject – by physically introducing a disruption in the flow of temporality – interpellates “historical dust””.

como acumulação e sedimentação perceptivas” (Seremetakis) e aos “espectáculos do progresso, a teatralidade de um movimento para a frente” (Benjamin) configuradora de uma agitação em nome do progresso¹¹⁰ (Lepecki, 2001:2). Lepecki acrescenta:

“Ao permanecer em quietude contra o fundo ocupado de agitação histórica (uma agitação que não obstante, se mantém), o bailarino não trai a dança, antes propõe uma outra dança, aquela sob a qual o tempo expande imensamente, despertando memórias rejeitadas a jorrar, permitindo gestos, pensamentos, sentimentos, olhares sedimentados, embora necessários, a emergirem de novo à superfície social”¹¹¹ (2001:3).

Em quietude, o corpo que dança “suspende a anestesia social e histórica”¹¹² (Lepecki, 2001:3). A quietude abre uma fenda nos estratos do corpo que dança, nos estratos significantes do “pó da história”, interrompe o fluxo do progresso e seus regimes sociais, culturais, económicos (tal como citámos acima). Igualmente, a quietude interrompe o fluxo da relação subjectividade-corporalidade-imagem do corpo e suspende o corpo que dança numa reconfiguração da percepção e de si mesmo, como “corpo-sem-órgãos” aberto à experimentação (recorrendo à terminologia de Deleuze-Guattari), e com o qual se torna capaz de resistir.

Em suma, como descrever a presença da quietude na história da dança ocidental, a partir da perspectiva de Lepecki que temos vindo a seguir? Lepecki escreve:

“*Aí* tínhamos estado. Enfaticamente, nós estivemos. Não em fixidez, todavia. Não cativos, mas também não propriamente em movimento. Nem a empurrar em direcção a um objectivo nem a chegar de uma terra distante, nem a ascender para os céus nem a descender para os submundos. *Aí* nós estivémos uma vez, dizem-nos, e *aí* nós estivémos – menos quietos do que *na* própria quietude. Tal quietude, que nega a fixação, propõe toda uma noção

¹¹⁰ Trad.: “dance’s embracing of still acts can be perceived as resistance”, “the imperceptible layering of historical events anesthetizes the senses, in a quiet collective process of sensorial repression as a perceptive layering and sedimentation”, “a busy spectacle of progress, a theatrics of moving forward”.

¹¹¹ Trad.: Standing still against the busy background of historical agitation (an agitation that nevertheless, stays put), the dancer does not betray dance, but rather proposes another dance, one under which time expands immensely, awakening, discarded memories of flood, allowing sediments yet necessary gestures, thoughts, feeling, sights, to emerge once again in the social surface”.

¹¹² Trad.: “in stillness one suspends sensorial and historical anesthesia”.

diferente de si mesma. Naquele lugar nenhum, naquele lugar não localizável ambos no espaço e especialmente no tempo, *aí* uma força inicia o seu trabalho em quietude”¹¹³ (2000:334).

Aí a quietude é a própria dança: uma presença, um assombro, uma pulsação, uma intensidade, uma zona deslizante, uma microscopia vibrátil, o invisível como filigrana intersticial do visível pontiano¹¹⁴, um território não-cartografado, para fora da superfície da película das imagens do corpo da modernidade e, simultaneamente, para fora da interioridade subjectiva; a quietude é *kairos* e não *chronos*. A quietude do corpo na dança traz-nos o sujeito em formação, ou o ainda-não-sujeito embrionário. A quietude é uma vibração que desforma o curso progressista do pó da história (à luz do materialismo de Benjamin) e, sob a influência de uma outra conjugação do ar e do pó, forma outros corpos, outras imagens, zonas desconhecidas povoadas de movimentos mínimos, presenças e assombros que emergem, pela quietude dos corpos na dança, à superfície das coreografias sociais e históricas. A quietude no corpo da dança é o vazio que se abre no sujeito quando, *aí*, deixa de o ser.

Neste capítulo I.1., tentámos retrazar um percurso na história da dança ocidental cuja influência deu origem ao corpo da experimentação realizada no contexto da presente pesquisa-criação. A fonte principal da *formação* deste corpo na dança foi a presença da quietude na história da dança ocidental. Aprofundaremos essa presença nos capítulos II, III e IV, tal como a experimentámos, como *silêncio do corpo* – vindo, essencialmente, do silêncio de Cage e da quietude de Paxton. O silêncio e a quietude são a música e a dança como murmúrio que se solta das estruturas composicionais e intensidade vibrátil que, ao desmanchar a relação subjectividade-corporalidade-imagem do corpo, faz tremer a terra e os seus seres, rumo ao desconhecido...o *silêncio do corpo*, a duração de um corpo que dança, à deriva.

No capítulo seguinte procuramos contextualizar e delimitar a presente pesquisa-criação no campo de investigação da dança e filosofia, nomeadamente pela “poética da dança” de Valéry (2003, 2008, 2009) em articulação com a abertura de um “plano virtual do movimento”, pela perspectiva de Gil (2001). Ambas estas abordagens no campo da dança e

¹¹³ Trad.: “*There* we have been. Emphatically, we have been. Not in fixity, however. Not arrested, but also not quite in motion. Neither pushing towards a goal nor arriving from some faraway land, neither ascending to the heavens nor descending to the netherworlds. *There* we once were, we are told, and *there* we have been – less still than *within* stillness proper. Such a stillness, which denies fixation, proposes an altogether different notion of itself. In that nowhere, in that unlocatable place both in space and specially in time, *there* a force initiates its quiet work”.

¹¹⁴ Lepecki lê a quietude, pela perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty (entre outras que temos vindo a analisar) sobre o visível e o invisível, como “uma ameaça intersticial cuja erupção imanente e incontrolável define e contém os próprios limites da imaginação coreográfica” (2000:340).

filosofia permitiram-nos delimitar o contexto para a criação de um plano de imanência, onde o corpo que dança se experimenta e pensa filosoficamente sobre a sua própria condição de dançar.

2. O gesto de um pensamento¹¹⁵

a. Sensações de duração e energia

Anteriormente descrevemos a presente pesquisa-criação como um projecto de investigação no campo da dança e filosofia, que segue a corrente filosófica da “poética da dança” iniciada por Valéry (ver introdução). Apesar desta pesquisa-criação tratar de um só corpo que dança, pensa e escreve, o que está aqui em jogo, tal como em Valéry (2003, 2008, 2009), é o movimento do corpo que dança, do pensamento e da escrita.

Numa primeira parte – Sensações de duração e energia –, procuramos responder à seguinte questão: Que influência e linhas de orientação recebemos da filosofia (poética) da dança de Valéry (2003, 2008, 2009)?

Numa segunda parte – Da esfera invisível à zona virtual dos movimentos da dança –, aprofundamos, a partir de uma leitura de Gil sobre a filosofia da dança de Valéry, a imanência dos movimentos do corpo ao pensamento (Gil, 2001:233).

Valéry não era bailarino, era filósofo, poeta, escrivão do corpo. No entanto o autor apela a uma experiência particular da dança e da sua relação com o discurso estético, a qual define por “poética”. Na sua obra *A alma e a dança* (2009), a personagem de Sócrates habita o solo instável de Athikté. Esta obra testemunha uma relação de ressonância entre o discurso do filósofo (Sócrates) e os movimentos do corpo que dança (Athikté). Estas personagens vibram entre si, essencialmente, através do ritmo pelo qual se traça um movimento imanente entre a dança e a filosofia, traduzido pelo discurso de Sócrates ao entrar no movimento da dança de Athikté, nele se suspender, desequilibrar e capturar-lhe o ritmo:

“SÓCRATES

... Só a vemos antes de cair” (Valéry, 2009:116).

“SÓCRATES

¹¹⁵ O termo “gesto de um pensamento” vem de Gil, no seu capítulo 8. *Os gestos do pensamento: Pina Bausch*, no livro *Movimento total: o corpo e a dança* (2001). Pela mesma fórmula da glosa, descrita anteriormente, a noção de “sensações de duração e energia” é de Valéry (2003:10). Na segunda parte do presente capítulo, a noção de “esfera invisível” vem de Valéry (2003:8) e a de “zona virtual dos movimentos da dança” é de Gil (2001:246).

Ela gira sobre si mesma, eis que as coisas eternamente ligadas começam a separar-se. Ela gira, gira...” (Valéry, 2009:117).

Segundo Fabbri, a dança estava presente na obra de Valéry sob a forma de “projectos de ballets, de reflexões teóricas, de poemas”¹¹⁶ (2009a:8). O ritmo tornou-se cada vez mais presente na obra do autor, que progredia para uma “prosa poética e ritmada”¹¹⁷, isto é, à medida que a ideia de ritmo se desprendia de uma versificação poética, “preocupava-se cada vez mais em encontrar a voz dos ritmos que se prendem com a sua fisicalidade, a sua energia, mais do que com a forma da escrita”¹¹⁸ (Fabbri, 2009a:8). A relação de Valéry com a dança prende-se a um trabalho sobre o movimento e o ritmo na poesia. Fabbri considera a obra *A alma e a dança*, de Valéry (2009), um poema: “a dança é para Valéry uma forma de pensamento e, de uma certa maneira, uma escrita. Ela compartilha com a linguagem e com a arte da escrita algo que não é estrangeiro ao poema”¹¹⁹ (Fabbri, 2009a:8).

Naquela obra, o pensamento dos filósofos desenrola-se num diálogo preenchido de perguntas e respostas, diante da cena da dança. Não menos performativo que a própria dança, o diálogo constrói-se pelo ritmo que instala uma temporalidade iminente aos gestos dos corpos que dançam. Segundo Fabbri é, igualmente, pelo ritmo que as qualidades circulam entre a palavra e a dança (2009a:60). Na relação entre a dança e a filosofia, presente em *A alma e a dança*, deparamo-nos com a criação do gesto dançado e seu pensamento tornados espaço, como espacialização do tempo, através do ritmo – o corpo que dança e seu pensamento caminham para o Tempo.

Uma “poética da dança” implica uma prática do pensamento e da escrita em dança como uma experimentação do corpo que altera a nossa relação com a linguagem. Segundo Fabbri, o facto de uma “reflexão sobre a dança implicar uma teoria do espaço, do tempo, do corpo e da imagem, da escrita e da linguagem”¹²⁰, levou Valéry a considerar que “uma reflexão sobre a dança conduz a algo como uma filosofia da dança”¹²¹ (2009a:167). Na mesma linha de pensamento Valéry propõe uma “poética da dança”, sem desvalorizar os meios próprios a cada arte na sua relação com “a linguagem, o corpo e o pensamento”¹²²

¹¹⁶ Trad.: “projets de ballets, de réflexions théoriques, de poèmes”.

¹¹⁷ Trad.: “prose poétique et rythmée”.

¹¹⁸ Trad.: “de plus en plus soucieuse de trouver pour la voix des rythmes qui tiennent à sa physicalité, à son énergie, plutôt qu’à la forme de l’écriture”.

¹¹⁹ Trad.: “la danse est pour Valéry une forme de pensée et, d’une certaine manière, une écriture. Elle a part au langage et à un art de l’écriture qui n’est pas étranger au poème”.

¹²⁰ Trad.: “La réflexion sur la danse engage une théorie de l’espace et du temps, du corps et de l’image, de l’écriture et du langage”.

¹²¹ Trad.: “une réflexion sur la danse conduit à quelque chose comme une philosophie de la danse”.

¹²² Trad.: “au langage, au corps et à la pensée”.

(Fabbri, 2009:168). Fabbri esclarece-nos sobre a relação entre a dança e linguagem, estabelecida por Valéry:

“(…) a dança não se detém antes de lhe explorar os limites, de lhe dissolver as figuras e de lhe substituir um trabalho do corpo que modifica a nossa relação com a linguagem. Ela não subtrai o corpo à linguagem, ao invés, ela restitui corporalidade à linguagem, e a linguagem volta a ser uma manifestação parcial do corpo; é perpassada por corporalidade, como no poema”¹²³ (Fabbri, 2009b:12).

Pela perspectiva de Fabbri, enquanto a dança restitui uma certa quantidade de corpo à linguagem, esta atravessa e transita a primeira (2009b:12). Na presente pesquisa-criação, a primeira condição para a construção de uma “poética da dança” consiste no facto da restituição do corpo, ou parte dele, à linguagem e da teoria da passagem (quando a linguagem atravessa e transita a dança) serem realizadas através de uma experiência particular da dança¹²⁴.

Valéry (2003, 2008, 2009) propõe uma experiência particular da dança sem deixar a perspectiva do observador e filósofo. A presente pesquisa-criação propõe uma experiência da *potência do corpo na dança*, sua linguagem verbal e pensamento conceptual pela perspectiva privilegiada do praticante, bailarino(a), *performer* ou corpo que dança. O enquadramento teórico da pesquisa-criação numa “poética da dança”, à luz de Valéry (2003, 2008, 2009), permite concebê-la como uma experimentação, onde o movimento do corpo engendra uma relação de ressonância entre o corpo pensante na dança e o pensamento como acto do corpo na filosofia. Deste modo, pretendemos pôr à prova a questão central da pesquisa-criação, em detrimento de a fechar numa certeza – *O que é a potência do corpo na dança?*; e, ao mesmo tempo, alcançar os seus objectivos, ou seja, a criação de um corpo expressivo e a elaboração de uma possível abordagem ao conceito de *potência do corpo na dança*.

A relação de ressonância entre a dança e a filosofia, criada através de uma poética da dança, distancia-se dos discursos da filosofia estética onde o sensível é expressão de uma

¹²³ Trad.: “(…) la danse n’a de cesse que d’en explorer les limites, d’en dissoudre les figures, et de lui substituer un travail du corps qui modifie notre rapport au langage. Elle ne soustrait pas le corps au langage, mais inversement, elle restitue alors du corps au langage, et le langage redevient une manifestation partielle du corps; il est traversé de corps, comme dans le poème”.

¹²⁴ Frisamos o facto de procurarmos uma teoria crítica da dança como um lugar desestabilizador entre o corpo e a linguagem; neste sentido abordamos a noção de “experimentação” como aquilo que abre à invenção o corpo, a linguagem verbal e o pensamento conceptual.

ideia, como, por exemplo, no platonismo dos escritos sobre a dança de Mallarmé. Nos textos de Valéry sobre a dança “a vida do espírito é similar à do corpo, e a bailarina não é a Ideia”¹²⁵ (Fabbri, 2009a:59). Valéry menciona:

“A vida “é uma mulher que dança e que deixaria divinamente de ser uma mulher, se o salto que ela fez, ela pudesse obedecer até ao céu. Mas como não podemos ir ao infinito, nem no sonho nem na vigília, ela, igualmente, volta sempre a ser ela mesma; deixa de ser floco, pássaro, ideia; – a mesma Terra que a enviou, chama-a, e a entrega toda sem fôlego à sua natureza de mulher e ao seu amigo...”¹²⁶ (in Fabbri, 2009a :59).

Segundo Fabbri, a ruptura com a herança de Mallarmé feita por Valéry, em *A alma e a dança*, consiste num olhar sobre Athikté como uma mulher que dança, quem não cessa de ser mulher, não é signo nem encarnação de uma ideia, mesmo e sobretudo quando dança (2009b:15). Quanto a Mallarmé, por um lado, o autor nega o carácter de divertimento da dança, antevê, através dos dispositivos cénicos utilizados, “o nascimento de uma verdadeira arte”, reconhece uma troca de qualidades entre a dança e o poema (“a dança é a escrita de uma ideia”) e a superioridade da dança à escrita descritiva e analítica (Fabbri, 2009a:48)¹²⁷. Por outro, a escrita de Mallarmé denota uma elevação do corpo que dança como expressão de uma ideia:

“A saber que a bailarina *não é uma mulher que dança*, pelos mesmos motivos que ela não é uma mulher, mas por uma metáfora que resume um dos aspectos elementares da nossa forma, gládio, corte, flor, etc., e que *ela não dança*, sugerindo pelo prodígio dos atalhos ou dos impulsos, com uma escrita corporal, o que necessitaria de parágrafos em prosa dialogada mas, também, descritiva, para expressar, na redacção: poema desprendido de todo o aparelho do escriba”¹²⁸ (in Fabbri, 2009a:48).

¹²⁵ Trad. “La vie de l’esprit est semblable à celle du corps, et la danseuse n’est pas l’Idée”.

¹²⁶ Trad.: “La vie “est une femme qui danse et qui cesserait divinement d’être une femme, si le bond qu’elle a fait, elle pouvait y obéir jusqu’aux nues. Mais comme nous ne pouvons aller à l’infini, ni dans le rêve ni dans la veille, elle, pareillement, redevient toujours elle-même; cesse d’être flocon, oiseau, idée; – même Terre qui l’a envoyée, la rappelle, et la rend toute haletante à sa nature de femme et à son ami...”.

¹²⁷ Trad.: “la naissance d’un art véritable”, “la danse est une écriture de l’idée”.

¹²⁸ Trad.: “À savoir que la danseuse *n’est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu’elle *n’est pas une femme*, mais par une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur etc., et qu’elle *ne danse pas*, suggérant par le prodige de raccourcis ou d’élans, avec une écriture corporelle ce qu’il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe”.

Distanciando-se de Mallarmé, Valéry opõe o projecto de um discurso estético que separa o sensível do inteligível, diz o ser e a essência das coisas, à “experiência de um discurso que transporta em si as hesitações, os ecos, os seus inacabamentos”¹²⁹ (Fabbri, 2009b:15). O autor menciona: “a poesia é o esforço muscular da linguagem”¹³⁰ (in Fabbri, 2009a:34). A sua arte poética caracteriza-se por um questionamento sobre as categorias da inteligência e da sensibilidade e uma necessidade de acordo entre si. A experiência particular da dança, em Valéry, consiste numa relação do discurso com a dança. Para além de um posicionamento na estética pelo pensamento sensível e auscultante do corpo – tanto Athikté como Sócrates são corpos que escutam (a si mesmo, ao outro, ao espaço-tempo que criam) – quando “Athikté gira sobre si mesma, as coisas eternamente ligadas começam a separar-se”. Ao fazer do corpo objecto de transformações, de procura de “potências instantâneas do ser”, tal como “a função que o poeta dá ao seu espírito”, Athikté desprende-se e, por isso, desprende, separa, isola, resgata e liberta algo de extraordinário, impensável à acção e à lógica do senso comum¹³¹.

Em 1936, Valéry (2003) dá uma conferência intitulada *A filosofia da dança*, na qual faz a pergunta: “O que é então a dança?” (*Qu’est-ce donc que la Danse?*). O autor escreve:

“Quis mostrar-vos como esta arte, longe de ser um divertimento fútil, longe de ser uma especialidade que se limita à produção de alguns espectáculos, ao divertimento dos olhos que a consideram ou dos corpos que a ela se abandonam, é muito simplesmente uma *poesia geral da acção dos seres vivos*: ela isola e desenvolve caracteres essenciais dessa acção, destaca-a, desdobra-a, e faz do corpo que ela possui um objecto cujas transformações, a sucessão dos aspectos, a procura dos limites das potências instantâneas do ser, fazem necessariamente pensar na função que o poeta dá ao seu espírito, às dificuldades que ele lhe propõe, às metamorfoses que dele obtém, aos afastamentos que lhe solicita e que o afastam,

¹²⁹ Trad.: “à la expérience d’un discours qui porte en lui ses hésitations, ses échecs, son inachèvement”.

¹³⁰ Trad.: “la poésie c’est l’effort musculaire du langage”.

¹³¹ Historicamente, é de notar a época artística de ambos Mallarmé (1842-1898) e Valéry (1871-1945) que acompanham, sobretudo Valéry, a passagem do séc. XIX para o séc. XX na dança correspondente a uma complexa transformação dos corpos e da linguagem da dança clássica em direcção aos movimentos de libertação e afirmação do corpo que conduziu, mais tarde, à dança moderna. *Le Faune*, por exemplo, mais tarde uma das obras mais consagradas de Nijinski, foi escrita por Mallarmé. Sabemos que Valéry se relacionava com o meio da dança, ele conhecia os *ballets russes*, o *music hall*, o trabalho de Nijinski e Loïe Fuller, descobriu a dança moderna através de Raymond Duncan e, também, as danças tradicionais e rituais dos teatros balineses, as danças exóticas e o trabalho de Lifar (marionetas) (Fabbri, 2009a:40). Foi nesta mesma época que começou a surgir um interesse pela reflexão teórica sobre a dança, por exemplo, a obra *A alma e a dança*, de Valéry, surgiu de uma encomenda para a *Revue Musicale* de 1 Dezembro 1921: *Le ballet au XXe siècle* (Fabbri, 2009a:56).

por vezes excessivamente, do solo, da razão, da noção mediana e da lógica comum do senso comum”¹³² (2003:13).

A dança é, segundo Valéry (2003), o mistério da acção da afinação do corpo, suas combinações de energia e a sensibilidade nele contida, transposta num mundo; este último, tecido pelos passos e construído pelos gestos da bailarina, o corpo que dança. A dança, como *acção* da vida do corpo, é deduzida da vida e desprendida do meio em redor do corpo. É a esfera das forças do ser vivo, o seu contorno invisível, que sustenta o encadeamento das sensações do corpo que dança. Sem objectivo, finalidade prática, pontos de exterioridade, nenhuma razão, a bailarina move-se nela mesma, por ela mesma, criando um espaço-tempo, uma espécie de tempo distinto e singular, ou seja, *a forma do tempo*, a dança: “Mas, a Dança, diz-se ele, não é no fim de contas senão a forma do Tempo, não é senão a criação de uma espécie de tempo, ou de um tempo de uma espécie completamente distinta e singular”¹³³ (Valéry, 2003:7).

Sobre o seu próprio papel como filósofo da dança, Valéry menciona: “Ele procura aprofundar o mistério de um corpo que, subitamente, como que pelo efeito de um choque interior, entra numa espécie de vida simultaneamente instável e estranhamente regulada; e simultaneamente estranhamente espontânea, mas estranhamente sábia e certamente elaborada”¹³⁴ (2003:8).

Na sua conferência *A filosofia da dança*, Valéry, ao afirmar que “possuímos, portanto, demasiadas potências para as nossas necessidades”¹³⁵, discute as noções de “necessidade” e “utilidade” (2003:4). Por um lado, a dança enquanto “uma acção que *se deduz*, depois *se liberta* da acção ordinária e útil e finalmente *se lhe opõe*”¹³⁶, é inútil às necessidades fisiológicas da conservação da nossa existência (Valéry, 2003:11). Por outro lado, a dança encontra no jogo dos nossos sentidos e das nossas potências uma espécie de necessidade e

¹³² Trad. cedida por Maria João Mayer Branco (MJMB): “J’ai voulu vous montrer comment cet art, loin d’être un futile divertissement, loin d’être une spécialité qui se borne à la production de quelques spectacles à l’amusement des yeux qui le considèrent ou des corps qui s’y livrent, est tout simplement une *poésie générale de l’action des êtres vivants* : elle isole et développe les caractères essentiels de cette action, la détache, la déploie, et fait du corps qu’elle possède un objet dont les transformations, la succession des aspects, la recherche des limites des puissances instantanées de l’être, font nécessairement songer à la fonction que le poète donne à son esprit, aux difficultés qu’il lui propose, aux métamorphoses qu’il en obtient, aux écarts qu’il en sollicite et qui l’éloignent, parfois excessivement, du sol, de la raison, de la notion moyenne et de la logique du sens commun”.

¹³³ Trad. cedida por MJMB: “Mais la Danse, se dit-il, ce n’est après tout qu’une forme du Temps, ce n’est que la création d’une espèce de temps, ou d’un temps d’une espèce toute distincte et singulière”.

¹³⁴ Trad. cedida por MJMB: “Il tente d’approfondir le mystère d’un corps qui, tout à coup, comme par l’effet d’un choc intérieur, entre dans une sorte de vie à la fois étrangement instable et étrangement réglée ; et à la fois étrangement spontanée, mais étrangement savante et certainement élaborée”.

¹³⁵ Trad. cedida por MJMB: “nous avons donc trop de puissances pour nos besoins”.

¹³⁶ Trad. cedida por MJMB: “une action qui *se déduit*, puis *se dégage* de l’action ordinaire et utile, et finalement *s’y oppose*”.

utilidade: “A arte tal como a ciência, cada um segundo as suas vias, tendem a fazer um espécie de útil com o inútil, uma espécie de necessário com o arbitrário”¹³⁷ (Valéry: 2003:6). Segundo Valéry, como o filósofo se dirige ao inútil e arbitrário, ele pode entregar-se ao pensamento sobre a dança sem prever o fim (2003:7). O seu jogo é o de “uma interrogação ilimitada, no infinito da forma interrogativa”¹³⁸, o seu ofício (*métier*) – *Porquê...? Como...?* (2003:7).

O filósofo “esboça o passo da *interrogação*”¹³⁹ (Valéry, 2003:7). Nesse desenho, Valéry assume o lugar “hesitante no limiar duvidoso que separa uma pergunta de uma resposta”¹⁴⁰, como lemos, por exemplo, no discurso de Sócrates, citado anteriormente (2003:7). A experiência particular da dança invocada por Valéry, na sua poética da dança, não procura a representação da dança em imagens e símbolos metafísicos, antes vê na dança um “fenómeno visivelmente mantido pelo consumo intenso de uma energia de qualidade superior”¹⁴¹, o qual o autor pensa, também ele, escapando à tendência de um equilíbrio comum através de uma “elasticidade superior que recuperaria o impulso de cada movimento e o restituiria imediatamente”¹⁴² (2003:8). Pelo olhar de Valéry, o filósofo entra na “vida interior” do corpo que dança, construída por “sensações de duração e sensações de energia” que formam um “cerco de ressonâncias”, nas quais os espectadores se “sentem ganhos pelos ritmos e virtualmente dançantes *nós próprios*”¹⁴³ (2003:10).

Em suma, a primeira condição para uma “poética da dança” – uma relação particular do discurso com a dança –, capaz de restituir o corpo à linguagem, permitindo que esta última atravesse e transite a dança, instiga uma ressonância entre o corpo, o pensamento e a linguagem. A experiência da dança pelo filósofo-poeta permite encontrar na precisão e exactidão do pensamento, a inexactidão, hesitação e inacabamento das palavras e dos conceitos para ir ao encontro do “mundo de forças exactas e estudadas ilusões (...) sonho inteiramente penetrado de simetrias, todo ordem, todo actos e sequências” dos movimentos singulares e assígnificantes da dança (Valéry, 2009:97).

¹³⁷ Trad. cedida por MJMB: “L’art comme la science, chacun selon ses voies, tendent à faire une sorte d’utile avec de l’inutile, une sorte de nécessaire avec de l’arbitraire”.

¹³⁸ Trad. cedida por MJMB: “Interrogation illimitée, dans l’infini de la forme interrogative”.

¹³⁹ Trad. cedida por MJMB: “Il esquisse le pas de l’*interrogation*”.

¹⁴⁰ Trad. cedida por MJMB: “hésitant sur le seuil redoutable qui sépare une question d’une réponse”.

¹⁴¹ Trad. cedida por MJMB: “phénomène visiblement entretenu par la consommation intense d’une énergie de qualité supérieure”.

¹⁴² Trad. cedida por MJMB: “élasticité supérieure qui récupérerait l’impulsion de chaque mouvement et la restituerait aussitôt”.

¹⁴³ Trad. cedida por MJMB: “Vie intérieure, mais celle-ci toute construite de sensations de durée et de sensations d’énergie qui se répondent, et forment comme une enceinte de résonances. Cette résonance, comme toute autre, se communique : une partie de notre plaisir de spectateurs et de se sentir gagnés par les rythmes et virtuellement dansants nous-mêmes”.

Na presente pesquisa-criação, num mesmo movimento, um corpo pausa e suspende-se no encadeamento das sensações de duração e energia que o cercam no invisível de uma esfera. Seria esse o meio onde ele se desprende e liberta dos movimentos de conservação da vida. Nesse meio, no qual o acto de dançar e escrever ressoam mutuamente, o corpo torna-se capaz de suportar transformações, explorar as suas potências, criar uma temporalidade própria, um espaço-tempo, que é uma espacialização do tempo ou “forma do tempo” (tal como citámos acima). O corpo que dança e escreve, tal como um poema, constrói os seus ritmos próprios e, neles, reinventa os seus gestos na dança e seu pensamento filosófico.

A segunda condição para uma “poética da dança”, tal como a tentamos conceber no contexto da presente pesquisa-criação, consiste no *pensamento como acto criador*. No seu *Curso de poética* (1937)¹⁴⁴, Valéry concebe a “poética” como uma “teoria do acto criador”:

“Este interesse pelo próprio acto, acto de dançar, acto de escrever ou de pintar, define o projecto de uma “poética”, teoria do fazer, ou mais exactamente teoria do acto. O fazer (*poieîn*) distingue-se da arte da fabricação de um objecto: ele é um acto pelo qual o sujeito, bailarina ou poeta, se transforma ele mesmo e nos transforma”¹⁴⁵ (Fabbri, 2009a :16).

Para Valéry, a poética é uma teoria do acto.:

“Um poema, por exemplo, é *acção*, porque um poema não existe senão no momento da sua dicção: ele é então *em acto*. Esse acto, como a dança, não tem por fim senão criar um estado; esse acto dá-se às suas leis próprias; ele cria, também ele, um tempo e uma medida do

¹⁴⁴ Referimo-nos aqui ao “Cours de poétique” leccionado por Valéry no Collège de France desde 1937 até 1945 (o ano da sua morte) in *Variété V*, Nrf, Gallimard, 1944, 324 páginas, pp.295-322. A sua comunicação “Philosophie de la danse”, que integrou a Conférence à l’Université des Annales em 1936, foi reescrita pela autor em 1938 e encontra-se publicada in *Oeuvres I, Variété*, “Théorie poétique et esthétique”, Nrf, Gallimard, 1957, 1857 páginas, pp.1390-1403 (primeira publicação Conferencia 1 Novembro 1936). A obra *L’âme et la danse*, de 1921, tem sido editada pela Gallimard, entre outras editoras, desde 1924. O outro texto do autor dedicado à dança – *Degas, danse dessin* – apareceu numa edição de luxo em 1936 e, depois, publicado pela Gallimard em 1938. Para além dessas obras sobre dança, Valéry criou, juntamente com Ida Rubinstein, dois melodramas *Amphion* (1931) e *Sémiramis* (1934) (Fabbri, 2009a:11). O autor ainda iniciou com Lifar um projecto de ballet abstracto – *Figures* –, o qual não chegou a estrear (Fabbri, 2009a:143). Desde o “Cours de poétique”, Valéry preocupa-se menos com a noção de uma arte singular (entre as quais, a dança e a poesia), em prol de uma reflexão sobre o confronto dessa arte com uma teoria do “acto criador” no sentido do desenvolvimento de uma filosofia da arte e da dança (Fabbri, 2009a:143). Paul Valéry (1871-1945) é uma referência notável para o estudo do campo da dança e filosofia.

¹⁴⁵ Trad.: “Cet intérêt pour l’acte lui-même, acte de danser, acte d’écrire ou de peindre, définit le projet d’une “poétique”, théorie du faire, ou plus exactement théorie de l’acte. Le faire (*poieîn*) se distingue de l’art de la fabrication d’un object : il est un acte par lequel le sujet, danseuse ou poète, se transforme lui-même et nous transforme”

tempo que lhe convém e lhe são essenciais: não podemos distingui-lo da sua forma de duração. Começar a dizer versos é entrar numa dança verbal”¹⁴⁶ (Valéry, 2003:11).

Na obra *A alma e a dança*, o que é o “acto”? Segundo Fabbri, “o acto é uma transformação de si que pode acompanhar, por vezes, a transformação de uma matéria; é antes de mais uma prática de si”¹⁴⁷ (2009b:14). No entanto, “acto” de quê? Fedro pergunta a Sócrates: “– (...) Pensas que representa alguma coisa?”. Sócrates responde: “– Coisa nenhuma, caro Fedro. Mas todas as coisas, Erixímaco. Tanto o amor, como o mar, e a própria vida, e os pensamentos...Não sentem que ela é o acto puro das metamorfoses?” (Valéry, 2009:108). Nessa obra, Sócrates não concebe a dança em si mesma nem reduzida àquilo que os olhos nela vêem (um conhecimento divino), tal como Erixímaco; nem vê na dança um sonho como a representação de alguma coisa, não existindo inteiramente em si mesma senão para nós, tal como Fedro (Valéry, 2009:108). A incerteza e os pensamentos confusos de Sócrates sobre a dança reservam intacto o mistério dessa arte e assumem o “acto (puro) das metamorfoses da dança” e seu pensamento: a “poética da dança”.

Na pergunta de Valéry – “O que é então a dança?” –, subjaz uma outra: *Como pensar a dança?* Por certo, a dança enquanto acto é, ela mesma, pensamento e não necessita de uma teoria que a explique. Não procuramos construir um discurso “sobre” nem o conhecimento de um objecto-dança. Na visão valeriana da dança e sua filosofia, com as suas metamorfoses e actos criadores, antevemos, em detrimento de um pensamento sobre a dança, *um pensamento com o movimento da dança*. Tal pensamento exige uma forma de pensar intrínseca ao universo circunscrito pelos gestos da dança. Aquilo que caracteriza essa forma de pensar é um movimento iminente à experiência real da *potência do corpo na dança*, sua linguagem verbal e pensamento conceptual. Esse movimento iminente constitui a terceira condição de uma poética da dança, tal como analisamos seguidamente.

No pensamento subjacente à “poética da dança” de Valéry, é elaborada “uma nova concepção do espaço e do tempo, a de um espaço dinâmico que tornasse possível o pensamento da dança”¹⁴⁸ (Fabbri, 2009b:11). Para Valéry, o tempo é uma dimensão do

¹⁴⁶ Trad. cedida por MJMB: “Un poème, par exemple, est *action*, parce qu’un poème n’existe qu’au moment de sa diction : il est alors *en acte*. Cet acte, comme la danse, n’a pour fin que de créer un état; cet acte se donne ses lois propres ; il crée, lui aussi, un temps et une mesure du temps qui lui conviennent et lui sont essentiels : on ne peut le distinguer de sa forme de durée. Commencer de dire des vers, c’est entrer dans une danse verbale”.

¹⁴⁷ Trad.: “Le acte est une transformation de soi qui peut accompagner, parfois, la transformation d’une matière; c’est d’abord une pratique de soi”.

¹⁴⁸ Trad.: “une nouvelle conception de l’espace et du temps, celle d’un espace dynamique peut rendre possible la pensée de la danse”.

espaço, inseparável do movimento (Fabbri, 2009b:16). Essa concepção, que embora fosse contemporânea à de Laban não se cruzaram entre si, permitiu Valéry pensar o espaço-tempo da dança, nomeadamente da dança moderna, como acto criador (Fabbri, 2009b:16). A “poética da dança” tem uma temporalidade própria: a de “uma análise das obras, que se dá a ler no movimento do texto”¹⁴⁹ (Fabbri, 2009b:16).

O movimento de iminência¹⁵⁰ na dança corresponde, pela perspectiva de Fabbri, aos momentos de uma temporalidade própria à dança como metamorfose e acto criador, ou seja, a iminência do gesto na dança: “(...) o momento de iminência, aquele onde todos os elementos se condensam, a declinação hábil dos passos, e o movimento giratório final que produz o êxtase da bailarina, o caminhar do discurso socrático”¹⁵¹ (2009b:16). No seguinte excerto encontramos um exemplo daquilo que o “momento de iminência” possa ser na filosofia da dança de Valéry, correspondente ao momento em que o filósofo decifra a dança com os seus “olhos extraordinários” e “extra-lúcidos”¹⁵²:

“Parece-lhe que esta pessoa se encerra de algum modo numa duração que ela cria, uma duração toda feita de energia actual, toda feita de nada que possa durar. Ela é o instável, ela assombra o instável, passa pelo impossível, abusa do improvável; e, à força de negar pelo esforço o estado ordinário das coisas, ela cria para os espíritos a ideia de um outro estado, de um estado excepcional, – um estado que não seria senão acção, uma permanência que se faria e consolidaria por meio de uma produção incessante de trabalho, comparável à vibrante estação de um zangão ou de uma esfinge perante o cálice de flores que explora, e que permanece, carregado de potência motora, quase imóvel e sustido pelo batimento incrivelmente rápido das suas asas”¹⁵³ (2003:8).

¹⁴⁹ Trad.: “d’une analyse des ouvres, qui se donne ici à lire dans le mouvement même du texte”.

¹⁵⁰ Sublinhamos o recurso à palavra “iminência” em Valéry e sua leitura por parte de Fabbri (2009b) (ver introdução), como qualidade de “imminente”, isto é, proximidade ou algo prestes a acontecer. A “iminência” difere do conceito de “imanência”, como qualidade de “imaneente”, de Deleuze-Guattari (e seu “plano de imanência”), o qual se reporta a uma lógica das intensidades no pensamento filosófico: “Quem sabia perfeitamente que a imanência só pertencia a si própria e era assim um plano percorrido pelos movimentos do infinito, preenchido pelas ordenadas intensivas, era Espinosa” (1992:46).

¹⁵¹ Trad.: “le moment de l’imminence, celui où tous les éléments se condensent, la déclinaison savante des pas, et le mouvement giratoire final qui produit l’extase de la danseuse, la mise en dérouté du discours socratique”.

¹⁵² “Observa agora a bailarina com os olhos extraordinários, os olhos extra-lúcidos que transformam tudo o que vêem numa presa para o espírito abstracto” (Valéry, 2003:7) (Trad. cedida por MJMB).

¹⁵³ Trad. cedida por MJMB: “Il lui apparaît que cette personne qui danse s’enferme, en quelque sorte, dans une durée qu’elle engendre, une durée toute faite d’énergie actuelle toute faite de rien qui puisse durer. Elle est l’instable, elle prodigue l’instable, passe par l’impossible, abuse de l’improbable ; et, à force de nier par son effort l’état ordinaire des choses, elle crée aux esprits l’idée d’un autre état, d’un état exceptionnel, – un état qui ne serait que d’action, une permanence qui se ferait et se consoliderait au moyen d’une production incessante de travail, comparable à la vibrante station d’un bourdon ou d’un sphinx devant le calice de fleurs qu’il explore, et

Concluindo, a presente pesquisa-criação visiona *uma expressão da potência do corpo na dança e seu pensamento filosófico*. No campo de investigação da dança e filosofia, especificamos o enquadramento teórico desta pesquisa-criação pela “poética da dança” à luz de Valéry (2003, 2008, 2009). Nesta primeira parte do presente capítulo apresentámos três condições para a construção de uma “poética da dança”: 1) uma experiência particular da dança capaz de restituir o corpo à linguagem e operar a travessia da linguagem pela dança; 2) um pensamento como acto criador, tal como o acto da dança; e, 3) um movimento iminente na dança, cuja temporalidade própria pode criar uma relação de ressonância entre o gesto na dança e a filosofia poética que o traduz.

Ao longo desta pesquisa-criação pretendemos alcançar uma relação de ressonância entre a dança e a filosofia através de uma passagem do movimento “iminente” (Valéry) para o movimento “imanente” (Deleuze-Guattari) do corpo que dança e seu pensamento filosófico (sobre a distinção entre “iminência” e “imanência”, ver introdução e nota de rodapé neste capítulo).

Que influência e linhas de orientação recebemos da filosofia (poética) da dança de Valéry (2003, 2008, 2009)? – perguntámos anteriormente:

Em primeiro lugar, nutrimos a nossa própria experiência de dançar e sua abordagem filosófica com a ideia daquilo que a dança possa ser, tal como Valéry (2003, 2008, 2009) a descreveu nos seus escritos sobre essa arte. Interessa-nos pensar sobre a própria condição de dançar, experimentar o silêncio e a escuta do corpo, voltado para si mesmo, de olhos (senão fechados) embebidos pela esfera invisível que cria em seu redor, ao tocar o espaço num gesto de dissipação da vida comum e, conseqüentemente, numa reconfiguração do tempo. Não nos interessa o olhar do filósofo ao longe e diante da cena da dança, mas, sim, a proximidade de uma descrição e reflexão filosófica “com” os movimentos da dança: tropeçamos com as palavras nos gestos que as fazem soar. Da “iminência” à “imanência” do corpo na dança reflectido na filosofia: “Ele [corpo] constrói uma morada para si, toda feita de imanência, onde os movimentos se engendram deles mesmo, segundo as suas regras próprias”¹⁵⁴ (Pouillaude, 2009:42).

Desse modo, procuramos perpetuar um estado do corpo e seus movimentos dançados, constituindo uma esfera invisível de temporalidade própria, sem “objectivo” nem

qui demeure, chargé de puissance motrice, à peu près immobile, et soutenu par le battement incroyablement rapide de ses ailes”.

¹⁵⁴ Trad.: “Il [corps] se construit une demeure à soi, toute fait d’immanence, où les mouvements s’engendrent d’eux-mêmes, selon leurs règles propres”.

“exterioridade”, e (por isso) “infinito”, onde a dança se desenrola (Valéry, 2008:27). Pouillaude, assim, o resume: “E é numa tal temporalidade, in-finita porque sem fora, que a dança se vai desdobrar”¹⁵⁵ (Pouillaude, 2009:35). Esse meio que o corpo forma ao dançar, dispõe de uma “potência suprabundante e constrói em ritmos e figuras o impulso informe da nossa força vital”¹⁵⁶ (Pouillaude, 2009:36). Nesse estado de dissipação e “consumo” da dança¹⁵⁷, Pouillaude antevê o carácter ambíguo da arte, ou seja, o prolongamento infinito de uma dissipação (“inútil”) versus “uma força de configuração capaz de transformar [esse] consumo em objecto”¹⁵⁸ (Pouillaude, 2009:36).

A relação entre a dança e a vida constitui uma segunda ambiguidade na filosofia da dança de Valéry, pela perspectiva de Pouillaude, a saber, a dança “deduz-se” e “separa-se” da vida (tal como citámos acima) (2009:39). Quer isto dizer que a dança germina da vida, da qual, também, se separa suficientemente para dela se diferenciar (Pouillaude, 2009:37). Um corpo move-se, a sua acção assenta na vida do corpo humano: “A dança é uma arte dos movimentos humanos, daqueles que podem ser voluntários”¹⁵⁹ (Valéry, 2008:27). Ao mesmo tempo, essa acção desprende-se da “necessidade” e “utilidade” da *práxis* (como analisámos acima) – *la marche pour la marche, la nage pour la nage*¹⁶⁰ –, para encontrar, ou talvez retornar, à suprabundância da vida ela mesma manifesta no corpo que dança. A vida derivada da vida: “suprabundância, como excesso de forças e de sensações com as quais não sabemos o que fazer”¹⁶¹ (Pouillaude, 2009:38). A dança é a consumação da energia de um corpo, a suprabundância da vida, reconfigurada pelos seus gestos. Nestes, a vida se entorna e escorre.

Falta-nos regressar à dupla questão *o que é a dança – o que é o tempo?*, que se prende às sensações de energia e duração. O tempo vem da escuta do corpo que dança, ou seja, da duração que a escuta do corpo cria. Pouillaude diz-nos:

“Esfera de interioridade pura, a bailarina *escuta-se*. Ela só faz isso. Ela passa o seu *tempo a escutar-se*. Ou antes, ela parece fazer da escuta de si o próprio fundamento do tempo,

¹⁵⁵ Trad.: “Et c’est dans une telle temporalité, in-finie parce que sans dehors, que la Danse va se déployer”.

¹⁵⁶ Trad.: “elle ordonne la puissance surabondante et construit en rythmes et figures l’élan informe de notre force vital”.

¹⁵⁷ Tal como citámos anteriormente: (Valéry, 2003:8).

¹⁵⁸ Trad.: “D’un côté, une dissipation sans reste, au nom de laquelle s’ouvre l’inutile, de l’autre, une force de configuration capable de transformer la dépense en objet”.

¹⁵⁹ Trad.: “La danse est un art des mouvements humains, de ceux qui peuvent être *volontaires*”.

¹⁶⁰ Excerto do texto *Da dança* (Valéry, 2008:28).

¹⁶¹ Trad.: “surabondance, comme surplus de forces et de sensations dont on ne sait que faire”.

quase a sua forma *a priori*. A íntima atenção é o meio e a própria condição da duração que ela engendra”¹⁶² (2009:43).

Tempo, esse, cuja duração a escrita faz perdurar, como analisamos seguidamente. Em segundo e último lugar, a ligação entre o fazer da dança e da filosofia, emerge no “acto” – “puro acto da metamorfose” como “transformação da matéria e prática de si” –, da dança verbal de um “poema”, o qual consiste numa reactivação prolongada ou reservatório da vida misteriosa de uma dança, sempre no tempo presente (ver citações acima). Pouillaude escreve:

“(…) a enigmática fórmula lançada por Valéry, essa *poesia geral da acção dos seres vivos* em nome da qual a dança deveria escapar à vã frivolidade do espectáculo. No modo diacrónico, ela designa esse momento onde a acção vital vem poetisar-se, vem trabalhar no inútil e vem refiná-lo, momento do qual deriva toda a arte. No modo sincrónico, ela revela em profundidade, o que é um verdadeiro poema. Não apenas um conjunto de traços mas antes, para além da solidez da obra, a reactivação indefinida de um estado. Sabemos que para Valéry o poema não existe senão quando é lido, quando é reactivado no presente vivo da enunciação. Sabemos igualmente que ele é em si mesmo infinito, sempre a ser repostado no ofício, não encontrando nunca o termo, a não ser, tal como na dança, por acidente. E, nesta articulação entre a dança e o poema, é mais uma vez uma certa relação ao tempo e ao presente que se encontra implicada”¹⁶³ (2009:41).

Em suma, no acto de dançar, pensar e escrever desenvolvemos uma prática da escuta do corpo criadora...*diante da queda...*de condensações, dilatações, hesitações e descontinuidades no gesto da dança e seu pensamento filosófico. A ressonância, o eco, a suspensão, a hesitação e a captação do ritmo entre a dança e a filosofia acontece através de um movimento imanente onde uma vida se forma. É no gesto de um pensamento, vindo de

¹⁶² Trad.: “Sphère d’intériorité purê, la danseuse *s’écoute*. Elle ne fait même que cela. Elle passe son temps à *s’écouter*. Ou plutôt, elle semble faire de l’écoute de soi le fondement même du temps, presque sa forme *a priori*. L’intime attention est le milieu et la condition même de la durée qu’elle engendre”.

¹⁶³ Trad.: “(...) l’énigmatique formule lancée par Valéry, cette *poésie général de l’action des êtres vivants* au nom de laquelle la danse devait échapper à la vaine frivolité du spectacle. Sur le mode diachronique, elle designe ce moment où l’action vitale en vient à se poétiser, à travailler dans l’inutile et à le raffiner, moment dont derive tout art. Sur le mode synchronique, elle révèle comme en creux ce qu’est tout poème véritable. Non pas un ensemble de traces, mais plutôt, en deçà de la solidité de l’oeuvre, la réactivation indéfinie d’un état. On sait bien que pour Valéry le poème n’existe qu’à être lu, qu’à être réactivé dans le présent vivant d’une énonciation. On sait également qu’il est en lui-même infini, toujours à remettre sur le métier, ne trouvant jamais le terme, sinon, au même titre que la Danse, par accident. Et, dans cette articulation de la Danse et du Poème, c’est encore une fois un certain rapport au temps et au présent qui se trouve engagé”.

uma experiência singular do corpo na dança, que uma abordagem ao conceito de *potência do corpo na dança* pode ser elaborada. Num movimento imanente, a escrita de um pensamento filosófico sobre a dança, sobretudo pela perspectiva do próprio corpo que dança, transporta a possibilidade desse pensamento retornar ao gesto dançado¹⁶⁴. Pela formação de um mundo de temporalidade própria, ou seja, um espaço feito de tempo ditado pelo ritmo – a *forma do tempo*, a suspensão da dança e seu pensamento na escrita, dá-nos a ler o movimento de um texto povoado de seres que ainda não nasceram, já estão a partir, de gestos cuja forma não cessa de se formar, de espaços e tempos outros cuja época não podemos precisar e de imagens do corpo que transportam mundos antepassados longínquos ou ainda por vir.

¹⁶⁴ O autor de *Diálogo sobre a dança*, Pierre Louÿs, amigo de Valéry, conta-nos como são os poetas que “dão à bailarina matéria a dançar”¹⁶⁴, sendo esta a verdadeira autora da sua própria arte; invertendo, assim, a relação entre Sócrates e Athikté de Valéry (*in* Fabbri, 2009a:45).

b. Da esfera invisível à zona virtual dos movimentos da dança

No texto *Valéry Matisse dança desenho*, Gil (2001) analisa a ligação entre o movimento dançado e o pensamento em Valéry. Apesar de Valéry se ter distanciado dos discursos da filosofia estética onde o sensível é a expressão de uma ideia, “no fundo nunca se desfez das categorias platônicas do Inteligível e do Sensível” (Gil, 2001:233). No entanto, na sua “poética da dança”, Valéry anteviu um lugar entre a dança e a filosofia, Athikté e Sócrates, onde se joga a liberdade e a potência de um corpo na dança e seu pensamento filosófico. Seria isso a “Grande Dança” e o “corpo glorioso” em *A alma e a dança* (2009), que “rivalizaria com a alma, em liberdade e em potência de ubiquidade...” (Gil, 2001:233). Athikté e Sócrates são seres a quem “a procura dos limites das potências instantâneas do ser” na dança, os desprende do “senso comum” (tal como citámos na primeira parte deste capítulo) e os liberta para uma vida incomensurável da dança e seu pensamento. Os acontecimentos de *uma potência do corpo na dança* e seu pensamento, como expressão daquela vida incomensurável, só poderiam desenrolar-se no meio criado pelo encadeamento “de sensações de duração e de sensações de energia” reflectido “sobre a parede invisível da esfera das forças de um ser vivo” (Valéry, 2003:8-10, citado anteriormente) – esse meio onde, segundo Valéry, “o corpo se desprende e liberta dos movimentos de conservação da vida”, tal como mencionámos na primeira parte do presente capítulo. No entanto, esse “meio” não consiste na “zona virtual dos movimentos da dança”, segundo Gil, onde se expressam “os micro-movimentos da dança executados pelo pensamento”? (2001:246). Gil menciona:

“Se ela [zona] não se dá a ver ao olhar do espectador, é porque os seus acontecimentos, são tão intensos como microscópicos. A zona é constituída de partículas, de “pequenas percepções”: os nós, as ascensões, os gritos mudos que nela se formam enquanto acontecimentos espaciais assumem desde o início o sentido das grandes ocorrências da vida” (2001:248).

Em Valéry existe uma elevação do corpo que dança – a dança como “fenómeno visivelmente mantido pelo consumo intenso de uma energia de qualidade superior” (ver citação acima). Gil, ao pensar esse fenómeno através de uma mudança de escala, encontra nele toda uma microscopia do corpo que dança, a qual “arranca precisamente o corpo do

bailarino aos movimentos triviais, quer dizer aos estados de coisas”, quer dizer ao “senso comum” e aos “movimentos de conservação da vida” referidos por Valéry (2001:250).

Do mesmo modo que a expressão de uma vida incomensurável no corpo que dança só pode desenrolar-se no meio criado pelas “sensações de duração e energia” (Valéry) ou “zona virtual dos movimentos da dança” (Gil), a elevação do corpo na dança na perspectiva valeriana aproxima-se da “estrutura paradoxal” do “corpo dançado”, tal como Gil a propõe (2001:236). Os aspectos que constituem a “estrutura paradoxal” do corpo consistem no seguinte: 1) paradoxo das direcções do espaço, no qual se misturam objectivamente diferentes direcções; 2) paradoxo do corpo desmembrado, no qual “o corpo aparece articulável como um todo orgânico; contudo cada membro conserva a sua autonomia, enterrando-se no espaço interior, segundo as suas direcções próprias; 3) paradoxo do dentro/fora de “um corpo de presença e impresença”, no qual o investimento, pelo pensamento, de uma série de determinações do “espaço interior” ou da “alma”, “dilacera” o invólucro corporal, por exemplo, “deixa de estar dentro, abre-se e confunde-se com o espaço exterior” (Gil, 2001:236).

O movimento dançado “restitui sensações e imagens provenientes de todos os órgãos sensoriais” (Gil, 2001:230). Ao fazê-lo, o “corpo dançado desmembra o paradoxo, separa os seus elementos e recombina-os, sobrepõe-nos, joga com eles fazendo proliferar o sentido” (Gil, 2001:237). O movimento dançado, apesar de se encontrar soterrado nos movimentos triviais e comuns, cria o seu próprio sentido porque se desprende, isola e liberta do senso comum para criar “uma esfera das forças do ser vivo, o seu contorno invisível”, pelas palavras de Valéry (citado acima), ou um espaço de nexos próprio inconcebível e intraduzível pela significação das palavras e conceitos.

A exactidão, a simetria e a ordem dos movimentos singulares, assignificantes e paradoxais que a dança exige, por um lado, impede a dissolução total do corpo. Por outro lado, através da precisão dos movimentos, porque não cessa de escutar e acompanhar o esquema desses movimentos no próprio acto de dançar, o corpo que dança constrói um “plano de imanência do corpo ao pensamento”:

“A dança não ilustra o pensamento paradoxal, também não apresenta movimentos paradoxais (“não representa nada”), é “o acto puro das metamorfoses”, ou o devir puro da vida. Cria o plano de imanência do pensamento ao movimento, é por isso que “não é um nada que é tudo”, e é o movimento paradoxal do corpo tornado movimento de pensamento no corpo de pensamento” (Gil, 2001:233).

“A imanência do movimento dos corpos ao pensamento” consiste no seguinte: “o pensamento executa os micromovimentos da dança, que o conceito não poderia apreender” (Gil, 2001:246). É nesse plano de imanência dos movimentos do corpo ao pensamento¹⁶⁵ – onde se joga a liberdade e a potência de um corpo que dança, ou seja, o desenrolar dos acontecimentos microscópicos num meio criado pelas sensações de duração e energia (da esfera invisível à zona virtual) –, que o corpo pensa. Isto porque, ao não cessar de decifrar os micro-movimentos da sua metamorfose (impensáveis), ele constitui “uma maneira de os pensar, transforma “em movimento de pensamento” o que o pensamento comum do movimento do movimento comum não pode pensar” (Gil, 2001:233). A esse pensamento que “refaz” os movimentos do corpo pensando-os ou “o corpo que se torna pensamento”, Gil denomina de “corpo de pensamento” (2001:234).

Em suma, apenas nesse plano de imanência dos movimentos do corpo ao pensamento, a escrita pode traduzir em linguagem verbal e pensamento conceptual, as “pequenas percepções”, sensações e imagens da dança (respondendo à questão colocada na introdução sobre esta matéria). Apesar de Valéry não ter chegado a construir o plano de imanência nem a microscopia corpórea, tal como Gil (2001) os apresenta, as personagens conceptuais de Athikté e Sócrates experimentaram através de um movimento imanente do “acto ao sentido” e do “corpo ao pensamento” *uma potência do corpo que dança e seu pensamento* (Gil, 2001:234).

No sentido de concluir o presente capítulo resta-nos responder às questões mencionadas no início: *Que corpo na dança e seu pensamento filosófico se trata aqui? De onde vem este corpo que dança? Como é que este corpo pensa sobre a sua própria condição de dançar? Que corpos outros e que fontes nutrem os seus passos na dança e na filosofia?*

O corpo na dança e seu pensamento filosófico, tratado na presente pesquisa-criação, é um corpo cuja prática incidiu sobre a receptividade e a escuta do movimento do sensível, como fonte de onde partem, chegam e retornam os seus gestos dançados. Trata-se de um corpo na dança cujo fazer, desde cedo, abraçou uma vontade de “escrever” as sensações que experimentava ao dançar – descrevê-las, desenhá-las, pensá-las, reactivá-las – em nome da transmutação dos corpos e da emergência de novas possibilidades de vida. Este corpo que

¹⁶⁵ A fórmula da imanência do corpo ao pensamento, em dança e filosofia, encontra-se no “acto”: “Se o pensamento é imanente ao corpo, é porque o seu conceito se tornou ao mesmo tempo acção – acção, porque o corpo como acontecimento, o corpo como sentido é simultaneamente o sentido do corpo. Fazer do corpo um acontecimento constitui a operação própria do conceito de corpo – respondendo a um problema, num contexto determinado – sobrevoando a velocidade infinita as suas componentes (“matéria” e “sentido”): é porque ele vai e vem de uma a outra ao mesmo tempo que elas se fundem na imanência do conceito” (Gil, 2008a: 208).

dança tem, igualmente, vindo a aprender a pensar filosoficamente sobre a sua experiência e condição de dançar, recorrendo ao estudo, à elaboração dos problemas e conceitos. Isto, pelo acto de pensar e escrever num movimento imanente ao movimento do corpo na dança. Nesta pesquisa-criação trata-se de um corpo do estúdio, atelier, laboratório das sensações e dos sentidos, da experimentação. Corpo esse que caminha sem perceber bem para onde, porém segue os seus passos pelo próprio caminhar de um corpo sobre a terra a mover-se.

As influências recebidas por este corpo que dança (descritas ao longo do presente capítulo) trouxeram-lhe as experiências de limiar, isto é, o “entre” estados de consciência, o sensível e o insensível, o possível e o sonho reinventado, o silêncio e a potência. O percurso real de formação deste corpo que dança passou por laboratórios de investigação e criação artística, das mais variadas práticas somáticas, de dança e com protagonistas da breve abordagem à história da dança ocidental exposta acima. Mais recentemente, o levantamento do estado da arte em dança e filosofia e a delimitação contextual desta pesquisa-criação na corrente da “poética da dança” de Valéry (2003, 2008, 2009) e do “plano virtual do movimento” de Gil (2001), abriu um espaço de elaboração de uma experimentação do corpo na dança e sua reflexão filosófica apresentado nos próximos capítulos.

Capítulo II. Documento sensível (escrita) 2009/2014 – estudo de caso

“há só um caminho para a vida, que é a vida...” (Campos, 1916).

“A forma do silêncio é a forma de uma força; a forma do vazio é forma de forças (como o mostra François Cheng para a pintura chinesa)” (Gil, 2005a:115).

O presente Capítulo II. Documento sensível (escrita) 2009/2014 – estudo de caso, consiste num documento sobre o processo de transformação, ou metamorfose, do corpo na dança que ocorreu no contexto desta pesquisa-criação. Ambos, processo de metamorfose do corpo na dança e documento, que descreve e analisa esse processo, constituíram o estudo de caso da presente pesquisa-criação.

Na primeira parte deste capítulo, II.1. Documento sensível (escrita) 2009/2014, apresentamos o conjunto de textos escritos durante as sessões práticas de fasciaterapia /método Danis Bois, nos quais descrevemos as sensações que tivemos durante a primeira parte do processo de transformação do corpo na dança. Na segunda-parte – Capítulo II.2. Documento sensível (escrita) 2011/2012, apresentamos uma análise das sensações que experimentámos durante a construção do *silêncio do corpo* no laboratório de investigação e criação artística em dança, em colaboração com a coreógrafa Rosemary Butcher (ver introdução).

Neste capítulo pretendemos documentar, pela linguagem verbal e pensamento conceptual, a transformação do corpo que dança em *silêncio do corpo*, como o novo corpo expressivo e intensivo que se fez, gerador de *sensações-objecto* em *um outro espaço, ou outro tempo*. Foi pelo afundamento, a escavação de um silêncio e vazio no corpo que dança, que experimentámos as potências da “vida derivada da vida” (tal como a pensámos a partir de Valéry no capítulo I.): uma vida para aquém e para além do suportável nos dias comuns.

1. Documento sensível (escrita) 2009/2014

O *documento sensível* consiste num mapeamento da experimentação do corpo na dança pela escrita. A sua função é menos a anotação em dança no sentido restrito do registo codificado dos movimentos num vocabulário ou sistema de codificação (ver capítulo I.1., Documentação), em prol de uma descrição dos movimentos do corpo realizada através de uma escuta do plano molecular e microscópico dos seus movimentos mínimos, sensações e impressões ínfimas.

Seguidamente, são expostos os *documentos sensíveis* escritos, essencialmente, durante a vivência de um processo somático e terapêutico em sessões de fasciaterapia/método Danis Bois. Foram incluídos, igualmente, *documentos sensíveis* escritos durante momentos de formação com Steve Paxton, Lisa Nelson, Eva Karczag, Miranda Tuffnell, Giovanni Felicioni e Sofia Neuparth. Por último, encontram-se, também, *documentos sensíveis* relativos a momentos de pesquisa individual. Optámos por não identificar o contexto de cada um destes *documentos sensíveis*, por se inserirem num processo mais vasto (do que uma sessão ou workshop) de uma experimentação do corpo na dança. No entanto, os *documentos sensíveis* aqui expostos referem-se ao período da presente pesquisa-criação (2009/2014).

03.06.2009

A imobilidade como potência

Recordo a ligação de tecido a tecido, de mim para mim, de ti para mim, de mim para ti seguindo os movimentos dos corpos num movimento maior, da terra e do ar. Estar-em-relação, não é essa a prática?

Impressionou-me a imensidão da possibilidade de movimento que se abre mesmo quando o movimento é quase nada (exteriormente). Num momento preciso, quando tinhas a mão nas minhas costas, o meu corpo voltou-se em volume e espiral para a janela e tocou o rio, eu senti a água na pele.

Intriga-me o tempo, a insistência na não linearidade. A pós-reflexão corpórea quando não consegui articular em palavras o que tinha acontecido.

É importante sentir o movimento interno, por onde a matéria quer escoar. Só assim encontrei o sentido que perdi. Ando às voltas num labirinto que não está a saber arrumar o passado, numa confusão de imagens, de palavras. Chego a ter medo de enlouquecer. Gostava de reencontrar a multiplicidade do movimento que forma o meu corpo, qual a sua densidade, velocidade, sossego? Sinto-me fora dentro de mim. Se eu escutar as correntes que me percorrem eu alinho e sossego. Acho que é aí que vou encontrar o sentido – nas correntes que me percorrem.

09.06.2009

Um fundo de conhecimento

Na imobilidade onde o corpo se entrega ao seu movimento interno, encontrei um fundo onde as emoções não têm lugar – esse fundo absorveu-as e tirou-lhes a força. As emoções estão lá, porém inactivadas, presentes mas sem força e sem identidade. A ferida vinca, dói e regenera, isto porque o fundo absorve e transforma todas as emoções em marcas de água. Assisto e vejo por vezes essa água com manchas escuras diluindo-se mais ou menos intensamente. Não há ainda cor, para mim, são estados densos e líquidos – qualidades sensíveis.

Abro mais longe do que toda a violência. Já não existe nada, ninguém, somente presença – total desprendimento de si e do outro. Nesse momento a sensação de fundo transforma-se num fundo de conhecimento.

Existe um movimento, um movimento feito de complexas e infinitas modulações, o qual atravessa ambos os corpos do terapeuta e do paciente e abraça o espaço do quarto. A sensibilidade das mãos sobre o peito e a barriga – o sentir e a vontade – faz o desdobramento da superfície da pele na interioridade do corpo, exteriorizando essa interioridade. Os órgãos sossegam, esvaziam as suas cargas excessivas, a tristeza esvanece porque, lembro, neste lugar não existe sentimento, mas somente relação sentida, os fluxos fluem de mim para ti, de ti para mim, de não-mim para ti, de não-ti para mim, de não-ti para não-mim, de mim para mim.

Depois vêm as imagens da extensão do movimento, espirais que se desfolham em direcções infinitesimais e se prolongam até ao infinito. É à escala do céu, esta prática, prepara-nos para a morte e para a vida. É uma sensibilidade contínua para além dos corpos.

Senti o esquecimento, por exemplo, quando tocavas a minha perna e eu lembrava-me que estava a esquecer-me dela: estranhas amputações de si. Tu tocavas, eu lembrava e logo ela, a perna, voltava a fazer parte de mim.

Foi preciso esperar que o corpo se ligasse todo para descolar as costas da cadeira, esperámos pacientemente com uma acção intensa de ligação.

E, se eu começasse a falar durante a prática, se surgir...claro, o que nos diriam as palavras? Uma vez, quase balbuciei e a palavra era: “escoa”.

Temos de aprofundar esta passagem da sensação ao fundo de conhecimento.

Lembro, Lingis:

“Aquilo que reconhece o sofrimento do outro é a sensibilidade nas minhas mãos, na minha voz, nos meus olhos, que já não se encontra movida pelos meus próprios imperativos mas pelos movimentos de abandono e vulnerabilidade do outro. Esta sensibilidade estende-se não para orientar o curso e curar a substância do outro, mas para sentir o sentimento do outro. O movimento desta sensibilidade reconhece as superfícies do outro como um rosto que me apela (...). O que reconhece o sofrimento do outro é o movimento nas nossas mãos que transforma a nossa dextra em tacto e ternura; um movimento nos olhos de alguém que faz perder de vista os seus objectivos e voltar-se para um recolhimento de respeito; e um movimento na voz de alguém que interrompe a sua coerência e a sua força, confunde os seus conceitos e razões, perturba-o com murmúrios e silêncios” (1994:83).

16.06.2009

Da morte na vida

Quando eu morrer espero nunca mais cá voltar. No entanto há mortes na vida. Morremos todos os dias um pouco e alguém te pode matar sem tu morreres. Para além disso, nada me garantia que a morte na morte fosse melhor que a morte na vida. Então, aceitei a morte, procurando nela a potencialidade de uma nova vida. Aí começámos.

Na prática, encontro-me nesse limiar: observamos a morte e, a partir dela, o surgimento das forças de vida. Não estou certa de saber falar sobre isto, às vezes, na ligação entre os dois corpos, sou levada para um lugar fora de mim mesma. Entretanto o mim-mesma já não tem qualquer espécie de contorno. Por exemplo, quando estávamos a trabalhar a zona pélvica, por ter os meus pés apoiados no teu corpo, senti mais claramente o contorno dos corpos desfeito pela corrente do movimento e senti também a imensidão do movimento que atravessa os dois corpos. Não estou certa que acontece somente na relação dos dois, sinto o acontecimento maior que isso, como quando o quarto a girar se torna perceptível. Talvez, o movimento que se intensifica nos corpos venha do movimento das placas da terra, das correntes da água, do cosmos, sei lá...e leva-nos, a nós.

Não sei falar ainda sobre a morte, sinto-a e vejo-a quando praticamos, acolho-a e isso sossega-me.

É um lugar, a morte, onde os pensamentos não nos assombram.

Para os tibetanos a vida é toda uma preparação para a morte. Compreendo melhor isso agora e observo como algo assim afecta escolhas na dança, na filosofia e nas tomadas de consciência.

Extraquotidiano, falámos de deus hoje, lembras-te? Mesmo sem conseguir acreditar na existência de um Deus (lembro-me que se tenho alguma religião está ligada ao vento e aos seus sopros), chamamos um espírito a corporizar-se, a encontrar-se connosco e nós com ele, manifestando suas formas de vida até à última volatilização. É um desejo antecipado de espiritualizar.

Densificamos, volatilizamos, voltamos a densificar e volatilizamos em relação. A necessidade de volatilizar vem do desejo de viver as potencialidades do corpo, desde as mais subtis às mais terrenas. Começamos nisto, no jogo entre o corpóreo e o incorpóreo e entre a vida e a morte até encontrarmos, tal como hoje, o incorpóreo do corpóreo e a morte na vida.

Uma certa sensação de impessoalidade traz o sentimento de confiar, ou seja, existe o conhecimento, o respeito e a dedicação pelo outro, ao mesmo tempo, “eu” e o “outro” tornam-se elos de ligação do sentir. Este aspecto torna a prática possível.

20.10.2009

Tocar o todo humano: a melancolia

Joy/Sorrow é o tema do solo de dança intitulado “At Once”¹⁶⁶. “Joy/Sorrow” ou prazer, alegria, contentamento/tristeza, lamento e “at” que nos dá o sentido de localização em “once”. Sem tradução exacta, “once” seria “uma vez”, “At Once”: “Em uma Vez” ou “de uma só vez”, “tudo de uma vez só”.

Lembro o que falaste no começo onde as mãos pousam e conectam transmitindo-te um sentido do todo humano sensível: a melancolia ou o lamento (sorrow) da humanidade. Sem falarmos sobre isso, quando dizes “melancolia” e eu escuto a tua voz dizê-lo, sabemos referir-se à dose de melancolia da humanidade em cada ser. As mãos pousam sobre o corpo do outro e é-se tocado pela melancolia como força empírica dos homens. No afundamento das mãos no corpo, acontece o facto desse corpo ter, também, a sua dose de melancolia e dor.

A respiração, da apneia ao sossego e ao deixar ir. Aqui, aqui, aqui, cada órgão a querer ligar-se ao outro e ao outro, a seu tempo para encontrar o seu próprio sentido de existência. A fásia é a terra aquosa do corpo. A água corre dos olhos. A coluna vertebral alinha-se pela mão. Para dar e receber tem de se confiar e confiar torna-se difícil quando ficamos mais velhos. Dar o peso de um corpo ao outro é o gesto mais difícil e o mais humano.

Os factos de consciência e as imagens sensíveis surgem como comprometimentos com o instante perceptivo – a experiência da realidade com os seus estratos de pequeníssimas pedras-de-toque e seus enormes acontecimentos.

Costuramos, encontrando o sentido sentido da existência, a cada instante. Perceber aquilo que precisamos agora, é aí onde estamos.

19.01.2010

Da mão ao coração

Matriz primeira: Mão

Tinha ocorrido antes uma reflexão sobre como dois corpos se estendem um em direcção ao outro. Hoje ocorreu uma abertura ao reino dos animais. Talvez passe agora a considerar, mais claramente, o campo das imagens sensíveis, das inscrições no corpo ou a forma como a vida dos seres nos habita como pinturas rupestres nos tecidos. Hoje manifestou-se a animalidade que mora no meu corpo. Passo a descrever:

A mão-garra e a mão-barbatana revelaram a sua vontade em se manifestar. Abria-se o espaço entre os dedos que se estendiam isoladamente juntos. Estendia-se a mão-garra ou a mão-barbatana em direcção para cima e para o centro do corpo, investindo no meio-ar-com-memória-de-água. E os dentes: a percepção da raiz dos dentes, de todo o seu comprimento e o potencial da forma pontiaguda lembrou o lobo, fui?

¹⁶⁶ Referimo-nos ao solo “At Once” realizado no contexto do Solo Performance Commissioning Project 2009, com coreografia de Deborah Hay e adaptação da autora (Ana Mira) em colaboração com Francisco Tropa. Após a residência artística com Deborah Hay na Escócia, seguida de cinco meses de ensaios em Lisboa, este solo estreou no Teatro Maria Matos, em Lisboa, dia 31 de Janeiro 2009. O processo artístico e a *performance* de “At Once”, realizados no início da presente pesquisa-criação, trouxeram um lugar de extrema quietude na expressão do corpo na dança, o qual continuámos a explorar durante as práticas somáticas e artísticas que lhe seguiram, sua documentação e reflexão filosófica.

E se, na prática de movimento, abrissemos esta zona da animalidade inscrita nos tecidos, onde nos levaria? Ao corpo-animal.

Matriz segunda: Coração

O coração na mão

O coração na mão: direcção vertical-céu, transcendência.

O coração afunda: direcção vertical-terra, integração.

O coração desloca-se ao estender os fios que o ligam: direcção-horizontal (dois lados, esquerda e direita), agência e comunhão.

Matriz terceira: Olhos

Os olhos já fechados, dobram-se para dentro, adormeço.

O adormecimento como passagem, devolver o corpo a si mesmo. Despertei num outro plano.

A cabeça na mão e a lembrança da dificuldade humana em entregar o peso à carne, à terra e ao outro.

Matriz quarta: Coluna

Sobre o estender da coluna: a abertura dos espaços interdisciais, o alongamento faz lembrar que os ossos são tecidos conectivos. Dissolver a solidificação para encontrar uma estrutura mais plástica, moldável.

“ – Se continuasse chegava ao barro e à criação do mundo. Ficamos por aqui hoje, antes que apareça Jesus Cristo transfigurado a correr-me pelo sangue”.

23.02.2010

Trabalho sobre o “duo” no solo “At Once”, perguntas que surgiram após um ensaio com o terapeuta como único elemento observador (as perguntas foram feitas pelo terapeuta):

- 1. O que é novo para ti em relação ao movimento no espaço e ao espaço do corpo?*
- 2. Como descreves a reversibilidade: o facto de estar ao mesmo tempo implicado e presente em relação aos acontecimentos?*
- 3. Qual a relação entre a experiência de hoje e a experiência anterior (pelo menos há seis meses atrás, já passaram seis meses?)*
- 4. Dás conta como o que escreves tem um impacto na presença do corpo?*

20.05.2010

A guerreira e a oração ao ser sensível

Ela [a terapeuta] tem um sopro da Ásia, o pai era chinês e ela cresceu em Macau. Os cabelos negros, lisos, pesados. Os olhos grandes, pretos, rasgados.

Ela fala durante a prática de movimento, ela fala por mim. A voz chama-me pelo nome. Quando terminámos ela disse: “ – Tens a força de um guerreiro”.

A vontade.

Hoje não consegui dar o tempo às pausas-escuta-espera, mesmo sabendo que é lá onde tudo acontece.

Fui seguindo a amplitude enorme do movimento. Fiz, fiz, fiz com a força da vontade guerreira.

A armadura e o desejo, ainda em silêncio, de a dissolver, a arma dura.

Quero voltar a ser movida em vez de me mover, quero assim como era dantes, sem esforço e com toda a dedicação.

Ela disse: “ – Por amor”.

Por amor? Quando o diz, a vida é enorme.

Como é difícil a entrega e como sinto os órgãos cheios de cargas por esvaziar. Tenho a barriga inchada. Dói, não há espaço nela. Como sinto as pernas que tanto dizem da luta, do cavalgar, da conquista.

E se, o não-fazer atento de quem se tem profundamente a si mesmo...

Não escolho, tenho de ir.

Estive desperta o tempo todo, as pernas têm tanta força e a amplitude do seu movimento interno dá voltas de 360°. Fui uma acrobata por dentro, contorcionista dos tecidos fasciais.

Depois ela segurou no meu crânio e eu adormeci nas suas mãos, a entrega. Acordei lentamente no quartinho.

O corpo agora tão mais pesado sobre a madeira assente nos tripés improvisados.

Ela estava ao meu lado, já não me tocava, ainda me tocava. Ela tinha as mãos unidas em frente ao peito. Eu tinha as mãos no coração, no meu. Ela tinha água nos olhos. Ela disse que já me conhecia, eu tinha-me esquecido.

Ela acredita no Deus, naquele do Universo – uma força enorme, teia de ligação. Eu não sei fazê-lo a não ser por instantes.

Acordei de uma viagem longa, interna. As pernas, as pernas, os pés a abrirem-se para o ar entre os ossos, as mãos. A barriga ainda inchada, o coração mais calmo. O peito unido, a quê?

25.05.2010

O bloqueio, o colapso e o peso morto do corpo

Nem consegui escrever...

15.06.2010

Incorporar a alma

Incorpora, incorpora a alma, incorpora a alma, incorpora, incorpora a alma na matéria. A vida dentro. Por amor, sussurrado ao ouvido atento. As pernas ligadas ao coração. O movimento do retorno e da abertura. O começo e o fim: o pedido e o agradecimento. A respiração a permitir a abertura. Pausa, pausa,

pausa. A compreensão de um estado. A vida do corpo é um estado. A necessidade de voltar ao dentro por sobrevivência e transcendência – pela vida. A vontade já sentida do corpo mover-se no espaço. O acompanhar das ondas de dentro a susterem o movimento.

24.06.2010

Pausa

Uma grande pausa ela sentiu, lá ficou.

30.06.2010

Trabalho na cadeira, flexão/convergência e extensão/divergência

Ando a tentar compreender a natureza deste trabalho.

01.07.2010

Rendição, resolução: cura

Estou acordada ou a dormir? Que estado é este? Que nível de consciência? Como posso sentir-me adormecida? Não percebia se estava acordada ou a dormir. É o abandono do corpo, é o lugar onde o corpo se abandona. Foi assim o começo.

Depois as mãos na carne. Imagens de planos de água sobrepostos, superfícies de água, ondas planas, deslizes, uns sobre os outros – o tronco. Dentro.

Depois os movimentos, o braço que tem vontade própria.

O abrir das costas, o espalhar, estender a pele, os músculos, os tecidos nas costas. Estenderam-se as costas até abrirem para a sensação do coração.

E o curvar para o lado que fez despertar o movimento, a água corria nos olhos agora: Afinal, existo! A Vida!

As pernas fortes, mais paradas do que os braços e o pélvis imóvel, pesado.

07.07.2010

Trabalho na cadeira: flexão/convergência e extensão/divergência (trabalho em grupo)

Estava activa, verdadeiramente activa no grupo, numa vontade guerreira de ser inteira. Ela disse-me que me senti bem, as mãos voltadas para o coração determinadamente.

Trabalho na marquesa: o apagão

Na sessão, ao início acompanhava porque começo a aprender, então, eu acompanho, mas depois: o meu sacro pousou sobre a mão dela e deu-se um apagão.

Dormi profundamente, profundamente. Ela disse que bom, faz parte, o corpo também precisa de receber o trabalho ao nível do inconsciente. E, também, se me sustenho sempre na guerra, faz bem o abandono profundo.

Se, no começo, era a força, agora a força é do coração na mão. Se, no começo, era a compreensão através da linguagem verbal pela voz da terapeuta durante a prática, agora é o abandono profundo. Tenho, definitivamente, de começar pela experiência do silêncio e da pausa. Hoje, a mão no sacro, antes foi a mão no coração [a mão da terapeuta]. Pequenas incorporações dos órgãos, dos ossos. É uma prática de incorporação de conhecimento.

No corpo tudo converge, pausa, nasce uma onda, o movimento exterioriza-se.

Hoje, o estado do inconsciente. Na sessão anterior, o planar de uma consciência ampliada, o sobrevoou, a visão interna.

Amplitude, direcção.

Há coisas que acontecem: cura e transformação. Falaram-me, hoje, de militância a propósito da vontade de transformação. Aquilo que se sente, aquilo que se consegue dizer.

A cabeça, os movimentos fragmentados, inquietos, perdidos, sem lugar. Quase fractal. Um vai e vem para um lado e para o outro, rápido, movimentos de pouca amplitude.

E o mundo das imagens: ondas, camadas, sombras e luminosidades.

Como a zona pélvica está sem vida. O que preciso para desbloquear: pequeníssimos movimentos.

Em vez de sentir os movimentos, sentir a água que os sustém. Muda-se a escala, da montanha à água e aos movimentos em espiral e extensão das raízes das plantas e das árvores.

14.07.2010

Trabalho na cadeira, flexão/convergência e extensão/divergência

A palma da mão aberta.

O rosto fecha de concentração, ou determinação excessiva, e precisa de abrir.

Começam as espirais.

Fiz um arco enorme, o coração voltado para o céu.

CORAÇÃO

Um lado do corpo cruzou-se com outro quando os braços se cruzaram em cima.

Trabalho na marquesa: Incorporar a matéria

Ela respira e entra no espaço de vigília diferente de quem se observa. A consciência não percorre o corpo, tudo está misturado. A consciência é matéria e o que se procura aqui é a incorporação da matéria. Tudo se assiste, tudo se suporta num movimento único.

Pousei as minhas mãos sobre as dela. As dela pousadas sobre o meu tronco. Eu acompanhava-a. Quanto tempo leva aceder à matéria corpórea? Qual a distância que tenho dela? Porque vamos tão longe? Que longe é esse? Onde estamos quando estamos fora do corpo? Que fora é esse que difere do fora de quem mora dentro?

Acedo às camadas.

20.09.2010

Mãos no corpo, mãos na água

Na imediatez do toque, as mãos na água densa ligam o movimento de um corpo ao outro. A partir desse momento o estúdio afunda-se na liquidez em excesso dos corpos. O MOVIMENTO – o braço abre e fecha para o deixar escoar.

A mesa [a marquesa, onde habitualmente se realizam as sessões que temos vindo a descrever] falta, o ar sustém, o corpo confia.

As mãos que tocam direccionam o detalhe e a orientação, o movimento desdobra-se em zonas de intensidade e a atenção desmultiplica-se.

É demasiado – saio do estúdio, volto.

Primeiro sigo o movimento. Ouço:

A IMOBILIDADE – começo a seguir a imobilidade.

Embato na continuidade.

Parte-se e liga.

Quebras na atenção, reparo. Passo a escavar a percepção.

Afundo, os músculos do rosto param de tremer. Sinto o peso do corpo sobre a mesa. Quase adormeço, desperto.

A anca, as pernas.

O meu pé direito, não o sinto. Movo-o e sinto-me a movê-lo.

A anca, acompanho o movimento, quase não sinto.

Por uns momentos o mais subtil do subtil, é tão enormemente pequeno. As mãos quase não tocam, são tocadas. A imobilidade sorri ao corpo no peito.

Outra vez demais, esqueço tudo e regresso.

Na cadeira

Como é difícil.

Entre o movimento interno instalado e o movimento visível do corpo:

um salto – a personagem do acrobata.

Ouçó:

A IMOBILIDADE – começo a seguir a imobilidade.

Convergir, convergir, convergir

A espiral invisível liberta o acrobata.

Ele está seguro ali, não cai, encontra na imobilidade a ligação.

Os meus pés estão a dialogar com a terra.

Quando as espirais acalmaram, havia um túnel de camadas verticais que atravessei com esforço.

A cabeça a doer.

Direcção frente, camada por camada.

A distância diminui com o alto, quando as costas não paravam de crescer.

Depois, costas nas costas, costas na cadeira. Como descolar.

A IMOBILIDADE – começo a seguir a imobilidade.

Descolo.

Vertical

Numa sessão anterior, percebi que tinha de aprender a andar de novo.

Vai, dá o passo: o primeiro passo de novo e de novo.

Rotações.

21.10.2010

O corpo de Londres

Aos soluços a dificuldade em ligar. A necessidade de uma ordem, quer dizer, afirmação-direcção. O acompanhar a voz enquanto eu dizia silenciosamente algumas palavras.

O corpo treme, o corpo expulsa, expurga.

Começam as suposições sobre que movimento, que direcção, fico e escuto.

Faço um pedido de alinhamento e integração.

O cérebro e o peito aberto.

O tempo do cérebro é diferente do tempo do peito: o tempo do peito é um lago e o tempo do cérebro salta (a cabeça oscila).

O movimento dos braços e das mãos que acompanha toda a verticalidade da coluna quer trazer as extremidades ao centro, as perdas ao dentro.

Às vezes um tremor.

Aparece uma imagem das estátuas verticais, os braços estendidos ao longo do corpo, a ponta dos dedos a tocar as pernas.

Escrito a 22.10.2010

Ontem havia o movimento interno, ele estava lá, dentro do peito, mas não havia direcção, não sabia para onde ir, para onde escoar, estava confuso, obscuro, perdido num limbo sem lugar. Era isso o lago.

Vai ser preciso o realinhamento, a certeza, a direcção e sua amplitude.

É preciso nomear, não para dar o nome, mas para fazer vibrar o fenómeno.

01.12.2010

From the place where I was today

“Where am I?” – was the question that aroused and a request to rest, to take it slow, so slow. Then slowness becomes a margin for flows, sometimes fast. Rivers getting through channels of communication, in silence. Me living within my secrets.

Where am I? I was not being able to follow the guided orientation of the class, at the same time I was very able to follow the guided orientation of the class. Responding, there, somewhere where I was responding to the request of a lizard: “– May I be you for a moment?”. The gentle reaching towards each other of the top and the end of the spine, there they gave their small hands by the making of space inside the body, now a long curve.

There, I was. Not knowing where I was – a sculpture in the sand. The long voluptuous fish changed them into a spiral. My head hurts of so much pressure, all these animals coming along, coming along moving me, shaping me, settling me in their forms, shifting me away from the place where I once was.

(Where does one need to let go?)

“– To bring tomorrow closer”, Marga said.

28.12.2010

Um tempo menor. É preciso aceitar um tempo menor e permanecer lá, aqui onde os movimentos se ligam na lentidão. Como ter a coragem de permanecer num tempo menor? E, o que é o tempo menor? No mais pequeno e lento movimento do corpo. Não conhecia essa sua pequenez. É um outro lugar, uma nova cidade e toda uma outra comunidade minoritária de seres. Estes dialogam uns com os outros enquanto avançam em pausa e afirmação: eles empurram-se, transfiguram-se, dilatam-se, condensam-se, doem, respiram...eles não contam o tempo porque eles são o tempo. Os olhos fechados e na lentidão abre-se toda uma topologia corpórea.

11.01.2011

Gesto

Comecei na vertical com uma sequência de movimento codificado (“accordage”), onde procurei atenuar o esforço de ligar o corpo às coordenadas da terra – cima-baixo, vertical-horizontal, esquerda-direita, espiral esquerda e espiral direita. Na minha casa, no ralo da banheira, a água escorre em espiral para a direita. Noutras casas, a água escorre pela esquerda. Pergunto-me como dançaria o meu corpo no equador.

Procurar o suporte dos planos criados por essas coordenadas do espaço no corpo e diminuir o esforço de estar em pé naquele lugar – era esta a dificuldade. Os músculos tremem e os joelhos vão doer até perceberem a linha exacta que descarrega a pressão para a terra e desta (a)colhe o sustento. Encontrar as coordenadas do espaço, invisíveis e estreitos sustentos, nas quais o corpo ainda consiga estar-dançar em fluxo suspenso no espaço.

Os planos foram então desdobrados e isolados em cada uma das vértebras. Minusculidade de tal trabalho – a cada vértebra o desenhar-se de um plano. Os planos são linhas que suportam o corpo, aqui, isoladamente total.

Agora na marquesa por um movimento de cura dos pulmões inflamados pelo frio de Inglaterra. As duas mãos separam deslizando, um para fora do outro, os dois lados do meu corpo na zona dos pulmões, formando dois corpos distintos. Pairam lado a lado, dialogando descidas e subidas, afundamentos, pequeníssimas levitações e deslizes curvos. Aí, a tosse. Recomeçamos. Reparo agora que esqueci as pernas. As mãos estavam pousadas no coração, acompanhando os movimentos que vinham das costas. A terapeuta, que tem uma mão pousada na frente do meu tórax e a outra, a suportar o seu peso, nas costas, dá as suas duas mãos atravessando toda a profundidade do meu corpo sem qualquer dificuldade – foi um gesto. Esse gesto permaneceu e, quieta, muito acontecia aqui dentro: da profundidade à densidade fluída.

Não recordo mais a separação dos meus pulmões, devem ter-se unido agora diferentemente e com novas configurações. Começa, então, o movimento amplo e visível; em torções, contorções e alongamentos onde o corpo se une em cada direcção. Foi a primeira vez que tomou tanta forma exteriormente visível, foi a primeira vez que fiz os movimentos codificados antes de receber o tratamento na marquesa.

Às vezes, nem sei para onde se vai, aguardo. Nesse aguardar todas as direcções parecem possíveis, menos uma; por vezes é essa mesmo, que ainda não tinha nascido, que nasce sobrepondo-se a todas as outras que já lá estavam; outras vezes, não. E, outras vezes ainda, abrem-se múltiplas direcções para um movimento incarnado de síntese de múltiplas possibilidades.

22.02.2011

Weight of time

bones bending by touch

water waves running along

through tissues of younger bodies

spirals folding, unfolding

*then the little curl
drawn around the strong muscles of my knee
and the time that came
heavy, dense and silent
the weight of time
-less
break of speech
undulating images of water*

*feet twisting in new configurations
of a body no longer belonging
to itself as it was thought before
before what*

*bones separating
opening spaces around each small
curvature
like two skeletons buried
six feet under
expanding spaces between each of their small bones,
inventing new proximities and distances
no longer longing for oneness
earth bones, bodies changing and transferring
healing lives
as time weights upon them
silently landing*

*domes
dome inside the inside of my skull
pearls aligning from the bottom all the way up,
making strings of fluid structure*

*for the manifold stories
that sustain I as I is being dissolved*

*attentive legs listen
to small gestures
of freedom and touch
a child watches*

*resisting, resisting
to what one is imposed to form
in her flesh
diving in, excavating in the ocean under the sand
looking for possibilities
of a new configuration for acts, thought and speech
of bodies yet to come*

*trust the silence for an hour
shared moulding bodies of clay and contemplation*

*deep breaths find that degree of trust
to surrender*

*eyes resting submerged in water cavities
they read, they are restless
they read every tiny change
in the living organism
struggling peaceful and violently
in its surrender to its hidden burst of life*

black flattening

*as volume brings density
to a new tonicity of the flesh
yielding in someone's hands
opening paths for
reflections and resonances
as transformation takes its places*

*fishes, fishes, wishes
the body suspended and sustained
by its movement negotiation
past and present
in this future here*

*getting up for strangeness
standing up on a stranger
dressing up
coming back to what was no longer there
there where what
changing into this*

*left foot asks
how to stand
understand
yielding in negotiations of a thousand grains of sand
following its sinking and supported rises*

*pondering hands on
pondering layers of skin
above pounds of moving waters*

*pressure, pain
decompression*

releases previous forms

go down under the earth

and come back again

stay there for a moment

be in the differences

an hand reaching other

-ness

just by the collar bone

10.04.2011

Clay writing

It is cold, a big sphere, too big for hands to mould it. Perhaps, it can then: the clay moulding my hands. My fingers opened, I need strength, I pushed deep inside the sphere of clay. My hands sliding on the clay under my hands – one body. It was twisting. Suddenly the muscles of my face sliding along the sliding of the surface of my hands on the skin of clay. Layers and layers and layers of flesh. Moulding voices of becoming. Resist, the clay resists the touch, the hands mould. A spiral folding in two directions. I wanted to break it in two. I thought that if I did I could mould the clay better. So I did not divide the clay in two. There we were shaping and being shaped by the sliding, folding and spirals of layers and layers of flesh.

Seashore writing

When the waters of the sea come in and out, by the end of the day the sea is far away and there is an extension of sand. As a small wave reaches forward into that area and folds back again it leaves its traces in the sand. Thin, long pathways are formed as the water goes through. Thin, long valleys with different levels. Each time the water passes by the sand and folds back into the sea again, new pathways are made. Many directions take place sustained by the folding inwards and outwards of the water by the seashore.

Writing on the dance we just did

Writing as watching

Measuring a distance without even wanting to reach the end of it. The end was already there just where we began at one of the edges of the long curve between two objects.

An arm reaches out and the two objects – the clay and the stone – are then connected.

Floor movements of undulation; perhaps the floor of the studio is the seashore envisioned before. Perhaps the long, thin valleys are now in the space between two fingers.

Writing as moving

I was dancing on warmth, gravity, stillness and light. Parts of my body were catching the sun that was getting through the window. My hands were touching the sun on the ground; its light was coming from above, from the window, and below, from the reflexion on the ground. It was about waiting. There was not much I could do.

Writing as if I were Eva

A bat in the ceiling. She is standing outside looking at the two fishes swimming lively in opposite directions. There are stones at the bottom of her lake. The piano sounds from outside her head, from a foreign house. A man plays hanging upside down as he leaks the piano keys.

25.05.2011

O corpo aterrou e eu fiquei de fora. Não aquele “fora mais do que o fora”, mas o fora de não estar presente. Não estava lá, esqueci o corpo, de nele morar.

Assisti ao corpo sem vontade de se mover, cansado, parado, pesado e eu fora dele, como se eu não o fosse, não o tivesse. Que fazer? Que não-fazer? Nomear essa sensação de estranheza consciente e trocar algumas palavras com a terapeuta sobre o mim não presente alterou o estado do corpo. Suavizar, pousar o corpo sobre o corpo sobre mim – entrar na matéria, na carne, incorporar, ligar. Não tinha tido ainda esta sensação de dualidade passiva, este não estar presente consciente, mas mesmo assim sentir o corpo e a sua ausência.

Uma vez mais próxima procurei a justeza do movimento interno, isto é, ajustar o movimento ao grau de esforço. Interessa atingir aquele lugar onde não levo o braço, mas o braço é levado. Nos braços consigo isso mais do que nas pernas, nestas forcei o movimento – é tão difícil, a espera até à compreensão do grau exacto de justeza do movimento.

Mencionei a tensão que sinto nos órgãos, no fígado particularmente, se não estou em erro. Quando lá chegámos adormeci. Não é a primeira vez que adormeço quando se trabalha um lugar do corpo onde existe algum bloqueio. Estará isto relacionado com o inconsciente? Ou, com os “gestos ausentes” de Godard¹⁶⁷? Vai ser preciso devolver ao fígado a sua qualidade esponjosa. Se esse trabalho estiver relacionado com a gravidade, então, bastará encontrar o peso e a leveza desse órgão? Esse espaço gravitacional que o suporta e onde flutua?

A convergência das pernas, iniciada pela ante-perna, abriu espaço dentro do pêlvis e separou as pernas em duas linhas divergentes até ao infinito – a vontade do fora; enquanto os pés permaneciam unidos em vontade de dentro.

¹⁶⁷ Referimo-nos ao “geste manquant”, de Godard, noção elaborada a partir de Lacan: “Lacan expressou a ideia incrível do espaço proprioceptivo ser fragmentado. Este espaço não existe, eu não existo, desde que não haja retorno através do exterior. Podemos comparar esta ideia com a da fenomenologia que sugere eu ser constituído, não através da estrutura corporal, antes através de eventos que me inscrevem. São os gestos que me constituem, (...). Para os bailarinos, por exemplo, às vezes, há gestos que são difíceis. Para muitos deles, atirar é puxar, atirar não existe. Não existe nenhum acidente neural ou muscular, é simplesmente a esfera de “atirar” (jeter) que não se constituiu a si mesma” (1996:42-43).

02.06.2011

O movimento do silêncio e da pausa

Depois do movimento do silêncio – lento, fluído, em continuidade – foi possível que ficasse ainda mais lento. Nessa lentidão segunda, a temporalidade era flutuante. Sobre a continuidade de fundo havia agora impulsos, pausas, diferentes velocidades na lentidão e movimentos mais amplos. Existe um momento de retenção, de escuta atenta, de condensação dos poros. Aí nasce o movimento do silêncio e da pausa com a sua qualidade intrínseca que só hoje comecei a reconhecer. Nasce o impulso e os braços, antes enrolados, desdobram-se para um dos lados abrindo-se à potência da sua amplitude. O corpo estende-se a si no espaço, perfurando e impregnando este último, fazendo dele seu. De repente o movimento pára, veementemente, – a afirmação da pausa. Fica-se lá porque o movimento precisa de se reter, por vezes, fica-se lá tão desconfortável e violentamente, a segurar o corpo agora em pausa numa configuração qualquer logo depois de tanta fluidez. Fica-se lá atirado com a cabeça no ar e a conseqüente tensão no pescoço, os braços estendidos lá para tão longe. Mas, fica-se lá, porque se está à espera que o movimento nos diga em qual direcção vai nascer de novo e nasce, vai e leva-nos. A pausa cessa, mas continua em silêncio, o sustento dos movimentos dançados.

Com as mãos no coração, desperto as pontas dos dedos e ligo-as à pele para que possam seguir o seu movimento. Uma ferida aberta no peito durante algum tempo, o silêncio a impregnar-se no corpo. Algo me sustenta sem esforço.

Numa última escavação – as pernas; e, é tão diferente. Como fico confusa entre os graus de fazer e de não fazer; não sinto, o movimento prende, não pausa, não flui, nem se retém – prende. As pernas são diferentes do coração e dos braços. Mesmo assim, pouco a pouco, tento aceitar os padrões e as narrativas como elas são e nos formaram, aceito e a partir daí escavo a carne através de torções ínfimas iniciadas pelo toque. Dobro o corpo unindo as pernas ao peito e estendo de novo. Pouco a pouco, embora aos soluços, a lentidão em continuidade. (Talvez tudo se transforme).

07.06.2011

Retorno ao fundamento

Existem dois estados: um primeiro de escuta das sensações do corpo – corpo sensível, e, um segundo de desdobramento das sensações e passagens entre si – corpo subtil. Na passagem do primeiro para o segundo estado, as formas e as estruturas do corpo transformam-se em fluência; esta, por sua vez, e como fundamento, oferece o suporte àquelas formas e estruturas agora preenchidas pela vida enorme.

As pernas, de novo, a ausência delas e o querer fazer, em vez de se ser levado pelo movimento. É para lá de todo o esforço, esse retorno a um fundamento. Mesmo assim, reparo na progressiva transformação do tónus muscular, quer dizer, no processo de suavização das tensões retidas nos músculos. Sinto-os a prender como um susto, porém já aprendi a largar esse aprisionamento súbito. Quando largo, fico confusa, aí levo a atenção à escuta dos fenómenos e acalmo – só posso dizer, como é densa a imensidão do movimento encontrado para lá do aprisionamento. Ao escoar, a imensidão do movimento afirma-se. E, o corpo, ainda é corpo?

Pelo movimento das pernas o corpo é levado, lentamente, a voltar-se para um dos lados. Estava a ser levada pelo movimento. No regresso, não consegui reter tal desprendimento de si e voltei a domar o movimento perdendo a sua fluência.

As mãos pousadas em cada uma das asas dos ossos ilíacos – à deriva no mar. Sentiam-se as deslocações, as placas amovíveis, a ossatura a dobrar. O restante corpo seguia fluidamente esses desvios líquidos. Cada um dos lados de toda a extensão do corpo abria e dobrava-se para dentro em direcção ao eixo e, conseqüentemente, ao outro lado do corpo. Eram dois movimentos cilíndricos, circulares, ao longo de toda a altura do corpo, lado a lado, sem fricção. Cada um dos lados do corpo respirava no outro. E, também, a planura do movimento afundado em si mesmo. O corpo deitado e as ondas rítmicas a percorrem-no em silêncio.

O afundamento é esse estado primeiro sem o qual o movimento não escoa na carne. É o corpo tornado margem, o espaço criado e a fluência a fluir. O afundamento é, também, o confiar do peso do corpo à terra – o gesto mais humano. É o retorno ao repouso, ao sossego, ao começo (quando lá aterro quero ficar para sempre, a sós).

30.06.2011

Permanecer nos fluidos

Existe uma evolução neste trabalho. Fica cada vez menos difícil a entrega do si a si, do denso ao fluído – deixa-se de temer essa entrega e a energia a correr no corpo é agora um estado muito presente.

Continuamos o sentir das pernas, passo a passo. As fases aqui são mais lentas, vamos fazendo o trabalho mais ao nível do corpo sensível do que do corpo subtil. As pernas desaprenderam o não-fazer, estão sempre em luta. Permito o seu dobrar e alongar, a torção para dentro, ao mesmo tempo que os músculos se ligam ao movimento interno em vez de forçarem o movimento actual do corpo. A vontade pesa, a fluência é ligeira. Após alguns movimentos, as pernas ficam muito altas e passam a nascer do coração. Os ossos entregam a sua solidez à água e sinto-os seguir infinitas direcções móveis, maleáveis, dobráveis. Os ossos também respiram e a sua dança é mais infinita por dentro, desfaz-se a forma do esqueleto até ao limite de manter as coordenadas organizacionais do corpo. Os ossos passam a viver em água. Como permanecer aqui ou regressar a esta sensação?

06.07.2011

Começámos no chão com o intuito de explorar o corpo em movimento no espaço a partir da ligação ao movimento interno. Queríamos que o movimento do corpo se fizesse a partir do movimento interno.

A primeira fase, com as mãos no peito, porque nesta prática das fásCIAS o centro do corpo é o coração, escutámos: era preciso incorporar a matéria para que se cumprisse a metamorfose do corpo. Então, a carne: com a minha mão sobre a dela, a terapeuta empurrava o meu corpo para dentro dele mesmo numa espécie de condensação de si. A minha mão, através da mão dela, agarrava todo este processo – a carne do corpo numa só mão. Primeiro colhia-a e amachuquei-a, depois, estendi-a no chão: pesada, fluída e cheia de volume. A atenção dispersa enquanto a carne nos grita para ficar naquele lugar que lhe pertence, a carne reina. Permaneço. O espaço da sala condensa-se e depois esvai-se. Durante o empurrar do corpo para si mesmo incorporo a carne na vertical até essa densificação revelar a subtilidade dos deslizamentos horizontais das camadas. A carne passa ao seu

estado de finas camadas deslizantes. Começam, então, a abrir-se as amplitudes, as direcções, as durações do movimento e da pausa. Vou. Sempre a escutar esse lugar de poder tudo e não o fazer – um silêncio do corpo. Como é difícil esta ligação do movimento do corpo a si mesmo.

O movimento do corpo deixa invadir-se por si mesmo: as costas convergem e divergem, por momentos, fico suspensa por um fio do coração, primeiro do coração do peito e, depois, do coração das costas. Estou pendurada, é que nesta dança não se decide. O fio afrouxa, o rosto afunda-se no chão e a máscara desfaz-se: a boca mais para um dos lados, um olho mais pequeno e fechado, o ouvido contra o chão escuta histórias sonoras das pessoas que moram no andar de baixo. Vou até aquela casa pelo caminho do som e regresso.

Tenho os dedos da terapeuta enterrados no espaço entre as minhas costelas e não encontro as palavras para descrever a dor que sinto. Será toda minha?

Os braços amam a dança das espirais enquanto as pernas precisam de, através do peso, “fazerem-se” ao solo antes de começarem a encontrar a leveza da levitação.

11.07.2011

As mãos já não são minhas. Coloco-as sobre o peito e elas já são a água que devolve o corpo ao movimento interno – o coração nas mãos, a água. Como é possível desenvolver uma certa sensibilidade nas mãos que permite aceder ao movimento interno do corpo ao ponto de elas se desprenderem do próprio corpo, ligando-se àquilo que nele existe desse movimento interno? Estranho as mãos de mim mesmo.

Passei pelo afundamento e fiquei muito tempo naquele lugar distante e desperto – a vida enorme. Deixo impregnar-me disso, um músculo salta nas pernas, elas acordam.

Afundo um ombro e outro nas mãos da terapeuta, o corpo treme três ou quatro vezes, lado a lado, esquerda e direita e realinha.

Uma mulher grita na praia e dissolve-se no grito. O pássaro egípcio pousa sobre o peito, auscultante.

28.07.2011

O coração vibra com os sons da voz. Quer-se abri-lo até às extremidades e empurrar a pulsação até à superfície do exterior do corpo. Corre o sangue para uma das mãos, por momentos todo o corpo se dilui nesse gesto – a mão.

São circulares hoje os movimentos internos da caixa torácica, como discos planos e giratórios. Acompanho esses movimentos com a mão sobre a mão da terapeuta ligada à minha pele. Ela coloca um das suas mãos nas minhas costas e outra no peito – afundo, afundo, afundo e o movimento lá vai escoando ainda em círculos.

Não me recordo deste terceiro gesto, mas foi logo quando as mãos passaram para a zona da barriga que adormeci, profundamente – são ângulos adormecidos, zonas em que não há contacto do si a si, inconscientes sonos de defesa psíquica. Desperto em sobressalto sem lembrança; volto a ligar o si a si. As pernas já aprenderam a não fazer, convergem e divergem, levadas por um fluxo que as molda e move. Por um segundo, a perna esquerda já estava a imbuir-se de luta, mas devolveu-se ao silêncio.

Depois a cabeça: apesar do zumbido forte nos ouvidos, sinto a linha do corpo desalinhada. A garganta chama por atenção, duas vértebras tremem e reconfiguram o seu alinhamento. O som permanece, a seguir, no repouso do repouso do corpo: a pausa profunda, o desejo desinteressado. Ali tudo poderia acontecer, mas nada acontece senão a própria potência do acontecimento. Fico quieta durante muito tempo, reconheço aquele lugar de calma.

05.08.2011

Agora que o silêncio foi conquistado, agora que desde o início da prática o corpo se entrega à vida enorme e ao tempo menor, agora que já não há luta entre fazer e não fazer e a tonicidade dos músculos, da vontade e da atenção conhece, celularmente, o seu grau de investimento, agora que já não há estranheza nem entusiasmo quando, por exemplo, as mãos ardem pelo movimento das pernas – qual é o passo para a transformação?

Neste momento, nem as palavras assaltam e os textos ficam por escrever.

Aprendi esta prática, reconheço o estado em que nos entregamos ao toque do outro e ao movimento interno. Sei receber o tratamento, fazê-lo ressoar no corpo e fico mergulhada no silêncio ou no apaziguamento do mundo em nós. Lembro como foi laborioso aprender e chegar até aqui, mas agora vai ser preciso intensificar, de novo, a partir deste lugar. Aquilo que estranho mais é passar ainda por sensações desconhecidas – como hoje quando tinha a cabeça voltada para o lado e sentia-a aberta, o cérebro em chaga mesmo do lado onde a dor por vezes me assalta e fiquei lá quieta, entreguei a cabeça à transmutação, senti algo acontecer que ainda não tem nome para mim, mas sentia assim de forma desintensificada, embora estivesse completamente entregue à escuta do movimento interno do corpo, que nos molda e transforma.

Deve haver também uma reflexão sobre a dor que se sente sobretudo logo após o início da sessão, isto porque aquilo que se sente sobre essa dor é a inquietação de não ser totalmente nossa nem de agora.

22.08.2011

A entrega é total desde o início: pouso as mãos no coração, afundo no corpo, mudo a atenção e o calor desbrava os seus caminhos sanguíneos. O trabalho consiste em intensificar a escuta ao movimento interno para o transformar em presença e gesto. Hoje, recorremos à voz: fui murmurando pequenas devoções, aqui e ali, na pele, no coração e no fígado para que os órgãos pudessem impregnar-se dessa força maior – a vida enorme –, transmutando as suas tensões em movimentos de vida. Tive de acreditar no poder da voz, na sua geografia vibratória, no seu fazer acontecer; mantive esse trabalho até sentir o movimento interno, desperto, a percorrer-me o corpo por inteiro. Aí, esse movimento agora intensificado trabalha sozinho, só preciso de permanecer em quietude e deixar-me levar pelo movimento – não moldo, deixo-me ser moldada. Existe um corpo dentro do corpo, existem muitos corpos dentro do corpo que empurram o meu para fora e o engolem.

Entretanto a cabeça voltava-se para um lado e para o outro à medida que os deslizos inclinavam o corpo mais para a esquerda ou direita. Nasceu um braço ao alto, subiu, deu a volta à cabeça e voltou para o longo do tronco.

Murmurei a tensão que sentia no fígado, logo a seguir a barriga inchou desmesuradamente, solidificou e criou, assim, uma barreira ao trabalho do toque. Respirei fundo e deitei o ar fora lentamente, estremei –

tremor nas placas terrestres do corpo à escala pequeníssima das vértebras – e, a barriga abriu-se ao toque, o fígado transformou a dor em espaço.

Uma perna, segui. As duas pernas, deixei de sentir. Não me lembro de nada até voltarmos à coluna vertebral e à cabeça. Mesmo assim, quase não recordo os movimentos que ocorreram. Abri os olhos desse estado e não tinha braços, esperei, dedilhei os dedos, liguei os olhos às mãos internamente e os braços apareceram sossegados e compridos. Onde se vai nesta prática? Onde estou quando não estou nem acordada nem a dormir?

29.08.2011

Uma vontade de transformação, seguida pelo abatimento do cansaço acumulado. As pernas não adormeceram desta vez. Perdi o coração e chamei o fogo. O tremor durou algum tempo. A quietude. No final estilhacei, partiu-se a casca aos bocados agora atirados para o ar enquanto o corpo flutuava profundo. Invoquei o silêncio pelo murmúrio, numa oração.

08.09.2011

O acesso ao movimento interno do corpo é cada vez mais imediato. Esta prática é um trabalho de acumulação: de cada vez, despertar a vida do corpo e mantê-la acesa. Há trabalho que acontece durante os dias e as noites para lá dos momentos da prática: a memória da vida retida nas células desbrava os seus caminhos pelos tecidos, cose-os num só, integrado, ou a vida do corpo como um todo, para depois se desdobrar em múltiplos micro-movimentos agora despertados.

Hoje, desde o início a qualidade da presença no aqui e no agora. Nem um movimento fora do tempo, as pausas de duração longa e precisa. O movimento dos braços, o movimento das pernas, o movimento da cabeça totalmente suspenso no movimento interno, sem qualquer desfasamento. O movimento da pausa, o movimento da potência a manifestar-se? É um movimento nem lento nem rápido, é um movimento de presença total.

As pernas já fazem parte de mim, estavam de fora no início, primeiro comandava o seu movimento, movia as pernas sempre mais à frente do tempo, agia-as, guerreava-as. Quando evitava essa força determinada, as pernas pesavam mortas. Atravessei uma fase de dúvidas em que as pernas ou agiam demasiado ou pesavam, às vezes tinha medo de entregar o seu peso, outras não percebia qual a direcção do seu movimento interno. Hoje as pernas andavam com o tempo suspensas no ar, dobravam e estendiam ligadas ao centro do coração cá no alto do tronco.

Hoje não recorri à voz, nem falada nem murmurada, cuja vibração faz o trabalho acontecer molecularmente. Hoje recorri à respiração, sobretudo a uma longa inspiração, seguida de uma apneia e de uma expiração descontraída. Inspirava para absorver o estado de presença, fazia apneia para o reter, expirava para nele fluir. Tantas horas só para ter o acesso à concentração, agora tão mais imediato. Depois aprender a absorver o que acontece, não fazer, escutar, seguir, acolher, obedecer.

Ainda a zona adormecida da barriga, a mão sobre as vísceras e apago, não sei para onde vou, é o apagão, não consigo recordar nada do que fazemos quando nos concentramos na barriga.

Só podem existir vários e diferentes estados de consciência, este onde estive hoje dá conta de todos os passos e acompanha-os no tempo certo, não se impõe, não observa de fora, não é testemunha – é agente, não há separação entre o fazer e a escuta ou a observação.

Hoje a sessão foi uma linha, um só estado, excepto o apagão da zona cega da barriga. Do início ao fim. Mas, o fim nunca mais acabava: fiquei de olhos fechados, estendida na marquesa, todo o corpo era movimento, de facto nada acontecia exteriormente a não ser qualidades que não conseguia ver; mas de dentro, no corpo da dança, uma longa, longa pausa cheia de vida. As pernas eram feitas de fogo que se projectava desde o alto coração até para lá da planta dos pés. Os braços, mesmo com dois dedos dormentes, voltavam-se torciam para dentro e para fora em quietude. O tronco pesado, volumoso, a transbordar em sossego e silêncio. A vida enorme que é a potência do corpo lateja escondida, é preciso despertá-la ontem, hoje, amanhã, depois de amanhã e depois ainda.

No início a terapeuta tinha uma mão no meu coração e outra na barriga, as mãos dela entram no meu corpo, e, se tenho a minha mão por baixo da dela entram todas as mãos numa espécie de adesão molecular, sinto que ela me podia levantar e fazer levitar se puxasse o meu corpo para cima porque eu estava colada às suas mãos. O que acontece entre as mãos e o corpo, que acontece entre o corpo e o corpo – que ligação é esta?

Após a sessão, ao recordar o que aconteceu durante a prática, a terapeuta mencionou que o meu rosto se tinha transformado.

15.09.2011

Tocar e ser tocada dissolvem-se

O momento antes da prática: deitada sobre a marquesa, tenho o coração nas mãos e acedo ao movimento interno, cada vez mais presente.

O momento após a prática: profundas pausas do corpo durante as quais o movimento, anteriormente desperto, se move agora sozinho. Nestas pausas o corpo só é movimento. Hoje as pernas já não eram pernas mas círculos de energia em direcções matemáticas. Aquilo que acontece nestas pausas finais é muito mais do que a integração do trabalho realizado, as pausas são momentos em que o movimento se eleva à sua máxima potência – o corpo está carregado de caminhos energéticos que o formam.

Após a pausa inicial, a terapeuta pousou as mãos sobre as minhas passando a segurar também o meu coração. Hoje, logo no início, ela sentiu-se a ser tratada pela energia que emanava do meu corpo.

Gostaria de me lembrar da ordem que seguimos relativamente ao trabalho do toque das mãos sobre o corpo: as minhas mãos por cima das dela ou inversamente, uma e a outra a segurar em primeira mão o coração, por instantes, ou tudo nos corpos se transformou em toque ou em mãos tocadas-tocantes. Com as duas mãos, uma minha outra dela, acompanhámos os deslizos do coração. Como é enorme e como dói. Pelo relaxamento fui deixando a minha mão ficar menos presente, a terapeuta chamou-a e, primeiro, cortou-se o contacto, murmurei pelas pontas dos dedos, segurei a sua mão com toda a presença que consegui; elas, a mão de uma e de outra ligaram-se num corpo só ao meu coração que ainda emanava a vida enorme.

A intensidade da experiência é tanta que a atenção se retrai e corre-se o risco do adormecimento da consciência. Foi o que estava prestes a acontecer quando conduzimos o trabalho para a “zona cega” da barriga. Parte de mim ainda se encontrava num nível de consciência muito desperta, parte de mim tocava o

inconsciente e, por ele, procurava “apagar-se”. Pela primeira vez, a terapeuta chamou-me, apagou a música, fez-me um pedido determinado: “ – Mantém o nível de consciência onde estás hoje, eu vou trabalhar a zona das pernas, tu ficas com as mãos sobre os ossos ilíacos, acompanha o movimento, liga as mãos aos ossos e mantém-te desperta, acompanha o movimento. Se sentires o adormecimento murmura palavras que voltem a ligar-te a este estado.”. Segui, forcei o ficar no estado de consciência-desperta, acompanhei, murmurei: “–Fica, fica, fica, aqui, aqui, agora, agora, fica.”. Fiquei numa intensidade menor do que a inicial, mas permaneci neste estado de consciência. Negocieei entre o “fazer” e o “não fazer” constantemente, mas “fazer” o quê ou “não fazer” o quê?

As pernas são levadas ao peito, tudo indicava uma convergência do corpo por inteiro, mas o peito quer abrir-se em divergência. Sigo, impeço? Forço? O esforço e a violência é a de manter a atenção e a consciência naquele lugar preciso que une o movimento do corpo ao movimento do movimento. Tinha o coração e a respiração inquietos não por não estar entregue ao corpo e seu relaxamento, mas por forçar permanecer num certo estado.

Nunca tinha ficado tão cansada após uma sessão, só relaxei no final quando a terapeuta me pegou na cabeça.

Mais tarde, no serão deste dia, quase desmaiei.

20.09.2011

Perdi a ligação à vida enorme. Durante toda esta sessão encontrei-me num estado de exaustão profunda. Não havia hipótese de ativar nem intensificar a vida enorme. O sentimento de naquele dia não estar ligada ao movimento interno e de não ter acesso a ele. Perdi a manifestação da vida no corpo? Para onde foi? Qualquer movimento da atenção desembocava num profundo cansaço do corpo. Nem surgiu a vontade de adormecer, só cansaço e isolamento – uma não-presença do corpo. Só podíamos aceitar, acolher, cuidar daquele estado naquele dia.

Estou ali dentro do tempo, de corpo presente. Tudo no corpo ficou tempo, aquele tempo, o tempo menor: aparentemente lento, constante, denso, afirmativo, vital. Todo o corpo converge para esse tempo, a ele se prostra e se entrega. A pele parece não respirar mais ar, este corpo inspira tempo e o transborda. No peito mais evidentemente, mas também, na carne de todo o corpo: o tempo menor. Subjugação do corpo ao tempo, transformação do corpo em tempo, sincronização dos mais ínfimos movimentos com o tempo menor. O estado de consciência era desperto, sem nenhuma quebra.

É novidade esta sincronização do corpo ao tempo próprio do seu movimento interno. Não há mais separação entre dentro e fora, interior e exterior. Reparo na constância e na precisão dessa sincronização, na qualidade da presença do corpo e na forma como me encontro ligada ao mundo – como se as coordenadas do corpo e as coordenadas da terra se conjugassem numa teia de direcções precisas alinhadas pelo tempo. Nesse alinhamento, a vida afirma-se no corpo, na sua presença. O corpo é tempo.

28.10.2011

De cada vez descubro um nível diferente de consciência, somos camadas e camadas de multiplicidades em relação. Quando tenho uma sessão como a anterior, onde há um estado de presença tão evidente e preciso, onde cultivo mestria neste trabalho de corpo, na sessão seguinte, como a de ontem, tudo é diferente: começo com o coração cheio de uma vida presente, mas menos intensa do que outras vezes, depois por onde o toque

passa alinha com essa presença viva do corpo, silenciosa e não evasiva, em vigília. No final da sessão voltamos ao coração e já este estava diferente, dele partiu uma vida que por todo o corpo se dispersou fazendo regressar ao coração uma dose mais intensa de presença. O corpo dobrou para a frente, amachucando o coração do peito e das costas para o interior, tão interior de si mesmo, na força condensada e gravitacional de todo o resto do corpo que para esse centro converge agora; daí o corpo abre e estende-se pela circulação do sangue: da cabeça, aos pés, à ponta dos dedos das mãos e dos cabelos.

Suspirei, talvez o maior de todos os meus suspiros: a entrega do corpo à vida maior que a sua, a vida enorme.

Estive no coração deitada, fui coração dilatado por todas as membranas do corpo. Os pensamentos surgiam fragmentados de outras imagens, outros dias, outros contextos, outras pessoas que ali não deveriam aparecer, mas aparecem porque vivem nos tecidos deste corpo, porque o formam e o alteram constantemente. O silêncio é dar a voz a toda essa gente, todos esses lugares, todas essas imagens num só gesto em que o corpo converge para o coração e se estende numa única espiral.

28.11.2011

Neste trabalho das fâscias, quando se toca um corpo, o movimento é horizontal e composto de círculos e ondas. No entanto, existe um nível mais profundo, no qual o silêncio de toda essa movimentação é quase imperceptível, ou apenas perceptível através de uma escuta háptica. Esse nível profundo do movimento do corpo é vertical, ou seja, atravessa o corpo na vertical e trespassa-o. Toda a sessão foi um exercício de escuta dessa verticalidade do movimento onde a quietude e o silêncio se confundiam com a ausência do corpo a si mesmo. Escuta, esta, laboriosa e manifestada por pequenas movimentações do corpo em extrema continuidade – o continuum do movimento? O corpo do tempo do corpo: um gesto súbito arranca o corpo da precariedade do seu tempo, corta a continuidade fluída da matéria.

A ressonância do trabalho feito condensou-se num movimento amplo dos braços que dobrou o corpo a um lado, os braços estendem-se e as costas abrem-se oferecendo o coração. Desmancha-se o movimento e ao deitar o corpo de novo, o coração dói, não violentamente, mas faz-se sentir um certo desconforto nesse centro.

As mãos condensam em si os símbolos do mundo. Sustentadas pelo movimento dos braços, as mãos desenham gestos e linhas ao alto que separam o corpo em dois tubos que escorregam circularmente para cima para se unirem pelas mãos, deixando a marquesa vazia e os dois lados do corpo primeiro despegados e de seguida unidos com o corpo suspenso no ar. As mãos cruzam-se no esforço de sobreviver ao choque da nova sensação, levam os braços que se cruzam no peito, o peso de um cotovelo sobre o outro e dos dois sobre o peito faz afundar o corpo de novo na marquesa e recompor a nova composição. De olhos fechados ainda, fazem-se as escolhas inconscientes de assimilação de formas de vida para as quais já estávamos preparados, delas já estávamos à espera, já as éramos. E, deixa-se ir para outros planos mais longínquos as vidas para as quais ainda não temos capacidade de as acolher, embora já as tivéssemos vivido.

22.12.2011

O silêncio torna-se silêncio do corpo quando as grandes pausas se afirmam. O corpo dobra-se para dentro, afunda-se nesse dentro, sossega-se e embebe-se de quietude e silêncio. A equação é a construção exacta que desenha esse caminho até ao silêncio tomar as rédeas do corpo, este incorpora-o e honra-o. Durante a pausa o espaço em redor do corpo surge como ausente ou espelho de silêncio; mais fora que esse redor do corpo o quarto ganha configurações sensíveis e instáveis: inclinações, condensações, distensões, movimentos lentos giratórios. Na sessão de hoje nunca soube onde estava a terapeuta: quando julgava que ela tinha as suas

mãos sobre as minhas pernas, abria os olhos e via-a já noutro canto do quarto sem me tocar; quando a senti atrás de mim, estava ao meu lado. Parecia-me que ela mudava de lugar descontinuamente, sem passar pelos caminhos que normalmente atravessamos para ir de um lugar ao outro. Ela surgia aqui ou ali como aparição; aparição, sim, mas devido aos rasgos da minha consciência que se apagava aqui ou ali entregando-se ao fundo silencioso do corpo ou ao adormecimento, este último por não se aguentar tanta intensidade.

Por um momento o calor no peito, o coração acelera e a sensação de se ter o interior aberto: o coração exposto ao ar, a ferver e o corpo todo para ele voltado pelos desenhos de filamentos. É nesse momento que a consciência se esvai como se o fenómeno fosse grande demais para ser abarcado, incorporado. Adormece-se, sem jeito algum, acorda-se aqui e ali, interruptamente na medida que o medo permite. Nesta sessão estive presente e ausente interruptamente, de cada vez que vinha à superfície assistia a uma nova e diferente configuração do corpo, do lugar da terapeuta e das paredes do quarto.

No silêncio do corpo a respiração é densa, o corpo todo é pulmão e o ar é quente.

04.06.2012

A doença é a morte do corpo. Numa vida atravessam-se várias mortes deste género, tudo colapsa no interior – uma extrema tensão nas vísceras.

18.06.2012

O processo de desestruturação continua, primeiro a extrema tensão nas vísceras e depois a inflamação no joelho. Estes processos acontecem e duram algum tempo, é preciso ter coragem para nos entregarmos a eles na promessa de uma regeneração transformadora...se esta acontecer. Da morte ao renascimento, da morte ao renascimento. Como ficarei desta vez?

Hoje, na marquesa, o corpo espalhou-se e desconjurou-se na horizontal. Tudo era movimento com uma ordem própria que eu desconhecia e não controlava. Entrega, entrega. Trabalhámos ao nível da coluna, mas aquilo que costuma ser um alinhamento do eixo do corpo foi, desta vez, desdobrado em espirais para um lado, para outro, uma espiral do braço para a direita, um voltar da cabeça para esquerda. Eu só deixava acontecer, sem esforço.

O sacro é um papagaio de papel, as suas flutuações perturbam os pensamentos nas pernas, trazem-nas mais perto e preenchem-nas de movimentos longitudinais.

Havia tremores súbitos desde a cabeça aos pés – são descargas do sistema nervoso, dizem...

O movimento continua disperso e ligado percorrendo todo o corpo, estou entregue a ele. O calor da inflamação localizada no joelho espalha-se por toda a perna em espirais e uma parte sai pela planta do pé quando este saltou.

Sinto o corpo dobrar-se para o lado e a passar por baixo da marquesa, já nem sei até onde vou, quais os limites dos meus contornos? Perco as referências nesta massa agreste e suas cartografias sensíveis. O movimento é tanto, quanto se vê do exterior? Daqui é tanto: em desdobramentos infinitos. Intensificam-se as flutuações horizontais, os braços fazem pequenas danças e as pernas elevam-se leves e afundam o seu peso de novo várias vezes. Todo o movimento fica mais calmo e centrado. Regresso, toda, ao topo da marquesa, as flutuações tornam-se mais pequenas, o calor espalhou-se por todo o corpo agora morno, os olhos abrem.

15.07.2012

Isolo a sensação do olhar, subtraio-a das outras ampliando-a. Pelo movimento do corpo acompanho a afinação do olhar ao nível da água, deixando os olhos percorrer as superfícies contíguas dos espaços por onde passam.

Dessa flutuação dos olhos na água que os compõe, surgem pequenas oscilações do crânio, acompanhadas pela coluna vertebral e ressentidas pelos membros, à medida que o olhar mapeia as superfícies do corpo, do solo, das paredes e do ar: da água dos olhos aos cristais da luz vindos do sol ao atravessar a janela. O movimento surge agora pela sensação do olhar, contínuo. Contínuo e ligo, conjugando partículas. Nos olhos brilham os cristais da luz e no ar, o vapor dos olhos. O corpo ligou-se ao espaço, quer dizer, fez espaço do corpo, aqui, pela sensação do olhar que se tornou visão do corpo. Toco o pó do ar com a extremidade do olhar das mãos, os dedos. As mãos que já são o braço que se estende do coração para fora.

O silêncio do corpo nasceu do plano das sensações construído. Ainda sinto a transformação da carne como qualquer coisa que se altera na densidade que me compõe. Sinto o corpo a transformar-se porque sinto a energia a escoar pelos seus canais em calor e fluência. Sinto a alteração de peso, uma espécie de volatilização ou imaterialização da matéria, a estranheza de uma sensação do incorpóreo no corpóreo. Mas, já não sei por que canais e poros, nem as direcções que levam a essa transformação, já não sei precisar os fenómenos com a consciência do detalhe com que percorríamos, no início, as superfícies do espaço envolvente pelo olhar. Já não me sinto como eu era antes, porque sinto-me preenchida por outras vidas, outras relações.

23.01.2014

Pousei, adormeci, esqueci, despertei, fiquei em quietude por muito tempo a sentir, deixei que crescesse em mim esse oceano que no início só o escutava lá ao longe, no fundo do fundo de mim. Deixei que me tomasse por inteiro e tomou. Ergui-me, agachei-me, estendi as mãos, o olhar e o peito sobre as pernas que se moviam com o tremor da terra. Foi o silêncio que trouxe a vida da morte interrompida, a vida da vida desperta, a resistência e um mundo que no corpo se abriu.

22.04.2014

Lembro-me de ter ficado num lado de lá, talvez durante demasiado tempo, numa das sessões do toque; lembro-me de sentir a terapeuta a apertar-me os braços com muita força e eu o sentir, mas, ao mesmo tempo, como se os braços não fossem meus; lembro-me de me sentir nesse lado para sempre; mais do que não voltar, talvez o tivesse trazido comigo para me sentir mais ligada à vida.

29.04.2014

Isolei-me num quatinho durante inúmeras sessões de fasciaterapia. Pelo toque da terapeuta apurava uma escuta do sensível. Estivemos assim muitas horas, durante um par de anos. O corpo quase sempre imóvel, deitado sobre a marquesa a sentir o movimento da vida que anima todos os seres. O toque foi o sentido da passagem. Chorei, adormeci, neguei, resisti, entreguei, senti a dor, a melancolia, a tristeza e, também, a força

da vida. O calor, o fogo, o gelo, o caos e o pó. A prática era sobre a escuta das sensações. O recolhimento do ser no quartinho, foi, igualmente, o acolhimento da realidade sentida.

02.05.2014

Permanecia deitada sobre a marquesa a sentir o toque da terapeuta, quem me fazia sentir o que sentia. Deixava ressoar e vibrar essa consciência da consciência de um sentir sentido. No começo reconhecia os contornos, as dimensões, o espaço objectivo do quartinho da transmutação. Tinha comigo todas as cargas, memórias recentes dos dias. À medida que as mãos da terapeuta entravam na minha carne, eu começava a flutuar nos meus regimes de sentir. Era muito caótico, sentia de mais ou de menos, em múltiplas interrupções, ia para lugares que não conhecia, memórias mais distantes, marcas das memórias nos tecidos como mapas de afectos. Sentia muita dor e uma vontade secreta de mutação. O Eu era total, mas fendido, ele sofria quando sentia, mas parecia que, mais do que a negação que criava ainda mais guerra, era à entrega que o toque apelava. E entregava, entregava, confiando nem sei em quê ou porquê – para sentir, talvez, apenas para sentir. Depois aconteciam todas estas passagens semi-conscientes, e às vezes fazia o reconhecimento de um lugar. Lá tudo planava e não sofria, tudo flutuava, as imagens, as memórias, e sentia um descanso tão profundo, o corpo tão imóvel e tanta vida sem forma lá dentro, tão fundo. Chamámos-lhe a pausa e começámos a procurá-la pelo sentir. Fui lá muitas vezes e deixava-me ficar num quiasma da vida, era muito bom, sentia tudo aquilo que posso ser como nascentes da vida – o silêncio do corpo como estado. Nesse lugar ampliei um mundo subterrâneo vulcânico, uma massa ardente que percorria a carne e a transmutava numa alquimia do fogo e do pó. Sem dar por isso, dessa massa nasceu o gesto, na estranheza de um mover que se move por si mesmo atravessando-me – aqui compreendi a formação do silêncio do corpo como corpo novo que se fez.

Aprendi o silêncio de tal subterraneidade, fechava os olhos e as mãos sobre a carne, a ligação da carne à carne, fazia-me sentir esse movimento que julguei ser o da vida enorme. Todo o corpo deviu toque. Sentia, em sossego, um movimento a percorrer-me, das suas direcções, amplitude, velocidade, nascia a vontade de dançar. Encontrei-me noutra lugar, tinha saído do quartinho, da doçura das mãos da terapeuta, estava num país estrangeiro, num estúdio de dança, com uma coreógrafa que dizia poemas que faziam dançar os corpos presentes, a luz e o fumo do ar.

Devagarinho tentava escutar esse movimento larva de vulcão e encaixar o meu corpo nas suas formas sensíveis, como um relevo inscrito pela massa que o preenche, fui criando as sensações-objecto. Devagarinho, nessas passagens de uma sensação a outra, e suas formas, deslocava o corpo no espaço desenhando um caminho-mapa-trilho já do corpo a dançar em um outro espaço, ou outro tempo.

05.05.2014

Lembro-me de ter atravessado um milésimo de segundo em que julguei ter-me esquecido como andar. Foi logo depois de movimentos lentos e muito precisos na vertical (o accordage da fasciaterapia/método Danis Bois), por um instante, estava de pé e queria andar mas não fui, o passo não se deu, esqueci-me como o dar e assustei-me. Tive a sensação de ter de aprender a andar de novo. Na fracção de segundo seguinte o susto passou e tudo pareceu-me voltar como era dantes, apenas um pouco diferente.

2. Documento sensível (escrita) 2011/2012

Documento sensível/viagem 5 Maio 2011

(esta viagem consiste numa reposição da viagem 1)

Estou ajoelhada sobre mim mesma ao canto do estúdio, as palmas das mãos assentes sobre o solo, a cabeça curvada em direcção ao peito, rosto e olhar escondidos. Não estou colapsada: o movimento é aquele que dobra o corpo sobre si mesmo pela respiração. Rosemary Butcher (R.B.) diz:

“– Primeira viagem, retirando aspectos da primeira experiência. Trabalhando com a transição de remover, memória e ficando com o original”.

Pela respiração crio espaço no tronco sobre as pernas dobradas, aqui e ali, as costas curvam e estendem ao longo de toda a coluna, enquanto as mãos exercem alguma pressão no solo como se nele quisessem entrar. Ao ampliar este movimento, a respiração desdobra o tronco em outros nele, parte a parte, até que as pernas ainda dobradas são puxadas para a frente, deslocando o corpo no espaço: os joelhos avançam vagarosamente, um a um pela respiração, transportando todo o corpo dobrado sobre si mesmo, numa única direcção. Sinto a respiração aos círculos dentro de mim. R.B. acumula as seguintes premissas no espaço:

“– Respirando pelas costas, os lados. Observando o território e observando as mãos”.

Olho as mãos e pausa. As mãos deslizam pelo olhar permitindo o avanço dos joelhos que transportam o tronco pela respiração das costas. Os olhos percorrem a superfície contígua da pele e do solo até olharem para trás. Quando regressam já tudo estava diferente: leve aceleração ritmada que a respiração instalou. R.B. acrescenta:

“– Mapeando o solo, mapeando o território através das mãos: reposicionando, posicionando”.

As mãos encontram espaço entre os seus muitos e pequenos ossos e um a um, dois a dois, um a três tocam o solo e o ar. Procuo menos agora, sinto-me levada e por essa sensação avanço, já não tão vagarosamente. Avanço parte a parte do corpo, cada uma seguindo a outra, como se o espaço entre os ossos se tivesse ampliado e preenchido de ar. Avanço numa curva e o mundo ajusta-se no corpo. Cubro uma mão com a outra, observo-as, já não minhas ou eu, mas formas em mutação e conjugação – um ser coberto por outro. Continuo a curva prolongando a direcção indicada pela linha que une o braço à mão. R.B. lê e desenvolve:

“– Encontrando novas direcções para o corpo com as áreas removidas”.

Rendo o corpo ao seu próprio peso, deslizo os joelhos lentamente até ficar estendida sobre o solo, o rosto, também, voltado para o solo. R.B. continua:

“– Esperando, o corpo que espera, esperando e recordando, silencioso, perto da terra”.

Estou entregue ao solo, lembro os corpos a quem a terra lhes faltou. R.B. diz:

“– Esperando e lembrando. À deriva para a forma”.

Dobro os dedos, encerro as mãos com toda força e puxo-as para o peito, rastejando-as. Faço força contra o solo, ainda com os punhos cerrados, para dele elevar o corpo, espero e lembro a terra a faltar, as vidas a partirem. Olho o solo a separar-se de si e de mim, ergo-me pelos membros, os quatro, como os animais, até ficar de pé sobre a terra (Anexo d)).

Na obra *After Kaprow/The Silent Room* (2011), da coreógrafa Rosemary Butcher, respira-se um espaço de silêncio e plenitude, já não do corpo e suas formas triviais, antes de um *silêncio do corpo* e suas *sensações-objecto*. A abertura do espaço de silêncio e plenitude é feita, durante os ensaios desta obra, através de uma relação particular entre as palavras faladas da coreógrafa e os movimentos do corpo da *performer*. Neste processo de criação artística, pelo silêncio e o vazio, acentua-se a mudez das palavras e dos movimentos. Mudez de onde emergem imagens que “apelam ao sentido” – “imagens-nuas”¹⁶⁸ (Gil, 2005a:92).

O presente documento consiste numa reflexão sobre o processo de transformação do corpo durante os ensaios da obra *After Kaprow/The Silent Room* (2011), da coreógrafa Rosemary Butcher, realizada pela perspectiva da *performer* (o corpo que dança). A obra conserva, testemunha e preserva o espaço de silêncio e plenitude, ou seja, o espaço criado pelo *silêncio do corpo*, enunciado pelo título da obra: *The silent room*. Na primeira parte da reflexão, exposta acima, encontra-se a descrição de um ensaio realizado durante o processo de criação da obra (*Documento sensível/viagem 5, Maio 2011*). Nesta segunda parte, procede-se à elaboração dos conceitos de *silêncio do corpo* e *sensações-objecto* em articulação com a descrição exposta anteriormente. Para tal, recorremos ao pensamento da metafenomenologia de Gil (“pequenas percepções”, “imagem-nua”, “formas de forças”), da estética chinesa de Cheng (“vazio”)¹⁶⁹ e de um “corpo em devir” de Godinho, pensado à luz de Cheng e Deleuze, (“vazio”, “movimento”).

O silêncio incorporado no *silêncio do corpo* – o corpo em devir da *performer* que se faz durante os ensaios – é o elemento vital do processo de criação da obra referida. O silêncio é o substrato *continuum* da transformação do corpo, da ligação entre dois seres (coreógrafa e *performer*), da formação das formas e da criação de um espaço de silêncio e plenitude. O

¹⁶⁸ “Se toda a imagem a que falta o seu sentido verbal provoca um *apelo ao sentido* (como um vazio suscita um apelo ao ar) – pelo que merece ser chamada *imagem-nua* -, (...)”.

¹⁶⁹ Salvo indicação contrária, nas páginas que se seguem, sempre que escrevermos “vazio” (entre aspas) referimo-nos ao “vazio” de Cheng (1994), tal como o descrevemos no presente capítulo e no capítulo III.1. O mesmo se aplica a “respiração primordial”, “potencial indiferenciado” e “caos”, sinónimos de “vazio” na estética da pintura chinesa de Cheng (1994).

Optámos pela visão chinesa de “vazio” (*wu*) como lente de análise do nosso estudo de caso. Diferentemente, teria sido possível optarmos pela visão japonesa de “vazio” e “espaço” sobre os quais deixamos o seguinte excerto da investigação de Soeiro: No Japão, os conceitos de vazio (*mu*) e espaço (*ma*) estão relacionados, no sentido em que *ma* se refere a “espaço” e “intervalo”, ie. intervalo entre as coisas que existem no espaço, por oposição à não existência de coisas (*mu*). *Mu*, entendido enquanto vazio, é uma força geradora. Tudo o que é criado tem de ter *mu* (2011:78). A autora acrescenta que em relação ao espaço (*ma*) o que o define, são as coisas (os seus contornos e os intervalos entre elas). Os contornos dos corpos podem ou não coincidir com o corpo físico (como por exemplo no caso dos *hikikomori*) sendo que estes, criam intervalos entre coisas e outros corpos. O intervalo é parte integrante do espaço, tal como os corpos que o ocupam (Soeiro, 2013:147-162).

silêncio e a sua criação de “vazio”, instauram um intervalo entre, por um lado, a trivialidade do corpo e suas formas e, por outro, a singularidade do *silêncio do corpo* e suas *sensações-objecto*. Pelo “ritmo”, o *silêncio do corpo* “capta as forças das coisas e do mundo”, tornando-se um reservatório da “vida dos corpos” num outro espaço, num outro tempo (Godinho: 2012). O *silêncio do corpo* é um corpo em devir que capta imagens de si, das coisas e do mundo. As *sensações-objecto* são os seres do silêncio e do “vazio”, os devires-pulsar da vida.

No início deste capítulo descrevemos um ensaio da obra *After Kaprow/The Silent Room* (2011) – *Documento sensível/viagem 5, Maio 2011* –, feita pela perspectiva da *performer*. Regressamos a esta descrição em articulação com a reflexão, que apresentamos seguidamente, sobre o processo de transformação do corpo e a construção do *silêncio do corpo*, à luz do pensamento dos autores anteriormente mencionados.

Relativamente àquela descrição inicial, ela consiste num *documento sensível* de uma das “viagens” do laboratório de investigação e criação artística da obra em questão. Sabemos que o *documento sensível* consiste num mapeamento da experimentação do corpo na dança pela escrita. Ao longo do processo de criação artística da obra *After Kaprow/The Silent Room* (2011) foram escritos vários *documentos sensíveis* (tal como o exemplo exposto acima), como registo das sensações de cada “viagem”, de modo a conseguirmos reactivá-las. Tal reactivação (*reenactment*) implica um revivenciar, de novo, das sensações que sustentam os gestos dançados de cada “viagem”, porque são as sensações que compõem as formas.

As “viagens” consistem num método de improvisação e composição explorado por Rosemary Butcher, em ambos os seus processos de criação e transmissão. “Viagens” (*journeys*) é o nome dado pela coreógrafa às explorações de movimento realizadas durante os seus ensaios e workshops. Em regime de ensaio, semelhante ao dos workshops, a “viagem” é o percurso que ambas coreógrafa e *performer* fazem, em simultâneo e tempo-real, a primeira pelas palavras faladas e a segunda pelos movimentos do corpo; a partir de certas temáticas delineadas previamente e aprofundadas durante a própria “viagem”. Cada “viagem” dá origem a um estado do corpo, seus movimentos e um percurso no espaço. A sua reposição consiste num retorno às sensações que sustentam o estado, os movimentos e o percurso do corpo no espaço de cada uma dessas “viagens”. A consistência das “viagens” entre si é conseguida através da relação estabelecida entre coreógrafa e *performer*, da dramaturgia desenvolvida e do plano de movimento construído em cada processo de criação artística. Os materiais expressivos gerados ao longo da série de “viagens” de cada processo de criação artística (neste caso, as *sensações-objecto*), formam a composição final de cada obra de Rosemary Butcher. Vejamos, então, como se construiu o *silêncio do corpo*.

A invocação do silêncio pelo corpo cria um “vazio” que o mergulha no “caos”, num outro espaço, num outro tempo, já com outro corpo que se faz: o *silêncio do corpo*. Para criar o *silêncio do corpo* – um corpo em devir –, é preciso transformar a trivialidade do corpo empírico através da produção de “vazio”. O corpo que dança tem de produzir o “vazio”, é essa a sua própria condição de dançar.

No pensamento estético chinês, segundo Cheng, a matéria do corpo liga-se ao “caos”, “vazio” ou “potencial indiferenciado”¹⁷⁰ pela respiração que anima todos os seres (Cheng, 1994:VIII)¹⁷¹. Trata-se de um processo de abertura e transformação do corpo, no qual este, pela respiração se reconecta ao “caos” para se encontrar na “fonte das imagens e das formas”¹⁷² (Cheng, 1994:53). O *silêncio do corpo* é, então, o corpo novo que se faz pela respiração aberto ao “vazio”, encontrando-se na fonte das imagens e das formas. Godinho sublinha o “lugar funcional” do “vazio”, inicialmente proposto por Cheng, como “zona de devir”:

“O vazio é a condição do movimento e este é a forma em devir. Quando o vazio se abre fabrica-se um outro espaço, há-de libertar-se um corpo e o corpo será fonte de movimento. Neste vazio aberto, “zona funcional”, chamar-lhe-á François Cheng, “zona de indiscernibilidade”, para Deleuze, entre um homem e o animal, entre um corpo e a paisagem, as árvores, as montanhas, há uma zona comum (talvez um *continuum*) quase igual a um nada que aparece sem semelhança, desigual, sem identificação possível. É um devir, um devir não é uma combinação de formas, não são correspondências formais, é antes a constituição de um espaço de tempo novo, vazio, criação pura” (Godinho, 2012).

Deste modo, a noção de “vazio” como lugar de transformação implica um “vazio” do corpo como “lugar funcional de captura de forças”, o qual assegura o devir do espaço do corpo: “lugar onde o corpo se encontra em devir no espaço que ele próprio criou”. O devir é “a forma em devir”, isto é, o “movimento de força que torna o espaço num lugar de metamorfoses”, por “desencadear”, “libertar” e “modular” as forças. Por último, o corpo em devir, como fonte de movimento, “preserva e conserva as forças” (Godinho, 2012).

¹⁷⁰ Trad.: “chaos”, “emptiness”, “undifferentiated potential”.

¹⁷¹ “É sabido que a estética chinesa, assente numa concepção organicista do universo, propôs uma arte que se esforçaria em recriar um microcosmos total, na qual a acção unificadora da respiração-espírito desempenha o papel principal, e na qual o vazio, longe de ser sinónimo de vago ou arbitrário, é o foco interno onde a rede de *respirações vitais* se estabelece” (Cheng, 1994:VIII).

¹⁷² Trad.: “at the source of images and forms”.

O lugar onde o corpo entra em “devir-outro”¹⁷³ (Gil) é o “vazio” do corpo como “lugar funcional de captura de forças” (ver citação acima) e, por isso, se pode dizer: a criação de “vazio” assegura o lugar de transformação do corpo, do seu devir. O *silêncio do corpo* constrói-se através da criação de um “vazio” do corpo, isto é, o corpo animado pela respiração que o liga ao “caos”, torna-se fonte “das imagens e das formas” (Cheng) e do “movimento” (Godinho), o que o faz devir imagens de si, das coisas e do mundo (*sinto a respiração aos círculos, avanço numa curva e o mundo ajusta-se no corpo*). Só através do “vazio” que nele criou, o *silêncio do corpo* pode atravessar processos de transformação e devir água, montanha¹⁷⁴. Se o “vazio” é a condição do corpo que dança, ou seja, a sua própria condição de dançar, é por ser através dele que esse corpo se transforma (*cubro uma mão com a outra, observo-as já não minhas ou eu, mas formas em mutação e conjugação – um ser coberto por outro*). O corpo em transformação suporta a intensidade da captura e conservação das forças, devindo imagens de si, das coisas e do mundo (*espero e lembro a terra a faltar, as vidas a partirem*). O corpo que dança move-se, respira, escuta, escava nele um “vazio”, reconecta-se ao “caos”, tornando-se *silêncio do corpo* – esse corpo em devir, em excesso de si mesmo, no qual coexistem, actual e virtualmente, uma multiplicidade infinita de movimentos. No entanto, quais os procedimentos para a construção do *silêncio do corpo*?

Pelo “vazio” escavado no corpo, dois elementos operam a construção do *silêncio do corpo*: o intervalo e o ritmo.

No começo das “viagens” existe um cuidar respirado de cada movimento, ligando-os entre si e mantendo-os no *continuum* que acompanha a própria construção do *silêncio do corpo*; *continuum*, esse, alcançado pela abertura e reconexão do corpo ao “caos” – “vazio” ou respiração que anima todos os seres. Pelo cuidar dos movimentos, que consiste numa entrega desmedida à matéria das sensações, vão se esbatendo as referências espacio-temporais comuns, desfazendo os códigos da dança em veículos de uma expressão *menor*, abafando vozes de comando, desmanchando formações, afundando as imagens de si, das coisas e do mundo num plasma corpóreo que as confunde, mistura, mancha, risca e reconfigura.

Talvez seja por isso a recorrência à pausa, como centro de imobilidade profunda do corpo pelo silenciar dos seus movimentos actuais e pela retenção do deslocamento do corpo no espaço – um vulto pousado ao longe. Talvez, não sabemos, sem essa suspensão do

¹⁷³ Gil menciona a predisposição do corpo para “devir-outro”, a “infinidade de tendências para o devir-outro”, em detrimento de uma concepção objectiva e identitária do corpo; sendo do “corpo intensivo” que “parte o devir-outro” (2005a:294).

¹⁷⁴ Alusão ao pensamento estético chinês, onde a noção de “transformação” implica uma relação de devir entre duas entidades, por exemplo, na pintura chinesa “a montanha é virtualmente água e a água virtualmente montanha (Cheng, 1994:87).

afundamento do corpo num seu apelo ao repouso, ele não conseguiu absorver nem suportar os processos de criação de “vazio” e de construção do *silêncio do corpo*, talvez não aguentasse e se rasgasse, rompesse ou desestruturasse pelo impacto de ter sido totalmente reabsorvido pelo “caos”.

Porém, o corpo continua lentamente, impregnando-se de silêncio, num jogo de formação de superfícies contíguas entre a pele, o solo e o ar: *as mãos deslizam pelo olhar, os olhos percorrem a superfície contígua da pele e do solo até olharem para trás; “mapeando o solo, mapeando o território através das mãos: reposicionando, posicionando”*; *as mãos encontram espaço entre os seus muitos e pequenos ossos e um a um, dois a dois, um a três tocam o solo e o ar*. O fazer destes movimentos, gestos iniciáticos ainda sem contornos nem direcções precisas, pela lentidão, mantém o corpo ligado ao substrato *continuum* do “caos” sem permitir que seja, neste último, reabsorvido totalmente. São fazeres sentido do corpo num plasma confuso e informe que, ao mesmo tempo, o atrai e impele: o desejo e o medo de devir.

A respiração enche o corpo de ar (*pela respiração crio espaço no tronco sobre as pernas dobradas, aqui e ali, as costas curvam e estendem ao longo de toda a coluna*) enquanto os movimentos do corpo abrem espaçamentos, dilatações, extensões, espraiaamentos e desdobramentos, ou seja, pela intensificação das sensações, os movimentos do corpo desdobram-se numa multiplicidade infinita de movimentos – a criação do espaço do corpo.

No entanto, é a cisão instaurada pelo intervalo que cria o *silêncio do corpo*, o corpo em devir. Foi durante o cuidar respirado de cada movimento, o impacto da reabsorção do corpo pelo caos, o jogo de superfícies contíguas entre a pele, o solo e ar, que o intervalo chegou; porque ele chega e opera uma cisão (na percepção do) no corpo. No entanto, de onde vem o intervalo? Do caos: “o intervalo (...) manifesta a acção do aleatório e do caos nas formações da natureza e da arte” (Gil: 2005a:135). O caos, ao manifestar-se, irrompe no corpo reabsorvido pelo primeiro – já não corpo, antes *silêncio do corpo* –, imprime disrupções, descontinuidades nos seus movimentos e permite o seu devir. Na pintura chinesa, segundo Cheng, a “disrupção da perspectiva linear pelo vazio” torna possível “esta relação de devir recíproco entre humanos e natureza”¹⁷⁵ (1994:37). O “vazio”, como “respiração primordial”, “mantém todas as coisas em relação com o vazio supremo, permitindo-as entrar em transformação interna e unidade harmoniosa”¹⁷⁶ (Cheng, 1994:50). Por seu turno, Gil,

¹⁷⁵ Trad.: “disruption of the linear perspective by emptiness”, “this relationship of reciprocal becoming between humans and nature”.

¹⁷⁶ Trad.: “emptiness”, “primordial breath”, “it keeps all things in relationship to supreme emptiness, enabling them to enter into internal transformation and harmonious unity”.

define o intervalo como “espaço vazio onde se vem vazar a forma que o devir-outro desposa” (2005a:295).

Retenhamos o seguinte: Partimos da trivialidade do corpo e suas formas. Através da construção do *silêncio do corpo*, escavamos nele um “vazio” que o reconecta ao “caos” (Cheng, 1994). O “caos” imprime um “intervalo” no corpo trivial porque disrompe a linearidade dos seus movimentos e das suas coordenadas espacio-temporais – a passagem para o *silêncio do corpo*. Deste modo, o *silêncio do corpo* nasce do “intervalo” (Gil, 2005a), do corte, da cisão do caos, sendo pelo intervalo que o caos se manifesta no *silêncio do corpo*. Uma vez reconectado ao “caos”, ao “vazio” ou “respiração primordial”, o *silêncio do corpo* não cessa de se transformar, de produzir formas e de “devir-outro” (tal como citámos acima). O desdobramento do corpo numa multiplicidade infinita de movimentos, conseguido pela intensificação das sensações, é a expressão da poeira extraída do caos e conservada no *silêncio do corpo* pelo “vazio” nele criado. E se no início os gestos ainda não têm contornos, direcções precisas, nem sentido, porque o *silêncio do corpo* se encontra ligado ao substrato *continuum* do caos em demasia, existe o momento de “vazar a forma que o devir-outro desposa”: o *silêncio do corpo* surge preenchido de uma multiplicidade infinita de movimentos que captam o sentido dos movimentos do corpo (o momento de formação do gesto dançado). As formas do *silêncio do corpo* – as *sensações-objecto*, são as formas do corpo em devir (tal como aprofundaremos de seguida).

No corpo, uma mutação: *quando regressam [os olhos] já tudo estava diferente; procuro menos agora, sinto-me levada e por essa sensação avanço já não tão vagorosamente (...) avanço parte a parte do corpo, cada uma seguindo a outra, como se o espaço entre os ossos tivesse ampliado e preenchido de ar; “encontrando novas direcções para o corpo com as áreas removidas”*. Aquilo que mal se sentia no começo, foi dotado de força e preenche agora o corpo tão intensamente que lhe dá as direcções e as curvaturas mais justas, parece mesmo, mais justas ao “infinitamente pequeno das sensações mínimas” e ao “infinitamente grande do cosmos” (Gil, 2010a:35). A partir deste lugar (de transformação do corpo ou “zona de devir”, como vimos acima), segue-se o trilho desenhado por cada movimento sem hesitações. A improvisação é aqui uma auscultação das matrizes corpóreas, ínfimas (das sensações) e infinitas (do cosmos), de onde nascem as formas. Sabe-se, iminentemente, a cartografia dos movimentos do corpo, um após o outro: *sigo o trilho de cada viagem como se já a tivesse percorrido antes, no corpo acolho um movimento após o outro, recebo-os, transformando-me e dou-lhes vazão, eles atravessam-me por inteiro e, no mesmo instante, eu torno-me cada um deles (doc sens, Maio 2011)*.

A mutação descrita anteriormente, faz-se sentir por uma mudança de escala da macroscopia dos movimentos actuais do corpo para a microscopia das sensações e fenómenos daí resultantes. A intensificação das sensações e consequente desdobramento do corpo numa

multiplicidade infinita de movimentos virtuais implica uma ampliação desses fenómenos no corpo trivial. Este, não deixando de existir, torna-se “corpo intensivo” e, logo, capaz de “devir-outro”: “O devir-outro é o vector permanente da vida do corpo. Não há repouso no corpo (“o repouso não existe, no corpo só há movimento” diz Cunningham); mas sempre um infinito de micromovimentos que impedem a determinação de uma forma e de um estado corporal fixos” (Gil, 2005a:294).

A cisão operada pelo intervalo no corpo corresponde ao limiar entre o corpo trivial e o *silêncio do corpo* (“corpo intensivo”), porque o corpo, tal como dissemos, não deixa de existir, antes deixa-se impregnar por uma movimentação microscópica incessante, nele aberta, pela escuta ou entrega desmedida à matéria das sensações e seu desdobramento: o “intervalo (...) suscita pequenas-percepções que fazem o olhar [neste caso, a visão do corpo pela perspectiva do corpo que dança] deslizar mais profundamente em busca de novas estruturas” (Gil, 2005a:293). As “pequenas percepções” emanam dos intervalos que o “caos” ou o “vazio” imprime nas estruturas macroscópicas dos movimentos do corpo, porque elas são o “infinito de micromovimentos que impedem a determinação de uma forma e de um estado corporal fixos” (tal como citámos acima). A duração de um enrolar e cerrar dos dedos para dentro da palma da mão, o lento crescer dessa força, que é a força da mão que se fecha tornada expressão, revela uma nova presença vinda das “pequenas percepções” e o surgimento das formas.

No entanto, as formas desenhadas pelo *silêncio do corpo* e suas “pequenas percepções” são “formas de forças” e, por isso, lhes chamámos *sensações-objecto* (Gil, 2005a:276). As *sensações-objectos* são as formas (“forma de uma força”) desenhadas pelo *silêncio do corpo*, mais especificamente, expressões que nascem de um corpo em devir e se retém por instantes na duração do existir de uma certa (re)configuração: o relevo das costas curvadas, a gruta formada pelo empurrar do peito para dentro, os membros-raízes do solo, as mãos cerradas, um vulto pousado ao longe ou uma direcção aberta ao infinito do espaço do corpo, pelo “vazio” reconectado ao “caos”. As *sensações-objecto* surgem de um percurso de transformação do corpo na dança, o qual se tem tentado descrever. Ao longo desse percurso, entre o desejo e o medo do caos, o corpo trivial e não-trivial, de facto, esbateram-se referências, desfizeram-se códigos, abafaram-se vozes e afundaram-se imagens num plasma corpóreo caótico e violento, por vezes. No entanto, as *sensações-objecto* são a figura sobressaída da poeira do caos.

Tremor no interior do corpo, no começo, muito pequeno, quase imperceptível: o corpo ajoelhado oscila frente, trás, frente, trás, frente, cada vez mais longe, cada vez mais perto. Da

linearidade horizontal desse movimento, sente-se o desenhar de um círculo, inclinação discretamente acentuada da cabeça para a frente, dobramento embrionário e involutivo, humildade ou veneração da vida, da verticalidade da vida que se instala abrindo o peito na direção inversa pelo estender da mão para fora – a entrada do ar, o “sopro”, o “pulsar da vida do corpo” (Godinho, 2012). O ritmo instalou-se e as “formas não cessam de se formar” (Godinho, 2012). Afinal, “há só um caminho para a vida, que é a vida” (tal como citámos Álvaro de Campos no início deste capítulo II.). O lugar funcional de transformação do corpo operado pelo “vazio”, é, para Cheng, onde o homem “capta o ritmo do espaço e do tempo”¹⁷⁷ (1994:53). Para Godinho, o corpo deve entrar num ritmo: “desencadeador de sensações”, o ritmo, faz coexistir “todos os tempos e espaços e movimentos” para capturar a vitalidade imanente, sopro vital que é a vida dos corpos (Godinho, 2012). O *silêncio do corpo* e o seu “vazio”, pela respiração, instalam o ritmo (por exemplo, na oscilação frente-trás) que capta o pulsar do espaço e do tempo, de si, das coisas e do mundo, do corpo sobre a terra, mesmo quando esta nos falta. As “viagens” são sobre um fazer do novo corpo – o *silêncio do corpo* – pela escuta, a espera, a quietude, o mapeamento, o reposicionamento e posicionamento, a remoção, a memória e o retorno. A dança do *silêncio do corpo* é uma meditação de movimento, ou seja, um espaço de coexistência de uma multiplicidade infinita de movimentos, simultaneamente dinâmico e contemplativo: o pulsar do *silêncio do corpo* sobre a terra cria um espaço de silêncio e plenitude.

Pelo silêncio e o “vazio”, vai-se fazendo um corpo. O *silêncio do corpo* faz-se durante um encontro, onde as palavras faladas da coreógrafa e os movimentos do corpo da *performer* se traduzem mutuamente durante as “viagens” de cada ensaio da obra *After Kaprow/The Silent Room* (2011). Ambas se encontram num estado de auscultação profunda (*awareness* ou consciência-desperta) às mais ínfimas alterações da voz de uma e do movimento do corpo de outra. Os ensaios são meditações de movimento onde os dois seres pela respiração se entregam ao silêncio e ao “vazio”, reconectando-se à zona de “indiscernibilidade do caos” (Deleuze), de “potencial indiferenciado” (Cheng) ou de “devir” (Godinho). Uma vez reconectado ao caos, o *silêncio do corpo*, o corpo expressivo da *performer* criado através da tradução mútua entre palavras faladas e movimentos do corpo, em articulação com os procedimentos analisados anteriormente, torna-se fonte de movimento, das imagens e das formas.

A complexa subtileza daquele encontro engendra a construção do *silêncio do corpo* e o surgimento das suas *sensações-objecto*. Ao se ligarem por fios de intensidade afectiva e de

¹⁷⁷ Trad.: “He grasps the rhythm of space and time”.

inconsciente, os dois seres criam uma “atmosfera” feita das “pequenas percepções” captadas um pelo outro:

“A atmosfera tem uma densidade, uma espessura, uma viscosidade, tal como uma dinâmica própria das forças que ela põe a circular. Porque a formação da atmosfera acompanha-se sempre de uma libertação de forças. Não há atmosferas neutras (a neutralidade significa a inexistência da atmosfera). As forças que povoam a atmosfera, e que imprimem um movimento incessante às suas partículas ou pequenas-percepções, são forças inconscientes de afecto” (Gil, 2002:26).

Na relação entre coreógrafa e performer, passa-se um processo simultâneo e em articulação com a própria construção do *silêncio do corpo* (descrita acima). Vejamos:

Se no começo o *silêncio do corpo* permite que os dois seres se descolem das suas referências espacio-temporais cedo o labor das suas palavras e movimentos, opera uma mudança de escala da macroscopia dos movimentos do corpo para a microscopia dos seus fenómenos mais subtis, através de uma intensificação das sensações e dos afectos. A mudança de escala, tal como analisámos anteriormente, conduz a um desdobramento do *silêncio do corpo* em outros movimentos, virtuais e quase imperceptíveis: “é a intensidade das micropercepções que suscita esta impressão de aumento de escala” (Gil, 2005a:167). À luz das noções de “afectos de vitalidade” e “transferências amodais” de Daniel Stern¹⁷⁸, podemos caracterizar a tradução mútua entre as palavras e os movimentos, não pelo recurso a representações, antes por complexas relações entre modalidades sensoriais operadas por sensações microscópicas, impressões mínimas, ou seja, “infinitesimais, imperceptíveis, intersticiais” – as “pequenas percepções”, com que um tom da voz ou uma densidade

¹⁷⁸ Segundo Gil, o psicólogo-psicanalista Daniel Stern descreve os “afectos de vitalidade” no recém-nascido (até aos dois meses) pelo seguinte: “contrariamente aos “afectos categoriais” macroscópicos – afectos discretos como a alegria, a tristeza, o medo, a cólera, a repulsa, a surpresa –, indicam o “perfil de activação”, a intensidade de vida de uma acção ou de um gesto (observáveis já no lactente do início, os afectos de vitalidade permanecem durante a vida inteira do indivíduo). Assim, a irrupção brusca de cólera ou de alegria, “uma inundação de luz, uma sucessão acelerada de pensamentos, uma emoção incomensurável provocada pela música e uma injeção de estupefaciente, todas estas coisas podem dar a impressão de um “acesso”. Partilham os mesmos modelos de descarga dos neurónios, embora pertençam a territórios diferentes do sistema nervoso. Chamo afecto de vitalidade de um “acesso” à qualidade do que é sentido por ocasião de todas essas espécies de transformações” (2001:105). Daniel Stern denomina “percepção amodal” “a capacidade geral inacta no latente “de tratar informações recebidas numa modalidade sensorial e de as traduzir numa outra modalidade sensorial”: “a percepção amodal, cuja natureza continua ainda a ser misteriosa, estende-se às formas, às intensidades, aos ritmos, aos afectos” (in Gil, 2001:111).

corpórea, “pela força que drenam”, impressionam os sentidos e afectam os dois seres, entre si (Gil, 2005a:105, 2004:s/p). Gil menciona:

“(…) “pequenas percepções”: como vimos, estas prestam-se ao papel de “meta-linguagem”, permitindo a transposição (ou a tradução) de um código sensorial num outro. Porque surgem em atmosferas abaladas por múltiplas tensões, anunciam *mundos* que se dão desde o início em *formas de forças*. O que detecto de um rosto graças às “pequenas percepções”, o que nele apreendo de invisível e contudo “desenhado” (ou “inscrito” como forma visível) é a forma de uma força ou de um feixe de forças” (Gil, 2005a:276).

Tentaremos, de seguida, analisar a tradução mútua entre as palavras faladas da coreógrafa e os movimentos do corpo da *performer*. Por um lado, algo da voz (um tom, uma vibração, um afecto) ressoa no *silêncio do corpo* que o capta através das “pequenas percepções”, a “forma de uma força ou de um feixe de forças”, traduzindo esse já não-verbal do verbal da linguagem no movimento do corpo, sempre não-verbal¹⁷⁹ (tal como citámos acima). Movimento do corpo, cuja “forma de uma força” das “pequenas percepções” (um deslize do olhar, um grau de tonicidade, uma sensação de peso), ressalta de volta e se transpõe na voz que a capta, traduzindo o movimento pelas palavras cada vez mais espaçadas.

Quando os seres se ligam pelos fios de intensidade afectiva e de inconsciente numa “atmosfera”, as palavras surgem espaçadas por fendas que abrem silêncios e vazios na própria linguagem, fazem-na perder significações, despojam-na da sua verbalidade e transformam-na em respiração de uma poesia sonora. Pela incorporação do sentido dos movimentos do corpo, as palavras surgem cada vez mais distantes da linguagem verbal. Os movimentos do corpo incorporam a “forma de uma força” captada da voz (que os traduz) e, por sua vez, traduz as palavras por tacticidades, densidades, levezas e olhares no horizonte. O *silêncio do corpo* produz “formas das forças” que capta: o corpo dobra-se sobre si próprio, estende-se no solo, ergue-se da terra, as mãos tocam o ar e os dedos lêem as suas partículas cujas ínfimas voluptuosidades conduzem ao estender da palma da mão, pelo braço afora, o peito adentro até à forma de um corpo ajoelhado e suspenso pelo coração – a “forma das forças” das “pequenas percepções”, estas últimas como intensidades expressivas do *silêncio do corpo*, que compõem as *sensações-objecto*.

¹⁷⁹ Lembramos o facto de “toda e qualquer “linguagem corporal”” resultar, também, “de uma sedimentação da linguagem no corpo” (Gil, 1990b:60).

Os dois seres continuam, invisivelmente lado a lado, habitando o mesmo meio ou “atmosfera”, ligados por fios de intensidades afectivas e de inconsciente, que os suspendem num espaço de sensações mínimas, forças e afectos. Mantêm-se à distância, imersos na “atmosfera” que criaram, eles comunicam através das “forças inconscientes de afecto”, segundo Gil, são “forças inconscientes” que “favorecem a osmose inconsciente dos corpos” (2002:26). Eles são a voz e o movimentos do único corpo que dança – o *silêncio do corpo*. Nele as formas não cessam de se formar, em devir, nascem e partem sem se reter. As *sensações-objecto* são os seres do silêncio e do “vazio”, devires-pulsar da vida. Se por um instante, o *silêncio do corpo* opera o corte com a linguagem numa sua forma – *sensação-objecto* – surge, então, a “imagem-nua”, cuja mudez consiste na impossibilidade de se fazer corresponder à linguagem verbal e, por isso, “apelando a um sentido” ausente (Gil, 2005a:92).

Nesta quarta e última parte, vejamos a seguinte citação de Gil sobre o conceito de “imagem-nua”:

“A imagem-nua surge neste processo de retroacção e corte. (...), a imagem-nua separada da expressão verbal procura dizer (e dizer-se) pelos seus meios próprios; e, tal como as imagens do sonho drenam com elas “restos” de representações de palavras – restos “primitivos”, balbuceios, fonemas em suma, “percepções subtis” dos sons da linguagem –, a imagem-nua, quando se corta da camada verbal e se constitui como pré-verbal, arrasta consigo infinitas “pequenas percepções” que a ligam, por um lado, à linguagem e, por outro, a outras imagens-nuas” (2005a:103).

A zona antes do final de cada “viagem” corresponde ao surgimento do espaço de silêncio e plenitude criado pelo *silêncio do corpo*. Este último, tal como vimos, consiste no corpo em devir, pelo “vazio”, reconectado ao caos que instaura um intervalo entre a trivialidade e a não trivialidade do corpo, porque disrompe a linearidade dos seus movimentos e coordenadas espacio-temporais, desdobrando o *silêncio do corpo* numa multiplicidade infinita de movimentos. Pelo ritmo, o *silêncio do corpo* capta o “pulsar da vida dos corpos”, transformando-se em imagens de si, das coisas e do mundo numa coexistência de “todos os tempos e espaços e movimentos”. Do intervalo emergem as “pequenas percepções” no *silêncio do corpo*, cujas formas são agora captadas como “formas de forças” – as *sensações-objecto*. Estas consistem em expressões de um corpo em devir que se retém por instantes na duração do existir de uma certa (re)configuração. De uma forma nasce a outra, elas

desenham-se no espaço num *continuum* que sustenta a singularidade dos movimentos do corpo (aqui, mais precisamente, dos gestos dançados) e o seu sentido.

O espaçamento das palavras da coreógrafa (analisado neste capítulo), pela criação da “atmosfera” de intensidades afectivas e de inconsciente, entre si e a *performer*, e, pela incorporação da sua poesia sonora no *silêncio do corpo*, foi levado ao extremo do silêncio: a voz que se ouvia, através dos sons que dela se soltavam, cessa. A “atmosfera” é agora sustentada somente pela respiração dos dois seres num único corpo, porque o *silêncio do corpo* absorveu a voz das palavras faladas para encontrar a voz do corpo na dança constituinte do espaço de silêncio e plenitude que a obra *After Kaprow/The Silent Room* (2011) conserva, testemunha e preserva. Ao *silêncio do corpo* devemos a voz.

As *sensações-objecto*, pela presença emanada das “pequenas percepções”, contêm reminiscências da poeira do caos, das forças capturadas pelo *silêncio do corpo* e do encontro de intensidades afectivas e de inconsciente entre coreógrafa e *performer*; reminiscências, igualmente, da linguagem à qual as *sensações-objecto* permanecem ligadas mesmo que distanciadas da sua expressão verbal¹⁸⁰. Se por um lado, as “pequenas percepções” “garantem a passagem do não-verbal ao linguístico” (2005a:111), por outro, elas impedem que as “formas de forças” expressas nas *sensações-objecto* sejam capturadas por um significado determinado (numa correspondência expressão-conteúdo). Isto porque, apesar da “sedimentação da linguagem no corpo” (referida neste capítulo), as “pequenas percepções” reservam a virtualidade do caos que o intervalo instaurou no *silêncio do corpo* e a sua agitação nas *sensações-objecto* detém a significação verbal, mesmo que a ela “apelem”. O sentido das *sensações-objecto* é o sentido do próprio movimento do *silêncio do corpo*. As *sensações-objecto* são as figuras sobressaídas do caos (que preservam a virtualidade deste último), num outro espaço e num outro tempo.

O espaço de silêncio e plenitude criado pelo *silêncio do corpo* e suas *sensações-objecto* é um espaço, simultaneamente, de ligação e desfasamento entre o não-verbal e o verbal, conseguido pela aumento das “pequenas percepções” no *silêncio do corpo* e a formação das *sensações-objecto* – “imagens-nuas”, porque separadas da camada verbal, mas desta contendo ligações e reminiscências. As *sensações-objecto* “apelam” ao sentido que as formou durante o processo de transformação do corpo correspondente à construção do *silêncio do corpo*, sustentado pela relação entre as palavras faladas da coreógrafa e os movimentos do corpo da *performer*, porém, em si somente residem as partículas que se soltaram durante as “viagens”. Do *continuum* que liga as *sensações-objecto* surgem os

¹⁸⁰ Referimo-nos aqui à zona de aderência do verbal ao não-verbal significada pelas pequenas percepções, mesmo que virtualmente (Gil, 2005a:87-117).

desfasamentos de uma forma que mal chega, parte, de um sentido que não adere, de um silêncio que justifica cada detalhe das *sensações-objecto*, ou seja, cada relevo, curvatura, direcção, inclinação, deslize do *silêncio do corpo*, sem os significar.

O espaço de silêncio e plenitude do *silêncio do corpo* e suas *sensações-objecto* consiste no espaço da mudez do corpo, num apelo a um sentido que se detém e não chega a aterrar. Espaço onde o corpo se suspende em “imagens-nuas”, muda pulsação da vida do corpo no silêncio que se fez – *The Silent Room*.

Capítulo III. Experimentação – estrutura conceptual

“Toda a vida flutua entre a resistência e o abandono à gravidade [...] Existem dois pontos imóveis na vida física: o corpo em pé sem movimento, no qual os milhares de ajustamentos necessários para o manter na vertical são invisíveis, e a horizontal, a imobilidade final. A vida e a dança existem entre esses dois pontos e assim forma esse arco entre duas mortes. A duração de uma vida é feita de milhares de quedas e recuperações – todas particularizadas, exageradas na dança – que dá acentos de todas as espécies de qualidades e de *timings*. Se esses movimentos, sobretudo esses dos pés, aos quais se ajustam outras partes do corpo, são organizados conforme desenhos rítmicos, eles ligam-se como um cordão umbilical à vida de cada um”¹⁸¹ (Humphrey *in* Didi-Huberman, 2009b:134).

No capítulo anterior documentámos uma metamorfose do corpo na dança e elaborámos a noção de *silêncio do corpo*, como o novo corpo que se fez, a partir do “vazio” criado pelo corpo que dança e sua ligação ao caos, cuja poeira (o corpo que dança já transformado em) o *silêncio do corpo* compõe em *sensações-objecto* na plenitude de *um outro espaço, ou outro tempo*.

No entanto porquê falar de “silêncio” quando as formas não cessam de se formar, as sensações de se desdobrar numa multiplicidade de movimentos infinitos, o sujeito-corpo-que-dança se dissolve, devêm outros e os gestos dançados se desenrolam num “fora” como “pura emissão de singularidades” (na terminologia de Deleuze, 2005:24)¹⁸²? Quanto ao processo de

¹⁸¹ Trad.: “Toute la vie fluctue entre la résistance et l’abandon à la gravité [...] Il y a deux points immobiles dans la vie physique: le corps debout sans mouvement, dans lequel des milliers d’ajustements nécessaires pour le maintenir debout sont invisibles, et l’horizontal, l’immobilité finale. La vie et la danse existent entre ces deux points et ainsi forment cet arc entre deux morts. La durée d’une vie est faite de milliers de chutes et de rétablissements – tous particularisés, exagérés dans la danse – qui donnent des accents de toutes espèces de qualités et de *timings*. Si ces mouvements, surtout ceux des pieds, auxquels s’ajoutent d’autres parties du corps, sont organisés selon des dessins rythmiques, ils se rattachent comme par un cordon ombilical à la vie de chacun”.

¹⁸² Se, na presente pesquisa-criação, tivéssemos recorrido à obra de Deleuze, directamente, como lente de análise do estudo de caso, o conceito eleito era o de “virtual”. Buci-Gluckmann (2002) dedicou-lhe toda uma estética cristalina. No seu texto *Os cristais da arte: uma estética do virtual*, a autora descreve a “singularidade” em Deleuze pelo seguinte: Como a frieza do cristal, a singularidade é “neutra”, é inseparável de um tempo não cronológico, o Aion, esse do passado-futuro com as suas abstracções e seus retornos pelas margens. Sem interior nem exterior, sem fundo nem forma, sem espessura nem interioridade, sem alto nem baixo (2006:101). No parágrafo deste excerto, a autora aborda a relação de “singularidade” com “acontecimento” e “superfície” na *Lógica do Sentido* de Deleuze: “Isso que pressupõe uma nova orientação do pensamento: desistir da altura e da essência platónica em proveito do incorporeal e da superfície estoica. Fazer da superfície não um cheio do ser, mas um vazio capaz de acolher o nada branco ou de fazer flutuar as “determinações não ligadas”. A superfície não se abre ao afecto, mas ao desafecto, que permite o acontecimento como “a identidade da forma e do vazio” (2006:102). Sobre a “superfície”, em Deleuze-Guattari, Buci-Glucksmann refere a “fissura” da superfície, em *Mil Planaltos*: “do corte, à fissura e ruptura” “com a forma do que é passado, pode instaurar uma “linha de fuga...abstracta, mortal e viva, não fragmentária” (2006:102). Depois, a “topologia-cartográfica da superfície” no “liso” e no “estriado” (também, em *Mil Planatos* de Deleuze-Guattari), sendo que o “liso” é a “superfície dos

transformação, ou metamorfose, do corpo na dança realizado, como podemos pensá-lo como uma *experimentação entre o silêncio e a potência do corpo na dança*? São esses os problemas que nos propomos analisar no presente capítulo, a partir de uma operação do corpo que dança, anteriormente abordada (ver metodologia na introdução): a mudança da “escala de percepção” da macroscopia para a microscopia corpórea (Gil, 2001:16).

O Capítulo III.1. Do silêncio do corpo, começa com uma síntese da metamorfose do corpo documentada acima (ver estudo de caso no capítulo anterior). Seguidamente, apresentamos uma breve consideração filosófica e estética sobre a importância do “documento” em dança, tal como o reinventamos nesta pesquisa-criação: um documento como testemunho, transcrição e tradução de um silêncio (do corpo). Por fim, estabelecemos uma relação entre o *silêncio do corpo* e a *potência* que o primeiro traduz.

No Capítulo III.2. Das sensações confusas e inconscientes, apresentamos uma análise da metamorfose do corpo que dança, sua matéria-prima (as sensações), como uma experimentação. Desta fizeram parte os seguintes procedimentos: a construção do *silêncio do corpo*, pelo inconsciente do corpo, que conduziu ao desdobramento das sensações numa multiplicidade de movimentos infinitos; a produção desejante das *sensações-objecto* vinda da dissolução do sujeito; e, a formação de um mapa de afectos em *um outro espaço, ou outro tempo*.

acontecimentos, feita de vectores, de direcções, de trajectos e ritmos. Superfície fractal e riemaniana, o liso é o modelo estético da arte nómada com aquela modalidade particular da visão de Deleuze sobre Riegl e Maldiney, o háptico, essa visão próxima que suscita o tacto” (Buci-Glucksmann, 2006:102). E, o reenvio dessa “superfície metafísica de um tipo de abstracção nómada”, feita de “velocidades, declinações, turbilhões e ritmos” às “multiplicidades intensivas de Bergson” ou às “figuras estéticas” em *O que é a Filosofia?* Nessa última obra, como a superfície/acontecimento/abstracção deu lugar a uma estética das forças, reformulada a partir da problemática do plano e a forma como a filosofia (em relação às variações e aos conceitos) e a arte (onde as variações são traços, afectos e perceptos) extraem o plano do caos. A estética barroca das inflexões em *Le pli*, veio alargar a problemática do virtual (Buci-Glucksmann, 2006:103).

Era imperativo, a certa altura da presente pesquisa-criação, estabelecer uma ligação com a filosofia de Deleuze (-Guattari), sobretudo, no que diz respeito aos conceitos de “virtual”, “corpo-sem-órgãos”, “plano de imanência”, “singularidade”, “acontecimento”. Em pouquíssimas palavras, para Deleuze, “A actualização do virtual é a singularidade, enquanto o corpo actual é a individualidade constituída” (Deleuze-Parnet, 2004:181).

1. Do silêncio do corpo

a. Metamorfose 1

Foi pelo toque que pousei como pó que assenta, através da imobilidade do corpo, o pó da história interrompido. Pelo toque, os corpos entram em relação, um em direcção ao outro para fora de si mesmo. “Para fora de si mesmo”, os dois corpos, até não distinguirem a separação entre si, o outro e a água que a pele toca pela amplitude de um movimento mais, e muito mais, vasto. Perdi-me no tempo, deixei de o saber medir e as palavras, já nem sabia articulá-las. Eu queria escutar as correntes que me percorrem – foi aí que comecei, pelo meio de um movimento que já lá estava quase invisível e imperceptível. Se eu queria experimentar a “potência do corpo que dança” tinha que me lançar de alguma forma e persistir até que as forças se afirmassem: “A essência de uma coisa nunca aparece no princípio, mas no meio, na correnteza do desenvolvimento, quando as forças se afirmam” (Deleuze, 2004a:13) [doc. sens 03.06.2009]. Foi aí que se deu o afundamento do corpo, com os olhos fechados entregue a esse nada transbordante feito de qualidades sensíveis e presença [doc. sens 09.06.2009]. Aí onde não consigo descrever melhor do que um fenómeno de limiar do corpo, meio lá meio cá, incapaz de agir de tanta imensidão e silêncio, como se tudo e todos tivessem mergulhado num grande oceano azul – alguma coisa que morre na vida, uma pequena morte na vida, de onde trazemos a impessoalidade de uma vida maior: a vida enorme [doc. sens 09.06.2009]. Pelas mãos toquei o todo humano da melancolia dos homens [doc. sens 20.10.2009]. E lá vieram os animais: o pássaro, o tigre, o peixe e o lobo abriam-me o espaço entre os dedos, os ossos das mãos e revelavam-me os dentes; como eram fortes quando me habitavam [doc. sens 19.01.2010]. Depois, claro, o coração na mão seguido dos guerreiros e dos feiticeiros, mais a barriga que incha de medo de alcance [doc. sens 20.05.2010]. O bloqueio [doc. sens 25.05.2010]. O trabalho da quietude, a pausa e o abrir do corpo num estado de vigília [doc(s). Sens 15.06.2010, 24.06.2010 e 01.07.2010]. Experimentei diferentes estados de consciência entre os quais conseguia discernir a vigília, o abandono profundo e o inconsciente [doc. sens 07.07.2010]. Talvez passasse, então, a apelar a esses estados de consciência que surgiram, numa espécie de consciência desperta inclusiva de uma zona inconsciente, onde o corpo e o corpo com o outro iam longe e fora [doc sens 14.07.2010]. Nesse estado do corpo e o espaço que construía, os corpos ligavam-se, o movimento escoava e desdobrava-se em zonas de intensidade, a atenção desmultiplicava-se por múltiplos pontos. Encontrava a imobilidade, quer dizer a quietude, e levava-a pelo movimento imerso numa continuidade profunda. Pelo estado de vigília e quietude, saí da marquesa e dancei entre o movimento visível e a imensidão profunda, subterrânea, que sustentava o primeiro [doc sens 20.09.2010]. Perdi-me por doença, desconcerto e aceitação da vulnerabilidade, com falta de ar [doc sens 21.10.2010]. Precisei de permanecer na lentidão para compreender os lugares por onde passava. Sem saber onde estava, as formas começaram a surgir como volumes na areia, trazendo o amanhã cada vez mais próximo [doc sens 01.12.2010]. Um tempo menor feito de seres, planos desdobrados e movimentos minúsculos levou-me ao peso do tempo na densidade-volátil que o meu corpo construiu em si mesmo [doc(s) sens 28.12.2010, 11.01.2011 e 22.02.2011]: “Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior. E a primeira característica é que a língua, de qualquer modo, é afectada por um forte coeficiente de desterritorialização. (...) A segunda característica das línguas menores é que nela tudo é político. (...) A terceira característica é que tudo toma um valor colectivo” (Deleuze-Guattari, 2003:38-40). Nesse corpo passei a medir as distâncias entre mim própria (“o corpo aterrou e eu fiquei de fora”), entre a continuidade de fundo e os

movimentos visíveis do corpo, entre o finito do corpo próprio, sua experiência vivida e o infinito das sensações [doc sens 25.05.2011]. O "movimento do silêncio" aterrou, "lento, fluído e contínuo" com as suas velocidades próprias, retenções, condensações e, sobretudo, a escuta do corpo de onde nasce o silêncio e a potência, sem esforço nem resistência – "o silêncio a impregnar-se no corpo", à espera, talvez, que tudo se transformasse [doc sens 02.06.2011]. A matéria-prima eram as sensações, tive que aprender a trabalhá-las como o escultor trabalha a pedra e os outros materiais, assim como, as feiticeiras trabalham os elementos: a madeira, o metal, o fogo, a água e a terra. Sentia o corpo sensível, suas sensações e o corpo subtil onde as sensações se desdobravam e atravessavam. A passagem entre os dois corpos era permanente, isto é, eu tinha que permanecer nessa passagem, para que as formas e as estruturas se transformassem em fluência, sendo esta última o suporte das primeiras que seguiam preenchidas pela vida. De cada vez que consigo permanecer nessa passagem entre as sensações e o seu desdobramento sou levada pelo movimento num desprisionamento de mim, do mundo, do espaço e do tempo ("o movimento afirma-se e o corpo, ainda é corpo?"). O que trouxe a quietude? "O retorno ao repouso, ao sossego, ao começo". São como o silêncio do mar, as ondas rítmicas no silêncio do corpo. [doc sens 07.06.2011]. A presença do corpo que dança alcançada pelo percorrer da energia chegou. Como permanecer aí? [doc sens 30.06.2011]. Pela escuta: "era preciso incorporar a matéria para cumprir a metamorfose do corpo", "colher, amachucar e estender" a carne, ampliar a percepção do espaço, do tempo e do som, viver dançando as amplitudes, as direcções, os movimentos. Escutar esse lugar de poder tudo, não fazer, somente deixar-se levar e permanecer suspensa nos movimentos do corpo [doc sens 06.07.2011]. As mãos deixam de ser minhas para serem água, água e acolhimento da estranheza [doc sens 11.07.2011]. Finalmente, a vibração do coração pelo som da voz, exteriorizadas pulsações de um corpo em repouso [doc sens 28.07.2011]. As mutações começaram a acontecer cada vez mais intensivas, é que o processo de transformação do corpo consiste numa sua abertura a uma série de mutações que aparecem e se dissolvem [doc sens 05.08.2011 e 22.08.2011]. O silêncio, é preciso invocá-lo, incorporá-lo, fazer dele um murmúrio dos dias e das noites, adormecer e despertar reconhecendo-lhe a presença num apelo [doc sens 29.08.2011 e 08.09.2011]. Foi pelo toque e a ligação ao outro que construí o silêncio do corpo, o estado que veio da quietude do corpo através do qual desbloqueei canais e fiz fluir a energia [doc sens 08.09.2011 e 15.09.2011]. Às vezes passo para o lado de lá do inconsciente e adormeço ou ligo-me a um universo que só consigo descrever por plenitude, apaziguamento e um sentido da existência. Outras vezes perco a ligação, distraio-me, deixo de estar presente, esqueço-me de escutar e nada acontece. Quando me encontro desperta no movimento subjugo-me ao seu tempo, suas formas e configurações no espaço pelo corpo [doc sens 20.09.2011]. As desestruturações e reestruturações não cessam, é através delas que o movimento do corpo que dança se retém e escoa. Embebido de silêncio, o corpo entrega-se a um continuum do movimento, de onde emergem os gestos dançados como assimilação da vida e o sacro transforma-se num papagaio de papel ao vento [doc sens 28.11.2011].

b. Metamorfose 2

O corpo que entreguei à terra pelo toque no resguardo de um quarto, por movimentos de cura e transmutação, prosseguiu pelo acaso para um estúdio de dança, onde a presença da terapeuta foi tomada pela presença da coreógrafa¹⁸³. Tudo à minha volta mudou, a cidade, a casa, os caminhos, o ar, o resguardo de um quarto vazio de cores e sol lisboeta para o cinzento de um estúdio londrino que se tornou um atelier de experimentação do corpo na dança. Continuei a metamorfose do corpo na dança nesta nova morada.

No entanto, eu continuava habitada pelo silêncio do corpo que encontrei na primeira fase da metamorfose a que me propus atravessar. Bastava-me um movimento de escuta e conseguia reactivá-lo, onde eu estivesse. Aqui, o silêncio do corpo era um estado, que não tinha propriamente uma ou várias formas, apenas se manifestava através de uma certa presença. O silêncio corria em mim como substrato subterrâneo e “continuum” de ligação do corpo como um todo, mas também de ligação ao outro, ao espaço e ao tempo.

O toque do processo somático e terapêutico transformou-se em voz no laboratório de investigação e criação artística; mas a voz era toque para o silêncio do corpo. Era assim que começávamos, eu como performer e Rosemary Butcher como coreógrafa, já num lugar que de começo nada tinha: as “viagens” como laboratório das sensações do corpo na dança. Neste contexto, continuei a metamorfose do corpo a que me tinha lançado, à procura da potência e até que as forças se afirmassem. Na dança, o corpo não tem fim, só vida, movimento, afirmação e transformação até ao infinito. O corpo na dança pode, ele pode devir todas as formas. No espaço do estúdio, instalávamos uma atmosfera de silêncio e plenitude: o espaço vazio, uma música que era mais fumo do que som, as janelas de luz entreaberta e o solo a suste-nos...

Invoco o silêncio para além do estado do corpo que ele me traz. O silêncio é um oceano do fundo do corpo, do fundo da terra. Quando lá estou-sou...to be, when I am there...às vezes, os outros também nele se encontram e somos, pelo silêncio, absorvidos. O silêncio acolhe os corpos desta terra.

O “vazio” de Cheng. Respiro e religo-me à terra, apelando às forças (“transferindo a actividade para outros lugares”¹⁸⁴, diz R.B. (anexo D). Pelo silêncio, a respiração atravessa o ar pelos pulmões, o ar que me preenche de respiração e me liga à potência, ou “vazio”, como “zona funcional” (Cheng), “zona de indiscernibilidade” (Deleuze), “zona de devir” (Godinho) ou zona de encontro. É preciso criar um “vazio” do corpo na dança. O que é o vazio do corpo na dança? Primeiro, o que é o “vazio” de Cheng na “linguagem da pintura chinesa”?¹⁸⁵:

¹⁸³ Não cheguei ainda a mencionar que o encontro entre mim e Rosemary Butcher aconteceu inesperadamente quando participei nas suas aulas em Londres, durante as quais se fez sentir uma forte ligação entre os nossos trabalhos e decidimos colaborar, quer dizer, ir para o estúdio e experimentar escutar o que poderia nascer desse encontro na dança. Foi neste contexto que filmámos o ensaio que apresento e analiso como estudo de caso nesta pesquisa-criação: o corpo expressivo emergente da experimentação da *potência do corpo na dança* (anexo D). Nessa colaboração, juntamente com Sam Williams (realização), Jonathan Owen Clarke (composição musical), Claire Pullinger e Ernest Protasiewicz (Fotografia), Rosalie Wahlfrid (*performance*), Karsten Tinapp (desenho de luz), criámos a obra *After Kaprow – The Silent Room & Book of Journeys*, que inclui uma peça coreográfica e um filme, estreados no The Place Theatre (2012): <http://rosemarybutcher.com/>. Optei por delimitar o estudo de caso desta pesquisa-criação ao laboratório de investigação e criação artística (que conduziu posteriormente à realização da obra artística mencionada).

¹⁸⁴ Trad.: “transferring the activity to other places”.

¹⁸⁵ Neste texto *Documento sensível 2011-2012* todas as citações não identificadas encontram-se no capítulo II.2.

“O vazio não é um espaço neutro que serve para difundir o choque sem transformar a natureza da oposição. É o ponto modal onde potencialidade e devir se entrecruzam, onde escassez e plenitude, semelhança entre si e outros, se encontram. Esta concepção também se aplica às coisas da natureza, tal como mencionei em conexão com montanha-água, na pintura. Assim como se aplica ao corpo humano, nomeadamente pela perspectiva em que o corpo, dominado por “shen” (espírito) e “ching” (essência) – ou pelo coração e o ventre – alcança harmonia através do vazio mediano, que regula as respirações que animam o corpo”¹⁸⁶ (1994:51).

No silêncio do corpo, quando deixa de ser estado e passa a ser corpo novo que se fez, deixo todos os lugares e permaneço entre mutantes naturezas. O silêncio do corpo é, então, o corpo novo que se faz pela respiração, aberto ao “vazio”, encontrando-se na fonte das imagens e das formas.

Para Cheng, o “vazio” é “em si mesmo uma respiração, emanada do vazio original, de onde extrai o seu poder”¹⁸⁷ (1994:50). O “vazio” é essencial para a harmonia entre “força activa” (yang) e “receptividade” (yin): “ele atrai essas duas respirações vitais (yin e yang) e chama-as para o processo de devir recíproco”, “sem o vazio, yin e yang estariam numa relação de oposição frígida, eles permaneceriam substâncias estáticas e não teriam forma”¹⁸⁸ (Cheng, 1994:50). É esta “relação ternária entre yin, yang e o vazio mediano que faz nascer, e também serve de modelo para, os dez mil existentes”, porque “o vazio mediano que reside no coração do par yin-yang, também reside no coração de todas as coisas”¹⁸⁹ (Cheng, 1994:50). A imaterialidade do “vazio” cobre e absorve pela “respiração e vida” todos os seres e todas as coisas, mantêm-nos em relação a si “permitindo-os entrar em transformação interna e unidade harmoniosa”¹⁹⁰ (Cheng, 1994:50).

Na filosofia estética chinesa taoísta, o “vazio” (ou “tao”) é concebido como “vazio supremo a partir do qual o um, que não é mais do que a “respiração primordial”, emana”¹⁹¹ (Cheng, 1994:50). Do um nasce o dois, “incorporado pelas duas respirações vitais yin e yang”, cuja interação governa “as múltiplas respirações vitais que animam os dez mil existentes do mundo criado”¹⁹² (Cheng, 1994:50). É a combinação entre as duas forças vitais e o “vazio” mediano que dá origem à interação entre yin e yang e consequente desmultiplicação nas respirações vitais que animam os dez mil existentes do mundo criado. Para Cheng, o “vazio”, “tao”, “respiração primordial”, “caos”, “potencial indiferenciado” embebe todos os seres e todas as coisas, cuja ligação a esse “vazio”, por sua vez, os preenche de potência. O que quer dizer que pela respiração, o corpo religa-se à “respiração primordial”, “vazio”, “caos” ou “potencial indiferenciado” (pela perspectiva de Cheng sobre a filosofia estética taoísta).

¹⁸⁶ Trad.: “Emptiness is not merely a neutral space serving to defuse the shock without changing the nature of the opposition. It is the modal point where potentiality and becoming interweave, in which deficiency and plenitude, self-sameness and otherness, meet. This conception also applies to the things in nature, as I talked about in connection with mountain-water in painting. It applies as well to the human body, notably in the view that the body, dominated by “shen” (spirit) and “ching” (essence) – or by the heart and the belly – acquires harmony through the median emptiness, which regulates the breaths that animate the body”.

¹⁸⁷ Trad.: “itself a breath, issues from the original emptiness, from which it draws its power”.

¹⁸⁸ Trad.: “it attracts the two vital breaths and draws them into the process of reciprocal becoming. (...) Without it, yin e yang would be in a relationship of frozen opposition. They would remain static substances and be formless”.

¹⁸⁹ Trad.: “It is clearly this ternary relationship between yin and yang and median emptiness that gives birth to, and also serves as a model for, the ten thousand existents”, “For the median emptiness that resides at the heart of the yin-yang pair also resides at the heart of all things”.

¹⁹⁰ Trad.: “breath and life”, “enabling them to enter into internal transformation and harmonious unity”.

¹⁹¹ Trad.: “The original Tao is conceived as the supreme emptiness from which the one, which is none other than the primordial breath, emanates”.

¹⁹² Trad.: “embodied by the two vital breaths of yin and yang”, “the multiple vital breaths that animate the ten thousand existents of the created world”.

A criação de “vazio” do corpo na dança. A dança é sobre seres que dançam juntos nesta terra. Mesmo aqueles que por rituais intensos trazem os seus antecessores, trazem-nos porque os canalizam nesta terra, porque lhes emprestam o corpo. Acredito na não supremacia da dança, no seu terra-a-terra-corpo-a-corpo. Por isso, não me é simples ir buscar a supremacia e a hierarquia que antevejo na filosofia estética taoista, pela perspectiva de Cheng (ver capítulo II.2. e presente). Paradoxalmente, se lhe retiro o supremo e deixo o “vazio”, “salta um cavalo”¹⁹³ e sinto este “vazio” como essa vida que preenche e liga os corpos entre si, não reciprocamente, antes mutuamente, desmultiplicadamente, diferencialmente, infinitamente e inconscientemente.

O “vazio” é a própria condição de dançar. A criação de “vazio” assegura o lugar de transformação do corpo, da sua metamorfose, do seu devir. Experimentei e pensei o “vazio” do corpo na dança como “respiração primordial”, “caos”, “potencial indiferenciado”, “fonte das imagens e das formas” (Cheng) e do “movimento” (Godinho), ao qual o corpo se religa, ou reconecta, num mergulho auscultante para o fundo de si, da terra, do espaço e do tempo; tornando-se capaz de entrar em devir imagens de si, das coisas e do mundo (capítulo II.2.).

Mas, o corpo religa-se a quê? À potência do corpo na dança e dela se preenche (o “cheio”, do “vazio e cheio” de Cheng). Da potência de devir todas as formas e movimentos, todas as imagens de si, das coisas e do mundo. Do silêncio do corpo, emanarão todos os gestos dançados. Criar um “vazio” no corpo que dança, é esvaziar o corpo para desbloquear os canais energéticos e fazer fluir a energia, é, também, respirar o ar que nos entretece nesta terra e nos liga quando, por ele absorvidos, devimos tudo ao mesmo tempo (numa alusão ao programa experimental de Pessoa, pela perspectiva de Gil, cujas exigências consistem em “tornar literários os órgãos dos sentidos; e ser-se capaz de múltiplos devir-outro” (Gil, 1987:20). “O vazio é a condição do movimento e este é a forma em devir”. O “vazio” é o lugar onde o corpo entra em “devir-outro”.

Fez-se um corpo em devir (“quando o vazio se abre fabrica-se um outro espaço, há-de libertar-se um corpo e o corpo será fonte de movimento”): o silêncio do corpo que, pelo “vazio”, capta forças e entra em “devir-outro”. O que faz o silêncio do corpo, o corpo em devir? Ele escuta as sensações, “metamorfoseia-se”, “desencadeia”, “liberta”, “modula”, “preserva e conserva” as forças. Sou água, montanha, um ser coberto por outro.

O silêncio do corpo cria, também, um outro espaço e um outro tempo que consiste no “devir do espaço do corpo”: “lugar onde o corpo se encontra em devir no espaço que ele próprio criou” (Godinho, capítulo II.2.) ou “acto puro das metamorfoses” (Valéry, capítulo I.2.). “O devir é a forma em devir”, isto é, o “movimento de força que torna o espaço num lugar de metamorfoses”.

Só no devir do silêncio do corpo suporte a intensidade das forças que esse próprio devir acarreta, porque eu própria me encontro em devir. Ao permanecer no silêncio do corpo protejo-o e torno-me capaz de esculpir as forças em formas (de forças) que são as sensações-objecto onde se espelham as imagens de si, das coisas e do mundo.

Permanecer no silêncio do corpo é dar vazão ao substrato subterrâneo e continuum que me mantém ligada ao “caos”, ou “potencial indiferenciado”, sem nele me perder de tão completa absorção. Permaneço no silêncio do corpo, e por isso em potência, pelo fazer canalizador das forças: trabalho as sensações, modulo-as em formas de forças, os gestos dançados. O silêncio e o “vazio”, “caos”, “potência” manifestam-se nestes gestos, preenchendo-os tão intensamente que os impede de se fecharem em formas de significação e

¹⁹³ Numa alusão ao pintor, poeta e filósofo chinês Shih’Tao, na obra *Enlightening Remarks on Paiting* (1989).

subjectivação. As formas das sensações-objecto dilatam-se e condensam-se numa superfície permanente de presença, em devir, sem serem capturadas.

A quietude é a imobilidade movente no corpo que dança, é o repouso do corpo sobre a terra e o retorno da terra ao corpo ao mesmo tempo, é o julgamento dos pesares pelo voo, o rito da vida, o exercício do “medo de perder as coisas que temos” (Molder)¹⁹⁴, o acolhimento das forças, a escolha das flores. “O que fazemos com o desaparecimento?” (Huberman, 2014b)¹⁹⁵.

No desejo e no medo de devir, continuo a trabalhar as sensações, por exemplo, as mãos vêem, os olhos tocam, os dedos sentem o pó do solo e as partículas do ar e da luz. No silêncio do corpo abrem-se espaços, dilatações, extensões, espraiaamentos, desdobramentos.

O corpo que dança escava nele um “vazio”, reconecta-se aos caos que traz o intervalo instaurador de uma cisão que imprime, no corpo, a disrupção que assegura, por sua vez, o devir devindo do silêncio do corpo preenchido de infinitos movimentos – o “infinitamente pequeno das sensações mínimas” e o “infinitamente grande do cosmos” (Gil, capítulo II.2.). A experiência da realidade com os seus estratos de pequeníssimas pedras-de-toque e seus enormes acontecimentos (doc sens 20.10.2009). O intervalo é “espaço vazio onde se vem vaziar a forma que o devir-outro desposa” (Gil, capítulo II.2.). Do intervalo emanam as “pequenas percepções”, a escala mudou. As “pequenas percepções” são o “infinito de micromovimentos que impedem a determinação de uma forma e de um estado corporal fixos” (Gil, capítulo II.2.).

A força expande, permaneço reconectada, só sigo, justamente, a sua voz, a sua expressão. Do esculpir das sensações, passo a esculpir o poeira do caos, componho as “pequenas-percepções” (que me constituem a mim, a tudo em meu redor e aos sonhos) em “formas de forças” (Gil, capítulo II.2.). A duração da força corresponde à duração da forma, que é a imagem, ou presença, de cada sensação-objecto. Não faço nada, sigo o trilho, justamente. Sou gruta e vulto.

Instalo o ritmo pela oscilação do corpo quando a terra me toma num sismo. Capto o ritmo (Cheng), entro no ritmo (Godinho) pela coexistência em mim dos animais, presenças, fantasmas (ver capítulos II.2. e presente). É o que faço com o desaparecimento. As mãos tocam o solo experimentando gradações de fricção entre o bater e o deslize na/da terra, desencadeando sensações, compondo “pequenas-percepções”. Invoquei o silêncio num apelo à vida, liguei-me à terra, levantei-lhe a poeira onde me desfiz em partículas pequeninas do existir. Pelo ritmo capto o pulsar do espaço e do tempo, de si, das coisas e do mundo, do corpo sobre a terra, mesmo quando esta nos falta.

As palavras, as palavras movimento, pela intensidade e o afecto da voz do outro, entram pelas minhas células desmultiplicando o seu sentido, numa auscultação profunda do encontro. Não sei onde estou, sei onde estou: nas palavras-pedra onde pouso na obscuridade. As sensações-objecto nascem na grelha de fios vibracionais que, pelo inconsciente e afecto, os dois corpos constroem no espaço entre si. Entre os fios, entre os corpos, entre todos os movimentos, entre: uma atmosfera de “pequenas percepções”, de poeira do caos, de forças inconscientes de afecto estendidas pelos fios que ligam estes dois seres. Os ventos movem as forças que o

¹⁹⁴ No dia 13 de Março 2014, organizou-se um momento de encontro com a Professora Filomena Molder e os seus alunos, onde Molder transmitiu os seus estudos em curso, entre os quais “o medo de perder aquilo que temos”.

¹⁹⁵ Informação recolhida no seminário Temáticas Aprofundadas em Estudos Artísticos, no âmbito do Doutoramento em Estudos Artísticos da FCSH-UNL, Março e Abril de 2014.

corpo condensa e larga em vapor. Impressões nos sentidos, sentido feito de impressões: a mudez das “imagens-nuas” num espaço pleno de silêncio. Incorporo as forças em formas e deixo-as partir, pela água de um corpo só, pelo extremo do silêncio: o silêncio do corpo assombrado.

c. Documento sensível ou documento-poema

“(…) a dança, na medida em que se origina numa certa experiência da imobilidade – que acabei de caracterizar como sendo traumática (a percepção da imobilidade do que já se moveu e se auto-moveu) –, a dança retém e é sempre a retenção disso mesmo que a origina: um ser imóvel. Poderia até dizer-se que, no âmago do seu movimento, e de um movimento que até pode ser violento, o corpo quando dança mantém-se, até certo ponto, imóvel” (Maia, 2010b:5).

Na presente pesquisa-criação instigamos movimentos de incorporação entre a dança e a filosofia, através de uma experimentação entre o *silêncio* e a *potência do corpo na dança*, da escrita do *documento sensível* e ensaio filosófico. O “documento”, sobretudo devido ao uso que faz do “poema”¹⁹⁶ na linguagem¹⁹⁷, sem a preocupação em elaborar problemas, articular e inventar conceitos como na construção do ensaio filosófico, permitiu-nos estabelecer a relação de ressonância entre a dança e a filosofia (ver introdução). O ensaio filosófico, tal como o nome indica, consiste numa *répétition*, tentativa, procura, produção de pensamento vindo da análise, problematização, teorização da experimentação do corpo na dança e discussão do resultado: uma possível abordagem ao conceito de *potência do corpo na dança*. Esperamos, contudo, conseguir preservar a presença da experiência real do corpo na dança

¹⁹⁶ Esta primeira parte do presente capítulo, dedicada ao *documento sensível*, justifica-se pela importância que ele teve, sobretudo devido ao seu carácter de documento-poema. No começo desta pesquisa-criação, fui confrontada com o facto de ter de escolher lados, isto é, a dança ou a filosofia, como se não pudesse fazer dança e filosofia ao mesmo tempo, com o mesmo corpo. Foi, então, que escrevi uma série de textos em prosa-poética – os *documentos sensíveis*, que traçaram a conexão entre aqueles dois campos de investigação. Apenas através do *documento sensível* consegui aproximar-me da matéria das sensações pela linguagem. Através do movimento e do ritmo trazido pelo poema, pude tocar as impressões em filigrana da metamorfose do corpo que atravessei, pelo mesmo impulso vital que senti e com a mesma pequena dose de esperança que a mutação real do corpo permanece e nunca cessa. O *documento sensível* constituiu um meio mais possível de compreender as imagens sensíveis da dança. O movimento e o ritmo do documento-poema estabeleceu uma atmosfera de ressonância entre a dança e filosofia, um meio próprio a esta pesquisa-criação, ou seja, o seu plano, abrindo a possibilidade de elaboração do pensamento conceptual pela perspectiva do corpo que dança.

¹⁹⁷ Seguimos aqui o estudo feito no capítulo I. sobre a “poética da dança” em Valéry, a noção de “documentação” em dança e a seguinte breve interrogação: Como pode o *documento sensível* ser um poema (mas...o que é um poema)? Pela perspectiva da nossa experiência de passar do acto de dançar para o acto de escrever, pelos *documentos sensíveis*, essa prática incide sobre a escolha das palavras que descrevem as sensações com maior precisão: o permanecer num certo estado e temporalidade vindos da experimentação do corpo na dança. Esse estado era habitado por uma certa melancolia na reconstrução dos sentidos, uma tristeza de assistir ao desmuronamento das formas, uma nostalgia das memórias a desfazerem-se, uma inocência perante o desconhecido, uma ligação inconsciente ao outro, um desejo, calmo e veloz, de experimentar a potência de um corpo, uma estranheza da mutação da carne. Os *documentos sensíveis* são ficção, mas eles são uma ficção da ficção que experimentámos, por isso, eles são a realidade com que vivemos o corpo, habitámos o espaço e o reconfigurámos em tempo. No entanto, os *documentos sensíveis* não são uma representação da experiência real do corpo na dança, eles são o real que traduz a virtualidade dessa experiência. A possibilidade de escrever em prosa poética permitiu-nos tocar essa experiência como a sentimos.

trancrita no *documento sensível*, e seu poema, no ensaio filosófico, em prol da elaboração de uma abordagem à poética da dança contemporânea. Nos próximos parágrafos descrevemos alguns aspectos sobre a importância do papel desempenhado pelo “documento”, suas implicações filosóficas e estéticas no contexto desta pesquisa-criação.

O “documento” em dança, sob a forma de *documento sensível* que criámos, ou seja, o *mapeamento da experimentação do corpo na dança pela escrita* (capítulo II.), teve uma importância extrema no decorrer desta pesquisa-criação. Para além do *documento sensível* ter permitido estabelecer a relação de ressonância entre a dança e a filosofia, devido a um uso do “poema” na linguagem tornando-a mais próxima da experiência do corpo na dança, pela escrita dos *documentos sensíveis* tornou-se possível seguir um programa experimental através de uma “arte poética que considera as sensações como unidades primeiras, a partir dos quais o artista constrói a sua linguagem expressiva” (Gil, 1987:11). Isto porque esta pesquisa-criação parte de uma experimentação do corpo na dança, cuja escuta das sensações conduziu a uma metamorfose do corpo. Gil menciona: “Porquê experimentar? Para chegar a produzir o máximo de sensações diversas e, a partir daí, a maior variedade de sonhos; para, enfim, depois de ter dominado a técnica do sonho (e outras, como a da metamorfose) adquirir a mestria da arte poética” (1987:18). A nossa abordagem a uma possível “poética da dança” nasce precisamente dessa escuta das sensações pela dança, a filosofia e a escrita. Os *documentos sensíveis* consistiram nos primeiros textos desta pesquisa-criação, neles pretendíamos apenas descrever as sensações o que, mais tarde, evoluiu para a análise das sensações e, depois, para a construção do ensaio filosófico, tal como a estrutura da presente dissertação revela: contexto => experimentação => documento => análise => reflexão filosófica => elaboração de uma possível abordagem ao conceito de *potência do corpo na dança*.

Nos *documentos sensíveis* estendemos a escuta das sensações, provenientes da experiência real do corpo na dança, pela linguagem verbal, prolongando entre si virtualidades e singularidades. Pelos *documentos sensíveis*, permanecemos do lado de dentro do fora da dança, traduzimos e transcrevemos a experiência real do *silêncio* e da *potência* do corpo, reactivámos essa experiência pela vaga com que a sentimos. O *documento sensível* permitiu-nos tocar a realidade pela intensidade que a preenche, que preenche os nossos corpos, petrificando-os de silêncio, imobilidade, choque e veneração. As intensidades que atravessam o corpo durante a experimentação fazem-nos sentir que mal cabemos em nós mesmo e trazem à superfície temas tão complexos de pensar...o *documento-poema* permitiu-nos tecer a linguagem pelos filamentos das sensações: *Se, no começo, era a força, agora a força é do coração na mão* (doc sens 07.07.2010).

O *documento sensível* testa, ainda, os limites da linguagem ao descrever o plano pré-verbal do *silêncio do corpo* (como quietude, ou *stillness*, desta experimentação do corpo em dança) na passagem das sensações para as palavras e, por isso, resiste. A significação surge, no *documento sensível*, pela reactivação das sensações nas palavras. O *documento sensível* resiste porque cumpre, pela linguagem verbal, o silêncio que traduz e o silêncio é como a “quietude” capaz de interromper o curso progressista da história – a resistência ao correr do tempo, mais precisamente, uma micro-resistência por uma experiência da arte da dança num estúdio, ou atelier, da história. Vimos anteriormente como os “*still acts*” interrompem o curso do tempo, podendo ser, por isso, um acto de resistência. Recorrendo à perspectiva do materialismo histórico de Benjamin, na visão de Lepecki, analisámos como os “*still acts*” não seguem o curso progressista da história, antes suspendem-na e abrem-na para outros espaços, provavelmente espaços críticos – os “*still acts*” levantam o pó da história, confundem partículas do corpo e do mundo. A quietude introduz uma interrupção no curso progressista da história, amplifica e intensifica a ressonância das imagens que a assombram (ver capítulo I.1.). O silêncio, a quietude, que o *documento sensível* traduz, é um modo de resistência porque ele suspende o corpo que dança e reinventa-lhe uma vida, onde as imagens da história se confundem e onde surge o diagrama de uma nova possibilidade de vida pelo fazer-se de um corpo na dança. Sempre *em formação*, este corpo interrompe e, por isso, resiste ao tempo histórico.

O *documento sensível* permitiu-nos construir uma possível abordagem à filosofia estética da dança, mais precisamente, a uma poética da dança, a qual, à luz de Valéry, preserva as interrogações, hesitações e inacabamentos de um “acto puro das metamorfoses” que é, também, à luz de Gil, “a imanência do movimento do corpo ao pensamento” (ver capítulo I.2.). Ao poema, que em certa medida forma o *documento sensível*, conjugámos os conceitos num ensaio filosófico, conceitos capazes, ainda, de traçar o gesto de um pensamento sobre o espaço do corpo, como espaço de silêncio e plenitude na dança construído – para nós, como lugar de “potência” de um corpo na dança, como tentaremos demonstrar nos capítulos seguintes.

Pretendemos não negligenciar a importância que o “documento” em dança tem tido nesta pesquisa-criação (ver documentação, no capítulo I.1.), ao mesmo tempo, sabemos que aprofundar este tema constituiria uma outra tese. Aos aspectos mencionados acima sobre o *documento sensível* acrescentamos as seguintes considerações em filosofia estética da dança, mesmo assim em forma de vaga, ou movimento de profusão, antes de passar ao tema do silêncio que o documento traduz. O *documento sensível*, escrito quase sempre na noite após a

tarde da experimentação do corpo na dança, foi, para nós, num *documento sensível* do *documento sensível*, ou documento-poema:

a tabuinha de escrever, a inscrição do sensível, a sensação analisada pela palavra, a pré-verbalidade da linguagem, o distanciamento da experiência, a cisura do encontro (dança e palavra), a hesitação do discurso, a condensação da vida transcrita, o testemunho da morte na vida e da ressurreição, a fragmentação das partes, o medo da perda, o apanhar das pedras, o toque da experiência, o lamento da dança, o comparecimento da presença, o deslocamento da arte, a mudança da matéria, o reflexo da acção, a reinvenção da experiência, a precisão da descrição, o elemento semântico da composição, a ficção do documento, a transformação do sonho reinterpretado, a reminiscência da memória, o passado decomposto, a recollecção das sensações, a reconciliação das intensidades, a reunião dos sobreviventes, a flutuação da atenção, a decisão do fragmento, a arqueologia dos sentidos, a selecção dos sonhos, a associação das ideias, a entrada no inconsciente, a convocação das imagens, a provocação do afecto, o estrato do tempo, o retorno da força, a fala do corpo, o olhar das palavras, a tradução daquilo que nos atrai e tememos, a moldura da experimentação, a orientação do olhar, a eurística do sentido, a inexactidão e o vazio das formas, a diferença do mesmo, a estratégia do pensamento, o espaço do corpo reconstruído, a marca da vida, a promessa da (micro-)revolução, o cuidar do corpo, o sintoma do acontecimento, a transcrição da experiência da arte, o aumento da força, a tomada de posição, o acto de resistência, o esforço e a liberdade da escrita, a legibilidade da experimentação (como se lê um corpo, as vísceras, os assombros e os gestos?), a não separação entre a dança, o documento, o poema e o ensaio filosófico (doc sens 25.04.2014)¹⁹⁸.

Em última instância, o *documento sensível* é o “testemunho” e a “transcrição” da experimentação entre o *silêncio* e a *potência do corpo na dança* realizada ao longo desta pesquisa-criação¹⁹⁹ (Maia, 2010b:1). Através da escrita do *documento sensível* tornou-se possível traduzir a matéria-prima das sensações em linguagem verbal (e recorrendo a um certo uso do poema): nos *documentos sensíveis* descrevemos as sensações da experiência real

¹⁹⁸ Esta seriação condensa uma outra série de memórias das leituras e seminários em filosofia estética que fizemos, sem chegarmos a articular nesta pesquisa-criação. Neste parágrafo específico, sobretudo, encontra-se a influência do seminário de Georges Didi-Huberman e sua relação com a arte como documento (poema e ensaio) da história, a partir do cinema de Jean-Luc Godard (Informação recolhida no seminário Temáticas Aprofundadas em Estudos Artísticos, no âmbito do Doutoramento em Estudos Artísticos da FCSH-UNL, Março e Abril de 2014). Foi devido a opções textuais como esta que optámos por manter a bibliografia de trabalho que inclui os autores não citados na dissertação e contextualiza-a numa esfera mais ampla do pensamento filosófico, tal como nos permitimos atravessar neste parágrafo. A realização deste projecto de investigação de doutoramento representa, igualmente, a delimitação de um campo na filosofia estética da dança, a ser aprofundado em projectos futuros.

¹⁹⁹ Maia recorre ao termo “transcrição”, em detrimento de acepção jurídica da palavra “inscrição” (“um “documento” é uma inscrição – seja qual for o seu suporte – que serve fundamentalmente de prova ou de informação”) (2010b:1). Para o autor, a “experiência da arte” “expõe a condição ficcional de todo o documento – ou, como prefiro dizer, de todo o “testemunho”. Deste modo, o documento, como criação humana, é “um transporte, uma transposição ou, como direi aqui, uma *transcrição* (para que se ouça a palavra “escrita”, ...)” (Maia, 2010b:1). No entanto, apesar da “dimensão ficcional” do documento, por não haver “documentação pura” (ou “objectiva”), a ficção não é “subjectiva” (Maia, 2010b:1). No caso do *documento sensível*, como exemplo de uma prática de documentação em dança, ele descreve as sensações que ocorreram numa experiência real do corpo na dança, para além do individual, objectivo e subjectivo; mais, para além do próprio sujeito corpo que dança (tal como analisaremos no capítulo III.2.).

do corpo na dança, sensações que, posteriormente, analisamos e teorizamos recorrendo à abstracção dos conceitos filosóficos. Denotamos, desde já, a diferença entre o documento da primeira fase da experimentação em dança (o processo somático e terapêutico, no capítulo II.1.) e a segunda (o laboratório de investigação e criação artística, no capítulo II.2), tal como, a influência que os estudos de filosofia foram tendo na própria escrita dos *documentos sensíveis*: diferença vinda da vontade de analisar e pensar filosoficamente aquilo que vivemos na experimentação do corpo na dança. Provavelmente, essa vontade corresponde à vontade de potência na filosofia, tal como Fabbri a descreve: “o desejo de pensar é um desejo de absorver o corpo no pensamento” (2009a:88, ver introdução).

Seguidamente, no contexto desta pesquisa-criação, pretendemos fechar o ciclo do *documento sensível*, sua relevância e possível abordagem nos campos da documentação em dança e filosofia estética. Fazêmo-lo através do estabelecimento de uma relação entre o *documento sensível* e o silêncio (aqui, *silêncio do corpo*) que ele traduz. Para tal, apoiamo-nos numa apresentação de Maia sobre a dança como “expressão de uma imobilidade”, a partir da qual procuramos responder à seguinte questão: Afinal, o que é “aquilo” vindo e traduzido do silêncio, ou imobilidade, que o corpo que dança encarna e o documento traduz? (2010b:2).

Posteriormente, analisamos a nossa experimentação com o objectivo de responder à seguinte questão: *Como pensar a construção do silêncio do corpo como uma experimentação entre o silêncio e a potência do corpo na dança?* A análise do estudo de caso como uma experimentação do corpo na dança é feita em articulação com uma discussão sobre a tese desta pesquisa-criação: *a experiência real da potência do corpo na dança só é possível se o corpo permanecer no silêncio do corpo* (capítulo III.2.).

Por último, passamos à elaboração de uma possível abordagem ao conceito de *potência do corpo na dança* como resultado desta pesquisa-criação e sua experimentação. A experiência real da *potência do corpo na dança* ao longo da experimentação desenvolvida, levou-nos, pela mão, a pensar a complexidade do conceito de “potência” apenas numa sua possível linha de investigação a cruzar-se, esperamos, com múltiplas outras (e a aprofundar juntamente com o estudo das obras referidas na bibliografia de trabalho, que nos exigem mais tempo de escuta do que aquele que conseguimos criar para esta investigação em dança e filosofia). Deste modo, o conceito de *potência do corpo na dança* trouxe-nos, aqui, um outro conceito que o primeiro engloba: *corpo-potência-de-vida*. Este último, consiste no conceito emergente desta pesquisa-criação como um “gesto do pensamento” (capítulo IV.).

d. O silêncio traduz potência

O *documento sensível* foi “traduzido do silêncio”. “Traduzido do silêncio” é um termo extraído da apresentação de Maia – *Centro imóvel em movimento: nota sobre a dança* –, sobre a “expressão de uma imobilidade” no corpo que dança; corpo esse, em si mesmo, documento, por ser testemunho dessa imobilidade (2010b:2). O termo “traduzido do silêncio” vem do título de um livro de Joë Bousquet, recordado por Maia, como exemplo de um testemunho sobre uma “existência imóvel” e da escrita como “tradução de um silêncio”:

“(…) [Joë Bousquet] ferido na primeira guerra mundial (1918), não mais deixou de viver acamado até ao dia da sua morte, em 1950. Uma bala atingiu-o aos vinte e um anos, seccionando-lhe a espinal medula. A sua vida passou a ser, de certo modo, a escrita de uma imobilidade: isto é, também, de um certo silêncio – a que a dança não é alheia. Imobilidade ou silêncio que, no entanto, em arte estão sempre para além da imobilidade e do silêncio *personais*. Estou assim a sugerir um paralelismo entre a literatura e a dança cuja direcção me foi apontada por um título de Bousquet – a ponto de eu pensar que a escrita é a tradução de um silêncio (a que já chamei, e vou também chamar aqui, “traumático”). O título é o seguinte: *Traduzido do silêncio*, e é deste livro – sem poder demorar-me mais – que vos deixo duas passagens em jeito de introdução: “Para traduzir o silêncio, é preciso viver para além do seu próprio silêncio, ouvir e reter todas as vozes que se calam em nós”. E ainda: “Estou na noite, inerte; e toda a minha vida está em perceber que esta noite, por um movimento insensível, se ilimita” (2010b:2).

Na metamorfose do corpo na dança que experimentámos, o *documento sensível* consiste num testemunho, “traumático”, de termos sido retidos, fora do tempo, na “expressão de uma imobilidade” ou silêncio, seguindo a perspectiva de Maia (2010b:2). Sentimos essa certa imobilidade, com o corpo imóvel ou em movimento, como uma massa movente, densa, profunda, lenta, encarnada, permeável, silenciosa, subterrânea, contínua, sem limite nem forma, uma força que toma o corpo integralmente e o liga ao seu exterior, sendo possível fazermos nascer os nossos gestos dessa existência (imóvel mas) movente e vivente que habita o corpo – e, caracteriza o “plano virtual do movimento na dança” ou “segundo plano de movimento do gesto dançado” (ver introdução e capítulo I.2.). Silêncio ou imobilidade onde brota o movimento ainda sem tomar posição, no sentido daquilo que toma a forma do gesto dançado.

Nesta pesquisa-criação é do silêncio que partimos e chegamos a uma experiência real da *potência do corpo na dança*. O movimento do silêncio, sentido através de uma certa imobilidade, que pode vir de um repouso, mas também, a imobilidade que a dança retém, entendemo-lo como uma potência da vida do corpo e de todos os seres da natureza, enfim, de tudo o que vive e se move. Ligamo-nos a essa potência através de uma escuta do corpo sensível extrema, um voltar da nossa atenção em direcção ao silêncio que emana e reúne *todos* os sons do mundo, e nos toma. Silêncio que traz o som dos pássaros, dos aviões, das folhas das árvores, do vento do deserto, do ar das montanhas, da gruta de cristais, da respiração, do pulsar do coração; sons que passamos a absorver em atmosfera envolvente da existência para além dos limites do nosso corpo. Silêncio que transforma a nossa carne e em que devimos – *silêncio do corpo* –, tornando-nos capazes de absorver a força de todos os sons, a potência de todas as formas. Silêncio que, pela escuta do corpo, nos dotamos, superdotamos, para o traduzir, para o dar a sentir, a ver, como movimento infinito que a vida contém e que é, também, a *potência do corpo na dança*.

Sobre o trauma, em Maia, essa noção vem de Freud, mais precisamente do texto de Freud intitulado *Considerações sobre a guerra e a morte* – “diante do cadáver da pessoa amada” (2002b:2). Perante a experiência da “expressão de uma imobilidade”, uma petrificação do “cadáver da pessoa amada” ou do nosso próprio corpo, o silêncio preenche-nos por inteiro e torna-nos incapazes de mover (Maia, 2010b:2). Passamos a transcrever um *documento sensível* como exemplo da experiência “traumática” da “expressão de uma imobilidade”:

O silêncio torna-se silêncio do corpo quando as grandes pausas se afirmam. O corpo dobra-se para dentro, afunda-se nesse dentro, sossega-se e embebe-se de quietude e silêncio. A equação é a construção exacta que desenha esse caminho até ao silêncio tomar as rédeas do corpo, este incorpora-o e honra-o. Durante a pausa o espaço em redor do corpo surge como ausente ou espelho de silêncio; mais fora que esse redor do corpo o quarto ganha configurações sensíveis e instáveis: inclinações, condensações, distensões, movimentos lentos giratórios. Na sessão de hoje nunca soube onde estava a terapeuta: quando julgava que ela tinha as suas mãos sobre as minhas pernas, abria os olhos e via-a já noutra canto do quarto sem me tocar; quando a senti atrás de mim, estava ao meu lado. Parecia-me que ela mudava de lugar descontinuamente, sem passar pelos caminhos que normalmente atravessamos para ir de um lugar ao outro. Ela surgia aqui ou ali como aparição; aparição, sim, mas devido aos rasgos da minha consciência que se apagava aqui ou ali entregando-se ao fundo silencioso do corpo ou ao adormecimento, este último por não se aguentar tanta intensidade.

Por um momento o calor no peito, o coração acelera e a sensação de se ter o interior aberto: o coração exposto ao ar, a ferver e o corpo todo para ele voltado pelos desenhos de filamentos. É nesse momento que a consciência se esvai como se o fenómeno fosse grande demais para ser abarcado, incorporado.

Adormece-se, sem jeito algum, acorda-se aqui e ali, interruptamente na medida que o medo permite. Nesta sessão estive presente e ausente interruptamente, de cada vez que vinha à superfície assistia a uma nova e diferente configuração do corpo, do lugar da terapeuta e das paredes do quarto.

No silêncio do corpo a respiração é densa, o corpo todo é pulmão e o ar é quente (doc sens 22.12.2011).

Maia, apoiado em Freud, define “trauma” pelo seguinte:

“(…) o trauma é o choque que faz com que um corpo deixe de poder caber em si (exactamente no sentido em que nós dizemos de alguém que está numa extrema alegria ou numa grande pena – e sem dúvida, em arte, numa indiferenciação entre ambas). O corpo quando dança é aquele que expõe o facto do corpo humano não caber em si – e esta excedência do humano *no* humano deriva de uma experiência traumática que o distingue das outras espécies.

Freud resume assim, no âmbito da vida individual, a noção de trauma (a passagem encontra-se no seu texto intitulado *Introdução à psicanálise*): “Chamamos assim [traumático] um acontecimento vivido que, num curto espaço de tempo, traz um tal aumento de excitação para a vida psíquica que a sua supressão ou elaboração pelos meios normais ou habituais falha, o que não pode deixar de perturbar duravelmente o funcionamento energético [do doente]” (2010b:4).

Quando sentimos o encarnar do silêncio como “expressão de uma imobilidade” (tal como descrevemos neste capítulo), sentimos a violência de sentir a imensidão desse silêncio e a presença mais intensa do corpo que dança; porque, verdadeiramente, nos cala e a todos os ruídos, absorve tudo num vácuo, plasma e quiasma, e retém-nos ali numa imobilidade movente. Esta qualidade do silêncio que temos vindo a apurar pelo corpo que dança e pela escrita, é intensiva (vimos anteriormente que o *silêncio do corpo* é o corpo intensivo da experimentação desta pesquisa-criação, capítulo II.2.). Esse silêncio provoca-nos, destabiliza-nos e temos a sensação de não cabermos em nós próprios. Perante o choque de “não caber em si” paralisamos. Não conseguimos abarcar a intensidade do silêncio e da imobilidade que experimentamos, onde tudo surge em transmutação (a percepção de si, da terapeuta, do espaço em redor, da reconfiguração do tempo); excepto ao entrar num plano do inconsciente ((…) *devido aos rasgos da minha consciência que se apagava aqui ou ali entregando-se ao fundo silencioso do corpo ou ao adormecimento, este último por não se aguentar tanta intensidade. (...) É nesse momento que a consciência se esvai como se o fenómeno fosse grande demais para ser abarcado, incorporado. Adormece-se,*

sem jeito algum, acorda-se aqui e ali, interruptamente na medida que o medo permite. Nesta sessão estive presente e ausente interruptamente, de cada vez que vinha à superfície assistia a uma nova e diferente configuração do corpo, do lugar da terapeuta e das paredes do quarto) (doc sens 22.12.2011).

O trauma vem de, perante o acontecimento vivido da incorporação do silêncio (no sentido em que o temos vindo a perceber), termos sido afectados por algo que não só nos excede, mas nos faz excederemo-nos *nós mesmo*. Algo que provoca uma excitação do nosso psiquismo e perturba o nosso “funcionamento” orgânico e “energético”. Pela perspectiva da nossa experiência do acontecimento vivido da metamorfose do corpo que dança em *silêncio do corpo*, que passou pela “expressão de uma imobilidade”, o momento do choque, embate ou confronto com o acontecimento do silêncio e seu afecto elevado ao máximo, é uma suspensão e, sim, tem algo de traumático (ver citações acima). Essa sensação de trauma é sentida através de uma excitação, confronto com o novo, perda do que éramos antes, impossibilidade de retorno, petrificação, espécie de morte na vida que abre o corpo ao “devir-outro” (ver capítulo II.2.), ou, mais precisamente, o “não caber em si” (referido acima). Maia diz: “A imobilidade aterradora tinha de sair de si e tornar-se num movimento em todas as direcções” (2010b:4). No entanto, quando o silêncio nos toma, ele não é estranho e, de facto, estranho passa a ser aquilo que éramos sem a sua presença. No silêncio nos queremos reter em mergulhos sucessivos num perpétuo devir das formas que, pelo gesto dançado, se dá a sentir e a ver. Então, o trauma desvanece, o corpo que dança metamorfoseia-se, reúne as suas forças e supera-se – o corpo que dança encontra a sua potência, ou seja, a potência de se mover.

No entanto, essa potência do movimento dá-se a sentir através de uma imobilidade. Vejamos:

A tese de Maia consiste no seguinte: “*a condição de possibilidade da dança está num corpo que, de algum modo, sente em si a imobilidade — e a imobilidade absoluta*” (2010b:2). A dança é, para esse autor, “*expressão de uma imobilidade – imobilidade que a dança não anula mas à qual, paradoxalmente, vem dar corpo ou, mais exactamente, encarnar*” (2010b:2). Da experiência que tivemos da imobilidade do corpo na dança, como “condição de possibilidade da dança”, e recorrendo ao pensamento de Maia como lente de análise, podemos afirmar que a “expressão de uma imobilidade” chega do “trauma” de “não caber em si” (tal como citámos acima). Igualmente, ela chega “daquilo ou daquele que já se moveu – e sobretudo (esta precisão é decisiva) daquilo ou daquele *que já se auto-moveu* (e que pôde entretanto mineralizar-se ou fossilizar-se)”, isto é, daquilo que *já se (auto-moveu)* no mineral, no fósil, no animal, “aquilo que se movia ou fazia mover um corpo, e que já não o habita”, aquilo pelo qual o homem tem “um sentimento de temor ou de respeito” e “veneração” (como o “homem primordial” em Freud, pelas palavras de Maia, sentiu por alguns animais): “a

imobilidade causadora de um certo movimento (a que designamos dança) é aquela que afecta bruscamente um ser – um ser venerado ou amado – que se auto-movia” (Maia, 2010b:3). Mais, “aquilo que marca a origem da história sem pertencer à história – ou sem pertencer *ainda* ao tempo histórico²⁰⁰. Essa marca é a abertura de um vazio no ser – e é simultaneamente a revelação de uma imobilidade no seio de tudo o que se auto-move. A dança terá sido uma das primeiras escritas ou transcrições, sem dúvida a mais imediata, dessa imobilidade latente no auto-movimento” (2010b:4). Algo retém o corpo que dança, em silêncio ou imobilidade, algo que continua entre a imobilidade e o movimento que a dança expressa num corpo sempre de um lado da morte, a nascer: *Lembro-me de ter ficado num lado de lá, talvez durante demasiado tempo, numa das sessões do toque; lembro-me de sentir a terapeuta a apertar-me os meus braços com muita força e eu o sentir, mas, ao mesmo tempo, como se os braços não fossem meus; lembro-me de me sentir nesse lado para sempre, mais do que não voltar, talvez o tivesse trazido comigo para me sentir mais ligada à vida. Quando finalmente consegui voltar ao lado de cá preenchida, a terapeuta disse: “deixei-te lá ficar por demasiado tempo” (doc sens 22.04.2014).*

Afinal, o que é “aquilo” vindo e traduzido do silêncio, ou imobilidade, que o corpo que dança encarna e o documento traduz (isso que o corpo traz do lado de lá)? Numa clarificação da sua tese, Maia afirma: “*a dança* – uma certa qualidade de *movimento* (que não é outro senão o movimento em incessante estado nascente) – *é a tradução (a transcrição) de uma certa imobilidade*. (...) Um corpo dança porque sentiu a sua própria imobilidade absoluta” (Maia, 2010b:6). Aquilo que o corpo que dança (ao reter a imobilidade em todos os seus movimentos) encarna e o documento traduz, é a vida (o “princípio vital”) que “animava o ser venerado ou amado – o corpo, em todo o caso, de um antepassado”, mas também, a vida que corre no corpo e se sente, mais intensamente e sem mediação, perante o nosso próprio silêncio, imobilidade, morte (numa certa medida da percepção). Esta vida – que começamos a perceber como *potência do corpo na dança* –, é a vida do corpo em *incessante estado nascente*, a repercussão da respiração primeira, do pulsar do pulsar do coração, do primeiro esgar²⁰¹, a vida derivada da vida mergulhada em águas de todos os corpos, tempos e movimentos *traduzidos do silêncio pela dança e seu documento* (Maia, 2010b:3).

²⁰⁰ Maia, em detrimento da noção de “pré-histórico”, fala em “*trauma para-histórico* designando aquilo que excedeu a vida (psíquica) de uma espécie e possibilitou a história, isto é, em suma, a *escrita* (2010b:4).

²⁰¹ Numa perspectiva psicanalista, o “primeiro esgar” vem de Dolto sobre o desejo, e trazemo-lo aqui como um exemplo da vida em potência (quer dizer a potência do movimento) que, pelo desejo de comunicação inter-humana, se simboliza e entra em comunicação pela linguagem (nesta fase do bebé, linguagem potencial). Trata-se do esgar, pequeno esboço ou rasgo do canto dos lábios, *in utero* e logo que o bebé nasce, o mesmo movimento que o “sorriso” preservará: “Na criança pequena que mama para viver, para sobreviver, é possível, logo antes da primeira mamada, distinguir a existência do desejo e da inscrição da linguagem como facto de relação inter-humana que satisfaz o desejo. Existe uma manifestação sua, espontânea, sem dúvida, já *in utero*, o sorriso, que, logo que um bebé nasce, pode iluminar-lhe o rosto. Essa careta, poderíamos dizer, dá aos adultos que a observam a fantasia de uma alegria traduzida pela criança, ou seja, já de uma linguagem que ainda o não é. Se o pai, a mãe ou a parteira, que presenciam este sorriso, verbalizarem a sua alegria ao ver a face da criança assim iluminada (na minha observação, até à data, o último recém-nascido tinha sete horas de vida), assistimos a

Sobre o “documento” “traduzido do silêncio” que consiste em ambos, corpo que dança e sua escrita (esta última, como “transcrição” do corpo), Maia comenta: “Primeiramente, ele não documenta nunca somente um movimento, mas sobretudo a sua secreta imobilidade ou, se preferirem, não os membros separados dos gestos mas a sua inseparabilidade; em segundo lugar, não documenta uma imobilidade qualquer mas aquela que está sempre na iminência de se mover; e, por fim, não documenta apenas um corpo mas (...) o vazio que ele próprio emana” (2010b:7).

O *documento sensível* traduz o silêncio ou a imobilidade, como em Bousquet: *silêncio vivido para além do silêncio do corpo que dança, inerte, onde todas as vozes se calam, se retém e a noite se ilimita* (ver citação acima). O que é, então, traduzido do silêncio no corpo que dança e sua escrita (como “expressão de uma imobilidade”)? A potência do movimento, ou “a possibilidade de *todos* os movimentos”, que o corpo perante a “expressão de uma imobilidade” encarna no acto de dançar e de escrever (Maia, 2010b:3). Isto porque: “não há nenhum movimento ou gesto que seja próprio da dança, mas há dança quando, por ocasião de um gesto (e de um gesto qualquer), se expõe a potência ou a possibilidade do movimento enquanto tal” (Maia, 2010b:3). É que, para Maia, “sentir em potência todo o movimento só é possível quando há momentaneamente privação de qualquer movimento. Ou, se preferirem, porque se percebeu ou se sentiu uma imobilidade” (2010b:3): *Lembro-me de ter atravessado*

qualquer coisa de muito interessante. É preciso falar muito alto, caso contrário o recém-nascido não percebe o som das nossas palavras. Basta então dizer, com a voz que conhecem das vendedoras que passam nos intervalos dos cinemas com os seus cestinhos, lançando com timbre elevado: “gelados, chocolates”, basta dizer, com o mesmo timbre de voz: “Oh, que lindo sorriso!” uma vez apenas, enquanto o bebé sorri. Espera-se alguns momentos e repete-se: “Mais um lindo sorriso?” com essa voz interrogativa mas penetrante, e é quanto basta para que imediatamente o desejo de comunicar se revele, que os cantos dos lábios do bebé hesitem e que um sorriso luminoso desabroche no seu rosto. Repetir-se logo a experiência cansa o recém-nascido que ainda não é um lactente, mas se se deixar o bebé em repouso compensador entre cada pedido, verifica-se o mesmo resultado encantador a cada incitação pela palavra “sorriso”. E pronto, estabeleceu-se o que transforma em linguagem uma expressão mímica que, à partida, não era linguagem inter-humana mas passou a sê-lo, em consequência do encontro dos fonemas de linguagem vindos da mãe, com a sua percepção pelos ouvidos do bebé. Um pede, o outro responde. Há significação de desejos harmonizados entre dois seres humanos dotados de função simbólica, e a palavra “sorriso” torna-se símbolo, para ambos, do prazer que acompanha essa mímica. Experimentei-o com os meus próprios filhos, fi-lo com crianças que não eram minhas, houve enfermeiras que também o fizeram, e obtém-se sempre o mesmo êxito quando os bebés já se sentem seguros com a pessoa que fala. Portanto, logo após o nascimento, algo de espontâneo, vindo do recém-nascido, pode entrar em comunicação pela linguagem. Ora, no caso do sorriso, que surge bastante tempo antes da primeira mamada, não se trata de um desejo originariamente ligado à necessidade de alimento. Trata-se efectivamente de uma comunicação psíquica entre dois seres humanos que revela, portanto, uma linguagem potencial” (1993:266). Para Dolto, “*o desejo é o apelo à comunicação inter-humana*. A organização de uma resposta adequada ao apelo que junta dois seres vivos é linguagem e essa organização é devida, ao mesmo tempo, à função simbólica e à memória. Portanto, acabo de vos provar que *o desejo de comunicação emocional subtil precede a necessidade de comunicação de assistência substancial* do lactente (o leite do peito ou do biberão e os cuidados do seu corpo em resposta às suas necessidades) (Dolto, 1993:267). No contexto da nossa pesquisa-criação, interessa-nos questionar como a dimensão potencial do primeiro “esgar” se manifesta nos “sorrisos” que o primeiro transformam em linguagem inter-humana, simbolizando-o e fazendo-o entrar em comunicação. Procuramos escutar essas flutuações do olhar, ou pequeno tremor rasgado no canto dos lábios à margem do sorriso. Quer dizer, aquilo que o sorriso contém e nos fala, através de uma camada não-verbal que a própria linguagem preserva.

um milésimo de segundo em que julguei ter-me esquecido como andar. Foi logo depois de movimentos lentos e muito precisos na vertical (o accordage da fasciaterapia/método Danis Bois), por um instante, estava de pé e queria andar mas não fui, o passo não se deu, esqueci-me como o dar e assustei-me. Tive a sensação de ter de aprender a andar de novo. Na fracção de segundo seguinte o susto passou e tudo pareceu-me voltar como era dantes, apenas um pouco diferente (doc sens 05.05.2014).

Essa potência que encontramos no primeiro esgar, olhar, passo ou gesto, como um abrir do corpo numa força que se afirma e retém, em si, *todos* os movimentos, permanece em cada sorriso, olhar, andar, onde se conjungam “forças imperativas”²⁰², de ligação entre seres (Lingis, 1996:72). Este estado nascente da vida de um corpo, que se desenha numa ou noutra direcção, mais reconhecível, sem destruir a sua potência de poder “sentir tudo de todas as maneiras” numa alusão a Pessoa citado por Gil, é aquilo que escutamos e procuramos que a *potência do corpo na dança* seja (1987:20).

Devagar e em escuta sensível, estamos a conseguir progredir na nossa pesquisa-criação: até aqui desenvolvemos um programa experimental pelo qual encontrámos um *silêncio do corpo na dança como expressão de uma imobilidade e revelador de uma certa potência*.

Em suma, entendemos a experiência do silêncio no corpo que dança como a “expressão de uma imobilidade”, à luz do pensamento de Maia (2010b), tal como expusemos acima. No presente capítulo começámos por transmitir a extrema importância do papel desempenhado pelo “documento” em dança no desenvolvimento desta pesquisa-criação (ver aspectos referidos acima sobre esta matéria). Pelas palavras de Maia, afirmámos que o *documento sensível foi traduzido do silêncio* por ser testemunho da “expressão de uma imobilidade” (2010b:2). Assumimos o corpo que dança e a sua escrita (neste caso, a escrita dos *documentos sensíveis*) como “documento”, porque, apesar de serem meios artísticos diferentes – corpo e escrita na dança –, eles constituem o testemunho, a tradução e a transcrição de uma certa experiência do silêncio (do corpo).

A palavra “tradução” traz o problema da língua e o seu resto, ou a sua obscuridade: no corpo que dança, esse silêncio ou vazio, ou seja, a presença mais intensa num plano pré-verbal da linguagem; e no *documento sensível*, a transcrição dessa presença pela verbalidade da língua (já tínhamos abordado estas temáticas pelo conceito de “imagem-nua”, capítulo

²⁰² Numa perspectiva fenomenológica, Lingis apela à força que emana num encontro como uma “força vocativa e imperativa”: “A alteridade do outro é contemplada e não vista, respondida a e não representada. O encontro com o outro é ser afectado por ele ou ela – os nossos próprios recursos e substância a serem retirados por ele ou ela, o nosso labor que damos a ele ou ela. Reconhecer o outro não é re-conhecer um outro “um” nem identificar alteridade; é reconhecer não a forma e aspectos distintos do rosto, mas a força – uma força vocativa e imperativa, e não casual, nem indicativa nem informativa – do olhar. É reconhecer uma reivindicação; é responder ao apelo dele ou dela e responder à sua ordem. Não agir nele ou com ele; mas ser responsivo, com alguém a ser exposto, de braços cheios e não apenas com palavras. A relação com a alteridade é responsabilidade diante do outro e para o outro” (Lingis, 1996:72).

II.2). Igualmente, traz o problema de permanecer no *estado nascente* do gesto dançado e seu pensamento, num movimento de escuta e justeza à imensidão daquilo que sentimos no decorrer desta pesquisa-criação.

Tal como estudámos neste capítulo, o silêncio do *silêncio do corpo* não é uma imobilidade em si, antes a “expressão de uma imobilidade”, que traduz a potência ou “a possibilidade de *todos* os movimentos” em cada gesto dançado e passagens entre si. No momento de metamorfose do corpo que dança para o *silêncio do corpo*, a experiência daquele silêncio ou imobilidade é “traumática”, no sentido em que faz o corpo que dança ser atravessado por um “movimento insensível” que “ilimita” a noite de *todos* os corpos e, conseqüentemente, os faz “não caber em si”. Bousquet (citado neste capítulo): “Estou na noite, inerte; e toda a minha vida está em perceber que esta noite, por um movimento insensível, se ilimita”.

2. Das sensações confusas e inconscientes

a. Branco sujo do silêncio

Porquê falar de “silêncio”...? Sobretudo, falamos de silêncio porque este corpo que dança recebeu a influência de Paxton (por transmissão directa) e Cage (pela experiência no âmbito da corrente da dança pós-moderna americana). Quer dizer, um silêncio murmúrio, rumor, vibração, intensidade e movimentos mínimos vindos do corpo e do som envolvente, intensificados por e para quem os percebe (capítulo I.1.). Igualmente, o silêncio como “expressão de uma imobilidade” e “potência do movimento”, pela perspectiva de Maia (capítulo III.1.). Através de uma experiência singular na dança, escutámos o *silêncio* como *potência*: a potência de todos os movimentos, espaços e tempos de um “corpo em devir” na dança (capítulo II.2.).

Ou...o silêncio da superfície branca cheia de coisas nas quais o pintor faz traços, linhas, manchas, cores, ou seja, o “diagrama” e o “trabalho preparatório”²⁰³ de Bacon, em Deleuze, necessário ao surgimento da figura (e não, do figurativo) como forma estética na pintura (2002:93):

“É um erro acreditar que o pintor está diante de uma superfície branca. A crença figurativa provém desse erro: de facto, se o pintor estivesse diante de uma superfície branca ele poderia reproduzir um objecto exterior que funcionasse como modelo. Mas não é assim. O pintor tem muitas coisas na cabeça, ou em torno dele, ou no atelier. Ou tudo o que ele tem na cabeça ou em torno dele está já na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos actualmente, antes de ele começar o seu trabalho. Tudo isso está presente na tela, como imagens, actuais e virtuais. (...) Brevemente, o que é preciso definir, são todos esses “dados” [*dados figurativos*] que estão sobre a tela antes do trabalho do pintor começar. E a partir desses dados, quais são um obstáculo, aqueles que são uma ajuda, ou mesmo os efeitos de um trabalho preparatório”²⁰⁴ (Deleuze, 2002:83).

²⁰³ Trad.: “diagramme”, “travail préparatoire”.

²⁰⁴ Trad.: “C’est une erreur de croire que le peintre est devant une surface blanche. La croyance figurative découle de cette erreur: en effet, si le peintre était devant une surface blanche, il pourrait y reproduire un objet extérieur fonctionnant comme modèle. Mais il n’en est pas ainsi. Le peintre a beaucoup de choses dans la tête, ou autour de lui, ou dans l’atelier. Or tout ce qu’il a dans la tête ou autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu’il commence son travail. Tout cela est présente sur la toile, à titre d’images, actuelles ou virtuelles. (...) Bref, ce qu’il faut définir, ce sont toutes ces “données” qui

Como descreve Bacon esse acto do pintor, ou seja, o “trabalho preparatório”, segundo Deleuze? “Fazer marcas ao acaso (traços-linhas); limpar, varrer, amarrotar, os lugares ou as zonas (mancha-cor), atirar a tinta de vários ângulos e a velocidades variadas”²⁰⁵ (Deleuze, 2002:93). São aqueles “dados figurativos” que o pintor delimita pelo “trabalho preparatório”, por exemplo, num prolongamento de uma boca, o pintor “introduz um Sahara” – é isto que Bacon chama de “diagrama”²⁰⁶ (Deleuze, 2002:93). “É como uma catástrofe que ocorre sobre a tela, nos dados figurativos e prováveis”²⁰⁷ (Deleuze, 2002:94). É, também, “o surgimento de um outro mundo”, feito de acidentes e do acaso, cujos traços e marcas, “não representativas, não ilustrativas, não narrativas”, “não significativas” e “não significantes”, antes são “traços assignificantes”, “traços de sensações confusas” vindos das mãos ao “serviço de outras forças”, independentes da nossa vontade e visão²⁰⁸ (Deleuze, 2002:94).

Ou..., antes, o branco do tempo em Genet, tal como o descreve Uno (2012). Genet:

“Os traços sendo utilizados não para que ganhem valor significativo, mas com o único fim de darem toda significação aos brancos” (*in* Uno, 2012:82).

“A página, que era antes branca, está agora percorrida de cima a baixo por minúsculos signos pretos, letras, vírgulas, pontos de exclamação, e é graças a eles que dizemos que esta página é legível. No entanto, há uma espécie de inquietude no espírito, um enjoo muito próximo da náusea, uma flutuação que me faz hesitar em escrever...a realidade é esta totalidade de signos pretos? O branco, aqui, é um artifício que substitui a translucidez do pergaminho, o ocre marcado das tábuas de argila e o ocre em relevo, a translucidez e o branco possuem talvez uma realidade mais forte do que as dos signos que os desfiguram” (*in* Uno, 2012:82).

sont sur la toile avant le travail du peintre commence. Et parmi ces données, lesquelles sont un obstacle, lesquelles une aide, ou meme les effets d'un travail préparatoire”.

²⁰⁵ Trad.: “faire des marques au hasard (traits-lignes); nettoyer, bayer ou chiffonner des endroits ou des zones (taches-couleur); jeter de la peinture, sous des angles et à des vitesses variées”.

²⁰⁶ Trad.: “l'on introduisait un Sahara”.

²⁰⁷ Trad.: “C'est comme une *catastrophe* survenue sur la toile, dans les données figuratives et probabilitaires”.

²⁰⁸ Trad.: “C'est comme le surgissement d'un autre monde. Car ces marques, ces traits sont irrationnels, involontaires, accidentels, libres, au hasard. Ils sont non representatives, non illustratifs, non narratifs. Mais ils ne sont pas davantage significatifs ni significantes: ce sont des traits assignifiants. Ce sont des traits de sensation, mais de sensations confuses (les sensations confuses qu'on apporte en naissant, disait Cézanne). (...) C'est comme si la main prenait une independence, et passait au service d'autres forces, traçant des marques qui ne dependent plus de notre volonté ni de notre vue”.

Uno comenta o branco de Genet:

“É esse branco que faz escrever, faz tremer a mão que escreve, a voz que recita, as palavras colocadas sobre o papel. Esse branco ameaça a escrita e a narrativa, pois ele é o que não é possível escrever, nem contar. Entre o que Genet viu [os palestinos mortos em combate] e o que ele escreve, há uma lacuna indelével. O branco é também essa lacuna. Ele surge e existe por toda a parte. Ele resiste à escrita. E é justamente essa resistência que o faz escrever ou que, por vezes, o impede.

(...) eu diria que aquilo que ele trata é branco, pois na escrita de Genet há, ininterruptamente, a presença de uma luz intensa inflectida, reflectida, espelhada ao infinito, sem parar” (Uno, 2012: 82-83).

No texto de Uno – *O tempo singular de Jean Genet* –, o tempo coexiste com o branco (2012:82). Para Uno, “o tempo de Genet se tece, articula-se, ritma-se sempre com esse branco que se avizinha fundamentalmente daquilo que é a morte” (2012:83). A realidade dos Palestinos massacrados em combate, a que Genet assistiu, permanece ao longo de toda a obra do autor – analisa Uno no seu texto (2012). Por esta perspectiva, o tempo em Genet é o tempo por ele experimentado pela escrita: “o tempo que ele tece com sua escrita, com o movimento próprio à sua escrita, tempo que produz o texto, determina sua espessura e traços, as linhas que são dobradas em sua escrita” (Uno, 2012:81). É o tempo “sagrado” de Genet: ele não pode “tocá-lo”, mas pode “trabalhá-lo” (Uno, 2012:81). Tempo que nos abriga “nas dobras, curvas e camadas próprias à duração, tudo aquilo que constitui a realidade do tempo”, “infinito e aberto” (Uno, 2012:81). O tempo trabalhado de Genet, pela duração da escrita, pode fazer estalar e ruir as paredes do Poder da prisão: “O tempo, para Genet, é a liberdade absoluta, intangível, mas é também pura necessidade irreduzível” (Uno, 2012:82). Para Uno, trata-se de um tempo que “não comporta nada de visível ou determinável *a priori*. É uma forma vazia, fugidia, indeterminada, que jamais pode ser possuída ou ocupada” (Uno, 2012:82). O tempo é o branco, “terrivelmente intenso”, no texto de Genet sobre Giacometti, o branco “que determina a direcção de todas as linhas e de todas as vibrações surgidas no labirinto de linhas nervosas que caracterizam os desenhos de Giacometti” (Uno, 2012:82). Tempo branco lacunar do papel, sobre o qual a mão treme, a voz hesita e a escrita é ameaçada – aquilo que escapa ao olhar e se perde nas palavras (Uno, 2012:83).

Aquilo que instigamos, aqui, consiste na lacuna entre o visível vivido e a escrita (problema que atravessámos anteriormente a propósito da documentação em dança, nos capítulos I.1. e III.1.). O que é a “lacuna” no tempo da escrita de Genet? A lacuna consiste na “decomposição” das figuras “móveis e flutuantes” que ocupam a sua escrita:

“Uma figura se transforma bruscamente numa outra figura, uma linha se bifurca em múltiplas curvas, um objecto se dispersa entre traços desenhados por uma multidão de movimentos, um contorno se encrava por entre as fissuras que o parasitam. Gestos viris violentos se decompõem em atitudes femininas. Os muros da prisão são invadidos por cipós finos. Tudo aquilo que é duro se descobre composto por coisas moles e frágeis. Uma figura plena, arredondada, é constituída, na verdade, por figuras ocas, buracos... Todos os objectos e todas as figuras são intercambiáveis e infinitamente decomponíveis, nenhum corpo existe, se fixa; tudo é gesto, movimento, vibração” (Uno, 2012:84)

“Tudo pode ser decomposto e desdobrado desse branco” (Uno, 2012:84). É através desse fundo branco – lençóis que se estendem, dobram, desfolham, vincam, cobrem e descobrem os corpos e as suas figuras lacunares na escrita –, que Genet decompõe continuamente as formas. Mas, “com o único fim de darem [os traços dos desenhos de Giacometti] toda significação aos brancos” (citado acima). Vapor branco, soltado do calor do corpo, que se infiltra, também, no Poder e em suas paredes faz fissuras, ranhuras arruinantes – “imperceptível rede de ranhuras” (Genet *in* Uno, 2012:85). Fissuras que a escrita descobre e o branco revela – é o tempo de Genet, para Uno: “uma forma que tem como conteúdo nada além de todas essas fissuras e esse branco” (2012:85).

Na presente pesquisa-criação, o “silêncio” do *silêncio do corpo* integra (ou incorpora) o “cheio de coisas” (Deleuze, ver acima), mais ou menos virtualmente, mais ou menos actualmente, de um corpo não vazio e, por isso, incapaz de reproduzir a forma figurativa de um modelo, pela perspectiva de Bacon de Deleuze. O corpo que dança, antes de dançar, tem incorporado nele a sua história, incluindo a sua história da dança (capítulo I.1.). Esse corpo que dança, não vazio (ou “cheio de coisas”), precisa de um “trabalho preparatório”, que é também um *acto de preparação do corpo na dança (à escala da força, como a descreveremos)*, capaz de fazer surgir as figuras expressivas. No estudo de caso em análise, “preparar” significou, na primeira fase da experimentação, o afundamento do corpo em si mesmo, a incorporação da matéria e o *amachucar e estender a carne: O que trouxe a quietude? O*

retorno ao repouso, ao sossego, ao começo. São como o silêncio do mar, as ondas rítmicas no silêncio do corpo [doc sens 07.06.2011]. A presença do corpo que dança alcançada pelo percorrer da energia chegou. Como permanecer aí? [doc sens 30.06.2011]. Pela escuta: era preciso incorporar a matéria para cumprir a metamorfose do corpo, colher, amachucar e estender a carne, ampliar a percepção do espaço, do tempo e do som, viver dançando as amplitudes, as direcções, os movimentos. Escutar esse lugar de poder tudo, não fazer, somente deixar-se levar e permanecer suspensa nos movimentos do corpo [doc sens 06.07.2011]. As mãos deixam de ser minhas para serem água e acolhimento da estranhanheza [doc sens 11.07.2011] (doc sens Metamorfose 1, capítulo III.1.).

Na segunda fase da experimentação, o *acto de* preparação consistiu na escavação de uma outra espécie de “vazio” no/pelo corpo que dança para a captação das forças de si, das coisas e do mundo (o “vazio” da estética chinesa de Cheng estudado nos capítulos II.2. e III.1.):

No começo das “viagens” existe um cuidar respirado de cada movimento, ligando-os entre si e mantendo-os no continuum que acompanha a própria construção do silêncio do corpo; continuum, esse, alcançado pela abertura e reconexão do corpo ao “caos” – “vazio” ou respiração que anima todos os seres. Pelo cuidar dos movimentos, que consiste numa entrega desmedida à matéria das sensações, vão se esbatendo as referências espacio-temporais comuns, desfazendo os códigos da dança em veículos de uma expressão menor, abafando vozes de comando, desmanchando formações, afundando as imagens de si, das coisas e do mundo num plasma corpóreo que as confunde, mistura, mancha, risca e reconfigura (capítulo II.2.).

Podemos visualizar no registo em filme (anexo D), como o corpo que dança, pela construção do *silêncio do corpo*, se desembaraça e desfigura os “dados figurativos”: lidentifica os seus movimentos e distende-os no espaço e no tempo, enquanto se dobra, curva, estende, olha por entre, cria distâncias, fricciona-se confundindo-se nas superfícies do solo e do ar, ritma-se, respira. Estes gestos abrem espaços, e espaços de tempo, zonas, criam acidentes, acasos, confundem as sensações e as imagens, provocando o surgimento das “imagens-nuas” no *silêncio do corpo* (capítulo II.2.). Elas são assignificativas.

No entanto, para que as *sensações-objecto* surjam e permaneçam como gestos assignificativos na dança, o *silêncio do corpo* tem de *permanecer* reconectado ao caos (o *silêncio do corpo* escava nele um “vazio” que o reconecta ao caos, pela perspectiva de Cheng, aqui, adoptada). Ao fazê-lo, o *silêncio do corpo* encontra-se ligado a um *substrato subterrâneo e continuum* que impede as formas de se formarem, retendo-as *em formação*.

Permanecer no silêncio do corpo é dar vazão ao substrato subterrâneo e continuum que me mantém ligada ao “caos”, ou “potencial indiferenciado”, sem nele me perder de tão completa absorção. Permaneço no silêncio do corpo, e por isso em potência, pelo fazer canalizador das forças: trabalho as sensações, modulo-as em formas de forças, os gestos dançados. O silêncio, o “vazio”, o caos, a potência manifestam-se nestes gestos, preenchendo-os tão intensamente que os impede de se fecharem em formas de significação e subjectivação. As formas das sensações-objecto dilatam-se e condensam-se numa superfície permanente de presença, em devir, sem serem capturadas (doc sens capítulo III.1.).

Os gestos dançados revelam o sentido da potência infinita de um *continuum* como vazio fabricado: “O vazio é a condição do movimento e este é a forma em devir. Quando o vazio se abre fabrica-se um outro espaço, há-de libertar-se um corpo e o corpo será fonte de movimento. Neste vazio aberto, “zona funcional”, chamar-lhe-á François Cheng, “zona de indiscernibilidade”, para Deleuze, entre um homem e o animal, entre um corpo e a paisagem, as árvores, as montanhas, há uma zona comum (talvez um *continuum*) quase igual a um nada que aparece sem semelhança, desigual, sem identificação possível. É um devir, um devir não é uma combinação de formas, não são correspondências formais, é antes a constituição de um espaço de tempo novo, vazio, criação pura” (Godinho, 2012, ver capítulo II.2.).

Continuum ou branco do tempo de Genet, ou seja, a microscopia corpórea da “realidade mais forte” dos movimentos actuais que a primeira escondem ou revelam. *Continuum* que sustenta todos os gestos dançados, mas os faz tremer, flutuar, vibrar e nos ameaça (*o desejo e o medo de devir*). *Continuum* como zona de transformação dos corpos, de espaçamento lacunar das formas, branco do tempo tecido pelos próprios movimentos do corpo na dança em decomposição e flutuação. Fogo dos corpos e pó da sua decomposição, divididos embrionariamente e revelados pela duração branca do tempo.

Em suma, falamos do silêncio porque...partimos do silêncio como recolhimento e acolhimento de si, dos outros e do mundo (também da história) – suas imagens resilientes no corpo que dança, pois um corpo traz sempre as suas cargas e nunca é abstracto. Pelo silêncio, a escuta das sensações e o afundamento num plasma corpóreo onde essas imagens se confundem, caminhámos ao encontro de outras forças: vindas das “sensações confusas”, diferentes daquelas da vontade e da visão. Escavámos no corpo um vazio, nele abrimos um deserto. Esses actos do corpo que dança trouxeram as “sensações inconscientes”, ou seja, as impressões mínimas, os movimentos infinitamente pequenos e, porque através deles o corpo que dança se decompôs, deles emergiu o novo corpo: o *silêncio do corpo* e suas *sensações-objecto*. Estas surgem como relevo sobressaído da poeira do caos. Estas imagens expressivas na dança vêm das sensações mais intensas, para as quais não há modelo, nem referência. Tudo

isto, no espaço do corpo que dança como um “tempo branco preenchido, tenso, intenso”, que não “comporta nada de visível ou determinável” (ver citação acima) – *um outro espaço, ou outro tempo*. É tudo isto que o *silêncio do corpo* traduz: *o silêncio traduz potência*.

b. Inconsciente do corpo

“Mas porquê analisar as sensações? Toda a arte poética de Pessoa gira em torno dessa operação. É preciso analisar as sensações, porque desse modo é possível revelar as mais escondidas, as mais microscópicas e, portanto, as mais exarcebadas; porque é a melhor forma de as multiplicar, uma vez que cada uma delas contém uma infinidade que é preciso trazer à luz, “exteriorizar”; porque, ao serem analisadas nesse meio de semi-consciência, segregado pelo estado experimental, as sensações originárias de sentidos diferentes entrecruzam-se naturalmente, o vermelho torna-se agudo, o olfacto dota-se de visão – assim se suscitam como que metáforas naturais; porque as sensações desdobram um espaço próprio que só pode ser apreendido se o espaço e o tempo normais, macroscópicos, tiverem já deixado de impor a sua dominação – ora a análise, ao decompor os blocos de sensações, desestrutura o espaço euclidiano, fazendo nascer outros espaços, que acompanham as sensações minúsculas, trata-se por fim de testar os processos de abstracção das emoções, procurando criar sensações já analisadas” (Gil, 1987:20)

Seguidamente, analisamos o estudo de caso da presente pesquisa-criação (capítulos II. e III.1.) como uma *experimentação entre o silêncio e a potência do corpo na dança*. Aquilo que caracteriza a nossa experimentação consiste na geração de um laboratório (experimental) das sensações do corpo que dança de onde emergem os gestos dançados, sua linguagem verbal e pensamento conceptual. As sensações são a matéria-prima desta experimentação. Foram as sensações que escutámos, isto é, sentimos, descrevemos, acompanhámos, analisámos, decomposemos, multiplicámos, entrecruzámos (sentido sinestésico), desdobrámos, exteriorizámos, revelámos (o conjunto dos *documentos sensíveis* forma um testemunho desta escuta das sensações, nos capítulos II., III.1., nos anexos C e D). Este labor sensível e intensivo sobre as sensações do corpo que dança foi conseguido através da criação de um “meio de semi-consciência, segregado pelo estado experimental” (ver citação acima): *O adormecimento como passagem, devolver o corpo a si mesmo. Despertei num outro plano (doc sens 19.01.2010)*. O estado experimental é, por sua vez, produtor de desejo e real das formas expressivas na dança. Uma vez nesse meio, instigámos um verter para o “inconsciente do corpo”, o “desejo” e o “afecto” (tal como analisaremos).

No nosso corpo que dança, a permanente actualização desse meio de semi-consciência, sua ligação de inconscientes, circulação de desejo e traçar de um mapa de

afectos, dá origem ao “espaço do corpo” (ver introdução) na dança e suas propriedades “fusionais”: 1) “É um espaço envolvente do corpo próprio, em que sujeito e objecto tendem a confundir-se, de tal maneira que o espaço e os objectos nele situados são experimentados (ou “vivididos”) como um prolongamento do corpo”; 2) “É um espaço finito mas ilimitado, sem fronteiras visíveis”; 3) “É um espaço fortemente investido por intensidades de afecto” (Gil, 1988a:23).

A experimentação das sensações, a actualização do estado experimental e a criação do espaço do corpo foram, para nós, iniciados através da consciência-desperta (*awareness*) ou “consciência do corpo” (Gil, 2000:157-182). A “consciência do corpo” consiste não só na consciência que o corpo que dança toma das “sensações internas de tensão, energia, movimento”, mas também na sua “tomada de consciência (ou a transformação em consciência) de sensações que podemos chamar (mas não no sentido psicanalítico) “inconscientes”: inconscientes porque encastradas em hábitos motores sedimentados” (Gil, 1988a:17). É a este nível de consciência e percepção, investimento e criação de espaço que o corpo que dança se move, à partida, mas não *à priori*, pois ambos, consciência-desperta e “espaço do corpo” que dança, têm de ser por ele permanentemente reactivados.

Serve-nos o seguinte estudo para elaborar uma passagem da “consciência do corpo” para o “inconsciente do corpo”, de modo a ele podermos recorrer, posteriormente, como lente de análise da experimentação aqui realizada.

A história da dança ocidental, sobretudo a partir de Paxton, entendeu a consciência-desperta como uma testemunha que viaja pelo interior do corpo: “Nesta improvisação a consciência era a de permanecer com o corpo, em tempo real, e ficar alerta. A consciência devia ser uma testemunha”²⁰⁹ (1993:63). Paxton acrescenta: “(...) tornarmo-nos um observador das sensações e trabalhar calmamente em cada bloqueio emocional, orientacional ou habitual que possa surgir”²¹⁰ (1993:65). Mais: “Tudo isto para explorar a capacidade da consciência de se clivar ao momento do corpo e permanecer aí enquanto o momento se altera”²¹¹ (Paxton, 1993:66). Ao longo do percurso histórico das práticas somáticas foi sendo possível pensar essa “consciência do corpo” já como “corpo de consciência” pelas palavras de Gil (ver anexo b)1.). Para o corpo que dança não há mais dicotomia consciência/inconsciente, apenas a passagem entre estados semiconscientes, desde a vigília ao sono profundo, a verterem para um “inconsciente do corpo”, sustentando-se assim o seu estado experimental.

²⁰⁹ Trad.: “In this improvisation the consciousness was to hang in with the body, during real time, and stay alert. It should be a witness”.

²¹⁰ Trad.: “(...) to become an observer of the sensations and to work calmly on each emotional, orientational or habitual block as it arose”.

²¹¹ Trad.: “All this to explore the ability of the consciousness to cleave to the body’s moment and remain there as the moment changes”.

Pela perspectiva de Gil, se aquilo que entendemos por uma “consciência” no seu estado “vígil habitual” implica uma consciência que “controla (ou vê controlar) o sentido e o comportamento do indivíduo” (já para Paxton não se tratava de controlo mas de escuta, testemunho, de viagem pelo interior do corpo, ou seja, acompanhamento ininterrupto das alterações corpóreas), na dança passa-se o contrário: “aqui, o inconsciente do corpo ganha uma força que subjuga a consciência pura de si. Ora, esta inversão da ordem de subordinação representa a própria condição do nascer do movimento dançado. É necessário que a espontaneidade, a vida, a fluência do movimento possam jorrar e desabrochar; e a consciência de si constitui sem dúvida um sério entrave ao desenvolvimento do movimento” (Gil, 2001:157). No entanto, é importante frisar o facto do movimento dançado não ser “de modo algum inconsciente ou reflexo, cego, totalmente desprovido de consciência” (Gil, 2001:157). Gil menciona o seguinte testemunho de Paxton: “dançar de maneira mais inconscientemente consciente possível”²¹² (2001:158). Então, pergunta o autor, o que é uma “consciência inconsciente” (Gil, 2001:158)?

Para responder a essa questão referimos o facto de, para Gil, o que está aqui em causa é um alinhamento da consciência que não perturbe o “jogo subtil e microscópico das pequenas percepções”, sua “atmosfera” e capacidade de “apreenderem as forças e as apostas de gestos mínimas mas decisivas que por vezes dependem apenas de um deslocamento ínfimo” (2001:159) (ver capítulo II.2.). Pela nossa perspectiva de corpo que dança interessamo-nos compreender o que são esses *estados semiconscientes a verterem para o inconsciente do corpo* que acontecem num plano composto por “pequenas percepções”, tal como os experimentámos e em relação a uma breve genealogia da “consciência do corpo” na história da dança ocidental.

Segundo Gil, na dança clássica está presente esse emergir do corpo que dança à sua própria superfície num “relaxamento da atenção exterior”, sustentado por “uma interiorização muito forte de modelos sensório-motores rígidos”, em prol de uma vigilância perscrutadora de todos os movimentos do corpo (2001:159). A consciência do corpo na dança clássica é direccionada para a exterioridade dos movimentos, ela é fechada sobre si, tornando-se “opacidade, impermeabilidade aos movimentos internos do corpo” precisamente porque os observa sempre do exterior (Gil, 2001:159).

²¹² Gil acrescenta: “Temos agora uma ideia do que significa mover-se (dançar) da maneira “mais inconscientemente consciente possível”: não intensificar os poderes da consciência de si, da própria imagem, do próprio corpo visto do interior como um objecto exposto, por um lado; e por outro, não abolir esses poderes ao ponto de deixar o corpo agir às cegas. A consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar-se uma *consciência do corpo*. Trata-se daquilo a que os bailarinos anglo-saxónicos chamam *awareness*” (2001:159).

O paradoxo da *awareness* é que supõe um estado de muito grande vigilância dos movimentos corporais, sem implicar a sua vigilância seca e superegóica a fim de os tornar “perfeitos” (2001:159).

Na dança moderna “a consciência afrouxa a sua pressão procurando seguir as linhas de movimento” (Gil, 2001:159). Este afrouxamento implica uma distensão com seus vácuos e poros de incompreensibilidade, ou desfasamento na relação entre o sujeito e a sua imagem do corpo; o que, por sua vez, constitui “a condição para desposar os movimentos e as tensões internas do corpo” (Gil, 2001:160). Nesta história vivida do corpo que dança, este, ao “ganhar cada vez mais consciência do seu corpo” (em detrimento de uma “consciência de si”, ou seja, do eu), descentra a consciência de um objecto, fá-la seguir os fluxos e seus poros, dissemina-a, dispersa-a, dissolve-a e multiplica-a “em inúmeros pontos de contemplação internos e externos” (Gil, 2001:160).

A partir daquelas elações podemos interpretar a transformação da consciência ao longo da história da dança ocidental, através de um processo de “desvanecimento” de si (isto é, consciência de si) nos múltiplos fluxos, vácuos e pontos que ela contempla e deles se deixa impregnar. Segundo Gil, a impregnação da consciência do corpo pelo objecto contemplado significa “aceitar deixar de opor uma força de resistência à sua penetração; a deixar-se invadir pela sua sombra, a dos afectos e dos movimentos corporais, para melhor os captar – e portanto para os conhecer melhor sob um outro tipo de clareza”²¹³ (2001:161). O corpo da dança moderna passa a ser compreendido como “corpo energético, feixes de forças” (Gil, 2001:161).

No entanto a noção de “impregnação” reporta-nos para a “zona das pequenas percepções”: “A consciência vígil, clara e distinta, a consciência intencional que visa o sentido do mundo e que delimita um campo de luz, deixam de ser pregnantas em proveito das pequenas percepções e do seu movimento crepuscular” (Gil, 2001:161). No corpo que dança – afectado pelas forças que capta do seu movimento, incluindo as da quietude (*stillness*), preenchido de uma consciência-desperta que desposa esses movimentos e deles se deixa impregnar –, a consciência de si desvanece-se através de um espraiamento (distensão e porosidade) e “impregnação da consciência pelo corpo” (Gil, 2001:161). O desfasamento do tempo do corpo que dança (*timing*) em relação ao tempo cronológico, numa deriva pela velocidade-lentidão²¹⁴ de nexos e lógicas próprios aos seus movimentos, faz emergir as “imagens-nuas”²¹⁵.

²¹³ A palavra “clareza” traz aqui uma crítica de Gil ao modelo racional que entende a consciência como potência de conhecimento; sendo as propriedades dessa consciência a clareza, a distinção, a auto-suficiência, a autonomia, a reflexividade (2001:160).

²¹⁴ A complexidade da temática velocidade-lentidão é demasiado difícil para ser aqui aprofundada. No entanto, no contexto desta pesquisa-criação, ela prende-se à própria definição do “gesto dançado” e os seus dois “planos de movimento” (Gil, 2001:108, ver introdução). Por uma perspectiva do corpo que dança, sentimos ser pela lentidão dos movimentos actuais do corpo (“primeiro plano do movimento”), e pela escuta meditativa que a compõe, que despertamos a velocidade no “plano virtual do movimento” (“segundo plano do movimento”), ou

O corpo que dança transforma-se num *corpo lacunar* composto de “pequenas percepções” e em esvanecimento permanente de sentido. O que é um *corpo lacunar*? É um corpo ocupado pela decomposição de figuras móveis e flutuantes na duração do tempo branco, aberto e infinito, que as sustém e abriga (ver primeira parte do presente capítulo). O tempo branco, lembramos, vindo de Genet de Uno (2012), é um fundo através do qual o corpo que dança (*silêncio do corpo*) decompõe continuamente as formas, com o único fim de dar significação ao branco. O *corpo lacunar* é o corpo vindo de uma fenda, fissura do caos revelada pelo branco do tempo na dança. O vapor branco do fogo e do pó divididos do corpo na dança – *uma imperceptível rede de ranhuras*, escreveu Genet.

No *corpo lacunar*, que caracteriza o *silêncio do corpo*, a própria consciência se torna “atmosférica”, uma “textura” de “afectos e ritmos corporais” (Gil, 2001:162) (ver descrição deste processo no capítulo II.2.). Aí: “a consciência dos movimentos tornou-se movimentos de consciência” e “os movimentos do corpo subiram à superfície da consciência, infiltraram-se nela e fizeram-se *consciência do corpo*” como “universo de pequenas percepções” (Gil, 2001:162, 163). Tal não quer dizer que a consciência seja “invadida pelas pequenas percepções”, antes ela “torna-se por inteiro um bloco de miríades de pequenas percepções” (Gil, 2001:163).

Sobre a passagem da “consciência do corpo” para o “inconsciente do corpo”, Gil descreve como “a consciência do corpo faz-se inconsciente do corpo”, ou seja, “percebe os movimentos e as configurações inconscientes que os corpos deixam entrever como “contornos de vazio”: “Como a pequena percepção dá a ver um desfasamento, um intervalo, o bloco das pequenas percepções que ela traz consigo mostrará o contorno interno (ou antes, o redor) do intervalo” (2001:163).

É que o corpo que dança, ao escavar nele um vazio instaurador do intervalo (ver capítulo II.2.), criou um plano e um campo de pequenas-percepções, seus “blocos” e “conjuntos incomensuráveis”, que o compõem e através do qual se reconfigura. Esse campo de pequenas percepções forma um “espaço paradoxal” de “movimentos virtuais” ou “zona”

“plano de imanência. A sua tensão ou intensidade = 0, embora nele se engendram as intensidades mais fortes” (Gil, 2002b:124, ver introdução).

A importância desta temática, para nós, deve-se ao facto da sua prática na dança nos tornar capazes de abrir o corpo ao “devir”: “Esta questão da velocidade é importante e muito complicada também. Velocidade não quer dizer ser o primeiro na corrida. Acontece estar-se atrasado devido à velocidade. Também não quer dizer mudar. Acontece ser-se invariável e constante devido à velocidade. A velocidade é ser-se apanhado num devir, o que não é o mesmo que um desenvolvimento ou uma evolução. (...) As crianças vão depressa porque sabem deslizar entre. (...) A velocidade absoluta, que nos faz perceber tudo ao mesmo tempo, pode ser o carácter da lentidão ou mesmo da imobilidade. Imanência” (Deleuze-Parnet, 2004:44-45).

²¹⁵ Abordamos o conceito de “imagem-nua” no capítulo II.2. como “imagem percebida na sua nudez material, sem ser acompanhada de significação ou de palavra que a designe” (Gil, 2001:162).

(Gil, 2001:164,167): “é o espaço, é a zona paradoxal, incrivelmente plástica, dos movimentos virtuais, “inimagináveis” – e todavia reais. Devemos dizer: é a zona dos movimentos empírico-transcendentais, a zona doadora de sentido” (Gil, 2001:167)²¹⁶.

É naquele “espaço de coexistência dos movimentos paradoxais do corpo, zona transcendental”, vindo da transformação da consciência em “consciência do corpo” que, esta última, “desposa inteiramente as sensações, mergulha nelas, afunda-se nelas com força; de súbito, ganha uma nova clareza. Pouco a pouco, penetra num outro universo cujo espaço assimila confundindo-se com ele. Eis que se expande agora, uma vez que o próprio espaço se expande; eis que por seu turno se descobre enquanto universo e já não conhece limites” (Gil, 2001:173,175). Sobre o silêncio, escrevemos, a partir de Bousquet: *silêncio vivido para além do silêncio do corpo que dança, inerte, onde todas as vozes se calam, se retém e a noite se ilimita* (capítulo III.1.).

Temos estudado uma “consciência do corpo” distinta da “consciência fenomenológica como intencionalidade” (Husserl), ou seja, “consciência como visar do mundo ou de abertura da consciência ao mundo e, nomeadamente, ao mundo da percepção” (Gil, 2001:176). “Consciência do corpo” que, ao “abrir-se ao corpo não faz deste um objecto”, pois “abrir-se ao corpo significa deixarmo-nos impregnar pelos movimentos do corpo” (Gil, 2001:177). O processo de transformação da consciência em “consciência do corpo” implica um “abaixamento limiar da consciência”, uma consciência “crepuscular” (Gil, 2001:177). Mas, a que movimentos do corpo nos abrimos pela formação de uma “consciência do corpo”, “a impregnação da consciência pelos movimentos do corpo” pela perspectiva de Gil (2001:177)? Movimentos de múltiplas operações inconscientes, tais como, “fragmentação, projecção, dispersão no espaço, esfoliação, apagamento num turbilhão, retraimento, caotização” (Gil, 2001:177). Tratam-se de “operações de zona (campo transcendental)” e, por isso, de coexistência de espaços heterogéneos (tal como vimos anteriormente), através das quais o corpo “adere” e “se conecta”, por “contacto e contágio”, sem mediação, às forças e à energia do mundo (em detrimento da consciência como visar do mundo, pela perspectiva fenomenológica referida acima) (Gil, 2001:177).

Entre o “infinitamente pequeno e o infinitamente grande” (tal como estudámos no capítulo II.2.), as “pequenas percepções” “passarão à escala de imagens macroscópicas”,

²¹⁶ Começamos aqui a referirmo-nos à criação do “plano de imanência”, na terminologia de Deleuze-Guattari segundo Gil, com a qual fecharemos este capítulo sobre a experimentação realizada nesta pesquisa-criação (2001:169). Esse plano de imanência assegura a actualização “paradoxal” do “*virtual enquanto virtual*” do corpo que dança, o “espaço de coexistência de todos os movimentos virtuais (espaço de consistência do heterogéneo)” e “a zona, espaço virtual transcendental, não é nem interior nem exterior” (Gil, 2001:172). Este “plano de imanência” na dança, como “plano de intensidades e de intensificação das trocas”, assegura, igualmente, a “comunicação de inconscientes” por meio das “pequenas percepções” e “formas de forças” (Gil, 2001:175 e os últimos conceitos referidos foram analisados no capítulo II.2.).

através delas formar-se-á a “imagem dinâmica” (ver capítulo I.1.) (Gil, 2001:179). Na perspectiva de Gil sobre a “consciência do corpo”, que temos vindo a expor, incluindo a percepção privilegiada que o corpo que dança tem do seu corpo e do mundo (pois, o corpo vibra com os movimentos do mundo), interessa-nos, particularmente, como “as pequenas percepções tornam também manifestos movimentos inconscientes, em particular do inconsciente do corpo” (2001:179). O que é o “inconsciente do corpo”?

Regressemos ao estudo de Dolto, nomeadamente o da “imagem inconsciente do corpo” (ver capítulo I.1.), agora através do pensamento de Gil:

“Contrariamente ao esquema corporal, a imagem inconsciente do corpo depende da linguagem e é totalmente inconsciente. É preciso entendê-la como uma construção permanente de uma espécie de mapa móvel inconsciente onde se inscrevem os movimentos de desejo desde a nossa concepção e ao longo de toda a nossa formação. Movimentos de desejo através de uma vida interpessoal de comunicação”²¹⁷ (Gil, s/d a):1).

“Se fosses um pássaro, tu poderias voar...” “Se tivesses pés, mãos, poderias fazer como aquele pequeno rapaz...tu és tão astuto quanto ele”²¹⁸ (Dolto, 1992:21). Essas frases, é o que diz a mãe à criança focómala, a quem faltam os braços e as pernas, para que possa desenvolver no seu comportamento: um desejo, “uma imagem inconsciente do corpo são, um corpo desejante normal, erógeno, apesar das lesões do seu esquema corporal”²¹⁹ (Gil, s/d a):2-3). No seu texto *A metáfora e a palavra-acção*, Gil aborda o conceito de “imagem inconsciente do corpo” da psicanálise de Dolto, trazendo à luz as forças nele implicadas.

No caso daquela criança, para que ela desenvolva um desejo são, é crucial que lhe seja transmitida a realidade da sua condição através de uma comunicação “de psiquismo a psiquismo” com a sua mãe (Gil, s/d a):2). Essa comunicação “de psiquismo a psiquismo”, ou “de sujeito a sujeito”, ou seja, “falar de sujeito desejante a sujeito desejante” é, para Gil, uma

²¹⁷ Trad.: “Contrairement au schéma corporel, l’image inconsciente du corps depend du language et est totalement inconsciente. Il faut l’entendre comme une construction permanente d’une sorte de carte mobile inconsciente où s’inscrivent les mouvements du désir dès notre conception et tout au long de notre formation. Mouvements de désir à travers une vie interpersonnelle de communication”.

²¹⁸ Trad.: “Si tu étais un oiseau, tu pourrais voler...”, Si tu avais des pieds,des mains, tu pourrais faire comme ce petit garçon...tu es aussi malin que lui”.

²¹⁹ Trad.: “une image inconsciente du corps saine, un corps désirant normal, érogène, malgré les lésions de son schéma corporel”.

comunicação “de inconsciente a inconsciente”²²⁰ (s/d a):2). A transmissão da realidade por meio de uma comunicação “de psiquismo a psiquismo” com a criança permitir-lhe-á “relações afectivas sãs e livres com os outros e de se exprimir livremente e criar os fantasmas²²¹ dos seus desejos “²²² (Gil, s/d a):2).

Segundo Gil, e tal como tínhamos abordado anteriormente (capítulo I.1.), existe um cruzamento entre a “imagem inconsciente do corpo” e o “esquema corporal”: “cruzar significa que a imagem inconsciente do corpo que transporta o desejo encontra no esquema corporal o meio de realizar concretamente ou fantasmaticamente a comunicação com um outro desejo – e compor, desse modo, a imagem inconsciente de um corpo são que entra em relação sã de desejo com um outro corpo”²²³ (Gil, s/d a):2). Pois, “a imagem inconsciente do corpo” “encarna a memória dos acontecimentos de desejo interpessoal da criança”²²⁴ (s/d a):3).

Na noção de “imagem inconsciente do corpo”, de Dolto, Gil sublinha a relação entre o corpo e a linguagem, ou seja, o aspecto em que “a linguagem se encontra intimamente ligada ao corpo”: “Para Dolto, a história da formação da linguagem verbal tem a sua origem no corpo”²²⁵ (s/d a):3). As palavras emitem forças: “Palavra-força” (ou “palavra-acção”), “porque agem sobre a criança como uma acção”²²⁶:

“Podemos entender, dessa concepção da linguagem e da comunicação adulto-criança, que há um inconsciente da linguagem que se forma ao longo de toda a evolução dos estados da linguagem na criança. Este inconsciente é, como veremos, antes de tudo *pulsional*. É uma linguagem de forças que se trocam entre a mãe e a criança, antes de ser uma linguagem de signos. Uma criança recebe o sentido da palavra acolhendo a força da emoção que a acompanha. O sentido é essa força: esta leva o sentido. É uma palavra-força. Ela transmite o

²²⁰ Trad.: “de psychisme à psychisme”, “de sujet à sujet”, “parler de sujet désirant à sujet désirant”, “d’inconscient à inconscient”.

²²¹ A definição de fantasma em Dolto: “Fantasma significa aqui memorização olfactiva, auditiva, gustativa visual, táctil, barestésica e coenestésica de percepções subtis, brandas ou intensas, ressentidas como linguagem do desejo do sujeito em relação ao outro, percepções que acompanharam as variações de tensões substanciais ressentidas no corpo” (*in* Gil, s/d a):3).

²²² Trad.: “des rapports affectifs sains et libres avec les autres et d’exprimer librement et fantasmer ses désirs”.

²²³ Trad.: “*Croiser* signifie ici que l’image inconscient du corps qui porte le désir trouve dans le schéma corporel le moyen de réaliser concrètement ou fantasmaticquement la communication avec un autre désir – et composer, ainsi, l’image inconsciente d’un corps sain qui entre en relation saine de désir avec un autre corps”.

²²⁴ Trad.: “l’image inconsciente du corps qui incarne la mémoire des événements de désir interpersonnel de l’enfant”.

²²⁵ Trad.: “le langage se trouve intimement lié au corps”, “Pour Dolto, l’histoire de la formation du langage verbal prend son origine dans le corps”.

²²⁶ “parole-force”, “parole-action”, “car ells agissent sur lui comme une action”.

inconsciente do corpo (no adulto, porque na criança, o inconsciente está à flor da pele)²²⁷ (Gil, s/d a):4).

É preciso não só dois seres para o agenciamento da "palavra-força", ou "palavra-acção", na "comunicação de inconscientes" elaborada por Gil (a partir de Dolto), mas também que um devenida o outro: "duplo devir, o devir-criança da mãe e o devir-mãe da criança que operam no seio da comunicação de "psiquismo a psiquismo" ou comunicação de inconscientes"²²⁸ (s/d a):4).

Porque para "se fosses um pássaro, tu poderias voar" acontecer, é preciso que a força da palavra da mãe aja no corpo da criança, intensivamente, ou seja: "a mãe faz nascer nele, no seu corpo, as sensações e as forças reais que lhe permitem imaginar-viver no seu corpo a acção de voar"²²⁹ (Gil, s/d a):4). Um "devir-pássaro", porque intensivo, é um "devir molecular que atravessa todo o corpo"²³⁰ (Gil, s/d a):4). Aquela criança, pela força da palavra que acolhe, experimenta o voo. Ela "adere" à palavra da mãe, através da qual opera o seu "devir-pássaro" (Gil, s/d a):4). Neste processo é a própria "formação do "fantasma" (ou imagem) que se torna o movimento *real* do desejo, movimento de transformação das intensidades do corpo de tal modo que novos órgãos brotassem mesmo à superfície corporal (as asas, quer dizer as forças necessárias para ter as asas e voar)²³¹ (Gil, s/d a):4). Esse devir "corpo-intensivo" corresponde à formação do "plano de imanência"²³² (Gil, s/d a):4).

²²⁷ Trad. "Nous pouvons entendre, de cette conception du langage et de la communication adulte-enfant, qu'il y a un inconscient du langage qui se forme tout au long de l'évolution des stades langagiers de l'enfant. Cet inconscient est, comme nous allons voir, avant tout *pulsionnel*. C'est un langage de forces qui s'échange entre la mère et l'enfant, avant d'être un langage de signes. Un enfant reçoit le sens du mot en accueillant la force de l'émotion qui l'accompagne. Le sens est cette force: celle-ci porte le sens. C'est une parole-force. Elle transmet *l'inconscient du corps* (chez l'adulte, car chez les enfant, l'inconscient est à fleur de peau)".

²²⁸ Trad.: "c'est le double devenir, le devenir-enfant de la mère et le devenir-mère de l'enfant qui opera au sein de la communication de "psychisme à psychisme" ou communication d'inconscients".

²²⁹ Trad.: "La mère fait naître chez lui, dans son corps, les sensations et les forces réelles qui lui permettent d'imaginer-vivre avec son corps l'action de voler".

²³⁰ Trad.: "devenir-oiseau, c'est à dire un devenir intensif moléculaire qui traverse tout son corps".

²³¹ Trad.: "formation du "fantasme" (ou image) qui deviant le mouvement *réel* du désir, mouvement de transformation des intensités du corps tel que de nouveaux organs jaillissent à meme la surface corporelle (les ailes, c'est à dire les forces nécessaires pour avoir des ailes et voler)".

²³² Trad.: "corps-intensif", "plan d'immanence".

Que forças? Em Gil, “as forças que a mãe transmite à criança através da palavra” são, para Dolto, “forças pulsionais”, mas, para Deleuze, elas são “emissão de partículas” virtuais, inconscientes²³³ (Gil, s/d a):4).

Naquela transferência de forças, pela perspectiva de Gil sobre a psicanálise de Dolto, o autor traz ainda o modo como os desenhos, as modelagens e as palavras das crianças na sessão psicanalítica são acompanhados pela “força inconsciente”:

“Os desenhos traduzem os conflitos de forças que a criança projecta sobre eles – porque o seu desenho resulta de um gesto-força que condensa nele toda a energia inconsciente [libido] da acção necessária para o desenhar. Não existe mais diferença entre signo e coisa ou entre significado e significante; devemos admitir que o movimento do jogo de forças são traduzidos graficamente (“projectados”) porque eles possuem um espécie de ritmo: eles traduzem os movimentos de sensações pelo meio de ritmos de figuras ou de modelagens”²³⁴ (s/d a):5).

No início, quando Gil descreveu a “imagem inconsciente do corpo” como um “mapa móvel inconsciente”, fê-lo porque os desenhos, as modelagens e as palavras “não são símbolos, mas forças reais”: “O que significa a “imagem inconsciente do corpo” é essa coalescência ou fusão entre a força e o signo, entre a imagem e a potência que ela exprime”²³⁵ (s/d a):5). “A imagem inconsciente do corpo não é uma imagem sensorial, visual ou táctil, mas um mapa móvel e vivo de forças em movimento” (Gil, s/d a):5).

Em suma, estamos diante de uma “comunicação de inconscientes”, onde as palavras, pelas força das partículas que emitem (“partículas-força que constituíam o inconsciente da linguagem”), agem no corpo que as acolhe e nele fazem nascer sensações (no caso da criança referido, as “forças dos movimentos de asas e voo”): “sensações-acções”²³⁶.

²³³ Trad.: “ces forces que la mere transmet à son enfant à travers la parole”, “forces pulsionnelles”, “emissions de particules” virtuelles inconscientes”.

²³⁴ Trad.: “Les dessins traduisent des conflits de forces que l’enfant projette sur eux – parce que son dessin résulte d’un geste-force qui condense en lui toute l’énergie inconsciente de l’action requise pour le tracer. Il n’y a donc plus de différence entre signe et chose ou entre signifiant et signifié; on doit admettre que les mouvements des jeux des forces sont traduits graphiquement (“projetés”) parce qu’ils possèdent une sorte de rythme: ils traduisent les mouvement de sensations au moyen des rythmes des figures ou des molelages”.

²³⁵ Trad.: “Ce que signifie l’ “image inconsciente du corps” c’est cette coalescence ou fusion entre la force et le signe, entre l’image et la puissance qu’elle émet. Cela veut dire que l’ “image” de l’image inconsciente du corps n’est pas une image sensorielle, visuelle ou tactile, mais une carte mobile et vivante de forces en mouvement”.

²³⁶ Trad.: “particules-forces qui constituaient l’inconsciente du langage et qui faisaient naître en lui des sensations (c’est à dire des forces) de mouvements d’ailes et vol”, “sensations-actions”.

Gil elabora o plano de “imanência do signo à força”: “não mais separação entre o significante e o significado, mas fusão entre o sentido do movimento e o movimento do sentido”²³⁷ (s/d a):5). O “plano de imanência” assegura o devir-pássaro da criança que é intensivo, molecular, virtual e real; e não é a transformação física do corpo da criança em passáro, nem uma metaforização ou literalidade, tal como demonstra Gil (s/d a)).

Através da “imagem inconsciente do corpo”, o corpo é o sentido e este é imanente ao sentido da linguagem, as sensações condensam as partículas-força do movimento daquilo que se devém intensivamente (na criança), acolhido das forças investidas na palavra do outro (“palavras-acções” da mãe) as sensações são inconsciente e acção, é delas que nasce o gesto. E o “desejo” é o “movimento real do desejo”, vindo da “imagem” de um devir (pássaro), ou seja: “desejo” ou “movimento de transformação das intensidades do corpo que fazem nascer outras forças, outros órgãos”²³⁸ (asas), o voo (Gil, s/d a):6).

O afecto, o inconsciente e o desejo. Falta-nos, ainda, regressar ao ritmo: as forças contidas nas palavras e nos gestos têm um ritmo, isto é, uma cadência intensiva de transformação, fenda, “cisura” (cisão ou instauração do intervalo, ver capítulo II.1.) e “diferença” “no seio do ser (e do sentido)”²³⁹ (Gil, s/d a):8). Entre uma palavra e um gesto “transfere-se” o “mesmo ritmo diferencial das forças investidas” num e noutro – para Gil, o que permite essa transferência é a “univocidade” do ser no “plano de imanência”²⁴⁰ (s/d a):7).

Reportamos ao capítulo II.1., onde estudámos a cisura como o espaço vazio onde as formas e o sujeito se dissolvem: *A cisão operada pelo intervalo no corpo corresponde ao limiar entre o corpo trivial e o silêncio do corpo (“corpo intensivo”), porque o corpo, tal como dissemos, não deixa de existir, antes deixa-se impregnar por uma movimentação microscópica incessante, nele aberta, pela escuta ou entrega desmedida à matéria das sensações e seu desdobramento.* No pensamento de Gil: “A fenda é o espaço vazio onde não há lugar para a literalidade comum, para um ser objectivo do sentido comum”²⁴¹ (s/d a):8).

É neste contexto, que Gil refere a “magia” das “palavras-sopro de Artaud”: “As palavras-sopro de Artaud são palavras mágicas: elas “enfeitiçam” porque captam as forças do

²³⁷ Trad.: “immanence du signe à la force”, “plus de separation entre signifiant et signifié, mais fusion entre le sens du mouvement et le mouvement du sens”.

²³⁸ Trad.: “Dans le devenir-oiseau de son être, l’ “image” deviant le mouvement réel du désir, le mouvement de transformation des intensités du corps qui fait naître d’autres forces, d’autres organs (des ailes)”.

²³⁹ Trad.: “la césure, la différence, la fente au sein de l’être (et du sens)”.

²⁴⁰ Trad.: “univocité “.

²⁴¹ Trad.: “La fente c’est l’espace vide où il n’y a pas de place pour la littéralité commune, pour un être objectif du sens comum”.

leitor ao atirá-las directamente, sem mediações, sem metáforas nem imagens. Elas criam um efeito de envolvimento que permite a captura mágica”²⁴²²⁴³ (Gil, s/d a):8).

O “inconsciente do corpo”, vem da noção de “imagem inconsciente do corpo” de Dolto e reelaborada por Gil, como um plano de “forças afectivas”²⁴⁴ que, por se “inscreverem” e “investirem”, “agem directamente” no corpo (Gil, s/d a):8). As “forças afectivas” têm ainda “uma propriedade específica que consiste em se encrustar num meio de outras forças heterogéneas com as quais elas entram em osmose”²⁴⁵ (Gil, s/d a):8). Este processo provoca um “momento de influência, momento onde as forças de um certo tipo fazem nascer outras forças do mesmo tipo num outro corpo”²⁴⁶ (Gil, s/d a):8). Assim o “mapa móvel e vivo” do inconsciente do corpo, da sua “imagem”, é um *mapa dos afectos*, à luz do recurso de Gil à “eficácia simbólica” de Lévi-Strauss e sua “anatomia afectiva”²⁴⁷ (s/d a):8). A título de explicação: “Se o monstro de tal história simbólica age, através da palavra dita ou cantada, como a acção imediata de uma força, é porque ele encarna o movimento específico de tal efeito, ele é o afecto tornado figura ou personagem em movimento que percorre o mapa afectivo do corpo (esse que Lévi-Strauss denomina por “a anatomia afectiva”), até encontrar o seu ponto de aplicação exacta – tudo como as asas do discurso de Dolto”²⁴⁸ (Gil, s/d a):8).

²⁴² Trad.: “Les mots-souffles de Artaud sont des mots magiques: ils “envoûtent” parce qu’ils captent les forces du lecteur en les attirant directement, sans mediations, sans metaphores ni images”.

²⁴³ Num outro contexto, os desenhos de Ângelo de Sousa, Gil refere o seguinte sobre a “pressão mágica” e a “sugestão” exercida na relação desses desenhos uns com os outros: “Os desenhos de Ângelo são levados uns aos outros por uma espécie de osmose de ritmos que precipitam a semelhança das formas. (...) Mágica porque incompreensível, não visível, escondida; com um efeito tanto mais eficaz quanto o processo se desenrole inconscientemente. A sugestão é esse movimento de pensamento com um lado virado para a forma visível, para o que foi claramente exposto e outro lado que olha as forças não conscientes, o jogo subterrâneo das relações e modulações das intensidades não visíveis ainda, inconscientes, puramente virtuais. Jogo de forças (...) A sugestão trabalha nas beiras de duas séries heterogéneas, na sua fronteira, no seu intervalo sem espessura: nos turbilhões microscópicos do caos, de onde nascerá uma nova forma intensiva. No seio do caos, por sugestão, por influência, “escolhe-se” (acção inconsciente) aleatoriamente os traços e cores do desenho que surgirá” (2005c:274).

²⁴⁴ Trad.: “forces affectives”, “inscrire en investissant”, “agissent directement”.

²⁴⁵ Trad.: “les forces ont une propriété spécifique qui consiste à *s’engluer* dans un milieu d’autres forces hétérogènes avec lesquelles elles entrent en osmose”.

²⁴⁶ Trad.: “moment où commence l’effet d’influence, moment où les forces d’un certain type font naître d’autres forces du meme type dans un autre corps”.

²⁴⁷ Trad.: “l’anatomie affective”, “efficacité symbolique”.

²⁴⁸ Trad.: “Si le monstre de tel récit symbolique agit, à travers la parole dite ou chantée, comme l’action immédiate d’une force, c’est parce qu’il incarne le mouvement spécifique de tel effet, il est l’affect devenu figure ou personnage en mouvement qui parcourt la carte affective du corps (ce que Lévi-Strauss appelle “l’anatomie affective”), jusqu’à ce qu’il trouve son point d’application exact – tout comme les “ailes” du discours de Dolto”.

c. Escala das forças

O que é o “inconsciente do corpo” – perguntámos? À sua imagem, o “inconsciente do corpo” consiste numa construção permanente de uma espécie de mapa inconsciente onde se inscrevem os movimentos do desejo (isto é, os movimentos de transformação de intensidades do corpo), numa vida interpessoal de relação (Dolto, 1992, ver acima). Gil define essa vida interrelacional por “comunicação de inconsciente a inconsciente”, porque na íntima ligação do corpo à linguagem, as palavras e os gestos emitem forças (partículas virtuais) que transmitem o inconsciente e agem no corpo como uma acção, ou seja, fazem nascer no corpo sensações-acções – por isso são palavras (ou gestos)-força ou palavras (ou gestos)-acção (s/d a), ver acima). Deste modo, recebemos o sentido da palavra ou gesto acolhendo a força que os acompanha. A “comunicação de inconscientes” exige ambos o agenciamento da palavra ou gesto e o duplo devir dos sujeitos desejantes – um devém o outro para que as palavras e os gestos, de um e outro, façam nascer nos seus corpos as sensações e as forças reais que permitem viver a acção dos devires da experimentação (asas e voo). Como? Por aderência, osmose e, também, pelo movimento real do desejo que a própria formação da imagem implica e pelo ritmo da cadência intensiva da transformação, ou ritmo diferencial das forças investidas. A formação da imagem, que pelo inconsciente do corpo corresponde a uma coalescência entre a imagem e a potência que ela exprime, cria o plano de imanência: plano intensivo, molecular, virtual, real, de forças afectivas e de fusão entre o sentido do movimento e o movimento do sentido (ver a parte anterior do presente capítulo, inconsciente do corpo).

O estado experimental que sustenta, arrisca e abriga, o *silêncio do corpo*, como corpo intensivo e expressivo na dança, depende do “inconsciente do corpo”, seu movimento do desejo e mapa de afectos. Isto porque o “inconsciente do corpo” assegura a construção do *silêncio do corpo* e a sua permanência num “plano virtual dos movimentos” na dança (ver introdução e capítulo I.2.). Tal plano consiste no plano da escala microscópica das forças onde uma heterogeneidade de movimentos pode coexistir e “consistir”. “O plano de imanência é necessariamente, também, um plano de consistência”: ““Consistir” não significa apenas coexistir lado a lado, mas articular-se, conectar-se. O próprio do plano de composição ou plano de imanência da obra de arte é de admitir em si elementos dos mais díspares, e que, no entanto, “pegam entre si” [*tiennent ensemble*]” (Gil, 2008a:234).

Seguidamente, analisamos a construção do *silêncio do corpo* como uma *experimentação entre o silêncio e a potência do corpo na dança*. Para tal recorreremos à metodologia (introdução), estudo de caso (capítulo II.) e estrutura conceptual (capítulo III.)

como possível abordagem metodológica e lente de análise do nosso processo laboratorial das sensações: “sensações de movimento” (as sensações internas transformadas pela consciência do corpo, ver introdução), “sensações confusas” (dos traços diagramáticos), “sensações inconscientes” (da “imagem inconsciente do corpo”) e “sensações-acções” (vindas das “palavras (ou gestos)-força ou acção”, ver presente capítulo).

Deste modo, começamos por descrever a passagem do nível macro para o nível microscópico dos fenómenos do corpo na dança.

Pousámos o corpo numa marquesa, aceitando um retiro-abrigo do corpo que dança numa promessa de regeneração, não sabíamos nada sobre o desenrolar deste processo. Fechámos os olhos para sentir²⁴⁹, confiámos no toque do outro como um guia de nós-mesmo. Acolhíamos o toque das mãos do(a) terapeuta e o murmúrio sensível das suas palavras, ambos sincronizando-nos. Conhecíamos este trabalho da consciência-desperta, a tomada de consciência das sensações e sua transformação em “sensações inconscientes”²⁵⁰. Assim escrito, até parece que foi linear, simples e veloz. No corpo tudo é processo e complexidade, porque nele coexistem vários corpos, espaços, tempos e estados. *A respiração, da apneia ao sossego e ao deixar ir. Aqui, aqui, aqui, cada órgão a querer ligar-se ao outro, a seu tempo para encontrar o seu próprio sentido de existência. A fáscia é a terra aquosa do corpo. A água corre dos olhos. A coluna vertebral alinha-se pela mão (doc sens 20.10.2009).*

Tentávamos permanecer vigilantes, mas às vezes adormecíamos: *O adormecimento como passagem, devolver o corpo a si mesmo. Despertei num outro plano (doc sens 19.01.2010).* A intensidade do toque ensinava-nos a diminuir as defesas e o controlo, de outro modo, resistíamos *(Como é difícil a entrega e como sinto os órgãos cheios de cargas por esvaziar. Tenho a barriga inchada. Dói, não há*

²⁴⁹ A conexão entre o trabalho que desenvolvemos e a filosofia estética de Gil, encontramos-la, principal e sucintamente, no pensamento que percorreu o corpo da fenomenologia, da metafenomenologia, da estética das forças, sem deixar de fora a antropologia, a psicanálise, a arte (entre outros) – mais recentemente, o seu conceito de “corpo-espelho-de-forças” elaborado a partir e para lá de Husserl e Merleau-Ponty, em articulação com a “imagem inconsciente do corpo” de Dolto. A análise das sensações, as proximidades e distâncias entre a experiência e a experimentação na arte, a transformação da consciência até ao inconsciente do corpo, o abrir do corpo à atmosfera das pequenas percepções, a ligação de inconscientes, os mapas afectivos, a criação do espaço do corpo, a construção do plano virtual do movimento da dança, a imanência do movimento ao sentido (do movimento), a génese das formas, num território do corpo na arte e no pensamento (ver bibliografia) – entre múltiplas outras noções e conceitos elaborados na incessante proliferação das suas obras, estes formaram, para nós, uma constelação filosófica para o traçar de um pensamento sobre as *sensações sentidas e exacerbadas* ao longo da experiência-experimentada do corpo na dança que constituiu a presente pesquisa-criação.

Sobre o “sentir”, um excerto do complexo estudo de Gil sobre Pessoa: “E, para começar, o que é sentir? Como sentir? Já que é possível sentir de várias maneiras, melhor ou pior, é possível aprender a sentir, aprendendo a filtrar, a destrinçar, a conjugar, a refinar as sensações. Nisto consiste a arte do analisador das sensações” (Gil, 1987:29). E o como se analisam as sensações: “Analisar a sensação é decompô-la nos seus elementos, graças à acção da consciência; ao mesmo tempo, fabrica-se a forma abstracta da emoção, associando-lhe outros elementos – em resumo, é preciso analisar para escolher o tipo de associação pretendido. Ora, estas escolhas, bem como a relação entre a sensação e as outras sensações que esta atrai, são operadas pela consciência: trata-se de um dos aspectos da “intelectualização da emoção” (Gil, 1987:34).

²⁵⁰ Salvo indicação contrária, esta e as citações seguintes encontram-se identificadas na primeira parte do presente capítulo III. Nesta última parte do capítulo III, existem ainda citações relativas à metodologia, cuja referência se encontra na introdução.

espaço nela. Como sinto as pernas que tanto dizem da luta, do cavalgar, da conquista (doc sens 20.05.2010)) (a intensidade da experiência é tanta que a atenção se retrai e corre-se o risco do adormecimento da consciência (doc sens 15.09.2011), ou estagnávamos (O bloqueio, o colapso e o peso morto. Nem consegui escrever (doc sens 25.05.2010), ou lutávamos (fiz, fiz, fiz com a força da vontade guerreira (doc sens 20.05.2010)): assisti ao corpo sem vontade de se mover, cansado, parado, pesado e eu fora dele, como se eu não o fosse, não o tivesse (doc sens 25.05.2011).

Experimentávamos vários estados de semiconsciência, entre a vigília e o sono profundo: *Dormi profundamente, profundamente. Ela disse que bom, faz parte, o corpo também precisa de receber o trabalho ao nível do inconsciente. E, também, se me sustenho sempre na guerra, faz bem o abandono profundo. (...) Hoje, o estado do inconsciente. Na sessão anterior, o planar de uma consciência ampliada, o sobrevoo, a visão interna (doc sens 07.07.2010).*

Depois o confronto com a imobilidade. Ela foi o operador do desvio da experiência vivida do corpo próprio da fenomenologia para a experimentação do corpo sem órgãos do empirismo transcendental (ver introdução):

O movimento do silêncio e da pausa *Depois do movimento do silêncio – lento, fluído, em continuidade – foi possível que ficasse ainda mais lento. Nessa lentidão segunda, a temporalidade era flutuante. Sobre a continuidade de fundo havia agora impulsos, pausas, diferentes velocidades na lentidão e movimentos mais amplos. Existe um momento de retenção, de escuta atenta, de condensação dos poros. Aí nasce o movimento do silêncio e da pausa com a sua qualidade intrínseca que só hoje comecei a reconhecer. Nasce o impulso e os braços, antes enrolados, desdobram-se para um dos lados abrindo-se à potência da sua amplitude. O corpo estende-se a si no espaço, perfurando e impregnando este último, fazendo dele seu. De repente o movimento pára, veementemente, – a afirmação da pausa. Fica-se lá porque o movimento precisa de se reter, por vezes, fica-se lá tão desconfortável e violentamente, a segurar o corpo agora em pausa numa configuração qualquer logo depois de tanta fluidez. Fica-se lá atirado com a cabeça no ar e a conseqüente tensão no pescoço, os braços estendidos lá para tão longe. Mas, fica-se lá, porque se está à espera que o movimento nos diga em qual direcção vai nascer de novo e nasce, vai e leva-nos. A pausa cessa, mas continua em silêncio, o sustento dos movimentos dançados.*

Com as mãos no coração, desperto as pontas dos dedos e ligo-as à pele para que possam seguir o seu movimento. Uma ferida aberta no peito durante algum tempo, o silêncio a impregnar-se no corpo. Algo me sustenta sem esforço.

Numa última escavação – as pernas; e, é tão diferente. Como fico confusa entre os graus de fazer e de não fazer; não sinto, o movimento prende, não pausa, não flui, nem se retém – prende. As pernas são diferentes do coração e dos braços. Mesmo assim, pouco a pouco, tento aceitar os padrões e as narrativas como elas são e nos formaram, aceito e a partir daí escavo a carne através de torções ínfimas iniciadas pelo toque. Dobro o corpo unindo as pernas ao peito e estendo de novo. Pouco a pouco, embora aos soluços, a lentidão em continuidade. (Talvez tudo se transforme) (doc sens 02.06.2011).

E tudo se transformou: a escala mudou da macroscopia para a microscopia dos fenómenos do corpo na dança. Pela pausa (quietude, “expressão de uma imobilidade”, ver capítulo III.1.), chegava-nos um silêncio tão profundo que nos unia a e para lá de nós, dos outros, do espaço, num tempo muito próprio de velocidade-lentidão: *A pausa cessa, mas continua em silêncio, o sustento dos movimentos dançados (doc sens 02.06.2011)*.

Foi, então, preciso considerar “uma série de movimentos que sucedem num plano microscópico, insensível e não-consciente”:

Agora na marquesa por um movimento de cura dos pulmões inflamados pelo frio de Inglaterra. As duas mãos separam deslizando, um para fora do outro, os dois lados do meu corpo na zona dos pulmões, formando dois corpos distintos. Pairam lado a lado, dialogando descidas e subidas, afundamentos, pequeníssimas levitações e deslizes curvos. Aí, a tosse. Recomeçamos. Reparo agora que esqueci as pernas. As mãos estavam pousadas no coração, acompanhando os movimentos que vinham das costas. A terapeuta, que tem uma mão pousada na frente do meu tórax e a outra, a suportar o seu peso, nas costas, dá as suas duas mãos atravessando toda a profundidade do meu corpo sem qualquer dificuldade – foi um gesto. Esse gesto permaneceu e, quieta, muito acontecia aqui dentro: da profundidade à densidade fluída (doc sens 11.01.2011).

Pela transformação da “consciência vígil (intencional)” no “movimento crepuscular das pequenas percepções”, entrámos na “zona [das pequenas percepções]”, no seu “jogo subtil e microscópico”, sua “atmosfera” e sua capacidade de “apreenderem as forças e as apostas de gestos mínimas mas decisivas que por vezes dependem apenas de um deslocamento ínfimo”. Somente pelas “pequenas percepções” alguém pode dar uma sua mão à outra atravessando o peito do outro. Tal acontecimento é virtual, real e segue a tendência (do virtual) para se actualizar²⁵¹: as mãos da terapeuta atravessaram a nossa pele, músculos, ossos, órgãos e elas deram-se num lugar de fora do dentro do corpo das duas. Esse lugar forma um “espaço do corpo”, afectivamente investido entre dois seres. O “espaço do corpo” caracteriza-se pelas suas propriedades fusionais, de prolongamento dos corpos, na finitude de um acontecimento ilimitado, e “fortemente investido por intensidades de afecto” (*a noite dos corpos que se ilimita*).

²⁵¹ No livro *Diálogos*, Deleuze-Parnet, dedicam um anexo sobre a relação entre os conceitos “actual “e “virtual”, sendo que ambos são “real”: “Assim, existe coalescência e cisão, ou antes, oscilação, o perpétuo intercâmbio entre o objecto actual e a sua imagem virtual: a imagem virtual não cessa de devir actual, como num espelho que se apodera da personagem, a engole, e não lhe deixa mais do que uma virtualidade, como por exemplo em *A Dama de Xangai*. A imagem virtual absorve toda a actualidade da personagem, ao mesmo tempo que a personagem actual não passa de uma virtualidade. Esta troca perpétua entre o virtual e o actual define um cristal. É no plano de imanência que aparecem os cristais. O actual e o virtual coexistem, e entram num estreito circuito que nos reenvia constantemente de um para outro. Já não é uma singularização, mas uma individuação do processo, o actual e o virtual. Já não é uma actualização mas uma cristalização. A pura virtualidade já não tem de se actualizar uma vez que é estritamente correlativa do actual com o qual forma o circuito mais pequeno. Já não há inassinabilidade do actual e do virtual, mas indiscernibilidade entre os dois termos que se trocam” (2004:183).

Para continuarmos a nossa análise, recorreremos, neste momento, aos conceitos que *excedem* a fenomenologia, tais como “força”, “inconsciente do corpo”, “desejo”, “afecto” e “intensidade”.

Nesta altura, estamos na camada do *silêncio do corpo* como estado experimental (capítulo III.1., metamorfose 1). Pela modulação da consciência (para nós, “consciência do corpo” que se faz “inconsciente do corpo”), através de um atravessamento permanente entre estados semiconscientes, encontramos-nos num plano mais do que sensível, onde os movimentos corpóreos nascem de um estado de distensão e porosidade, espraiamento e vácuo, suspensão em continuidade fluída, isto é, a “impregnação da consciência pelo corpo”. O *silêncio do corpo* como estado experimental pode ser descrito pela lacunaridade do corpo que dança numa atmosfera de “pequenas percepções”, em eclipses de espaço-tempo (ver “lacuna” na escrita de Genet, mais o *corpo lacunar composto de “pequenas percepções” e em esvanecimento permanente de sentido*, no presente capítulo.). Por esse verter incessante e experimentado para o “inconsciente do corpo” percebemos os espaços entre: “os movimentos e as configurações inconscientes que os corpos deixam entrever como “contornos de vazio”. “Como a pequena percepção dá a ver um desfasamento, um intervalo, o bloco das pequenas percepções que ela traz consigo mostrará o contorno interno (ou antes, o redor) do intervalo”. *Nesta sessão estive presente e ausente interruptamente, de cada vez que vinha à superfície assistia a uma nova e diferente configuração do corpo, do lugar da terapeuta e das paredes do quarto (doc sens 22.12.2011).*

Na “zona”, ou “campo de pequenas percepções” que forma um “espaço paradoxal” de “movimentos virtuais”, onde aprendemos a permanecer através do desvanecimento da “consciência vígil” e da intensificação do plano do “inconsciente do corpo”, já não conseguimos acompanhar as sensações como dantes: *As pernas, de novo, a ausência delas e o querer fazer, em vez de se ser levado pelo movimento. É para lá de todo o esforço, esse retorno a um afundamento. Mesmo assim, reparo na progressiva transformação do tónus muscular, quer dizer, no processo de suavização das tensões retidas nos músculos. Sinto-os a prender como um susto, porém já aprendi a largar esse aprisionamento súbito. Quando largo, fico confusa, aí levo a atenção à escuta dos fenómenos e acalmo – só posso dizer, como é densa a imensidão do movimento encontrado para lá do aprisionamento. Ao escoar, a imensidão do movimento afirma-se. E, o corpo, ainda é corpo? (doc sens 07.06.2011).*

Pelo “inconsciente do corpo”, num campo de “pequenas percepções”, as sensações desdobram-se numa multiplicidade de movimentos infinitos: *O sacro é um papagaio de papel, as suas flutuações perturbam os pensamentos nas pernas, trazem-nas mais perto e preenchem-nas de movimentos longitudinais (doc sens 18.06.2012).* Movimentos feitos de uma permanente recomposição de partículas agitadas: movimentos de múltiplas operações inconscientes, tais como, “fragmentação, projecção, dispersão no espaço, esfoliação, apagamento num turbilhão,

retraimento, caotização” (ver a relação estabelecida com o “caos” no capítulo II.2. e no presente).

Devido ao abrir do corpo à “atmosfera das pequenas percepções”, as formas expressivas na dança passam a surgir preenchidas de movimentos virtuais e inconscientes, o que, por sua vez, provoca uma impressão de essas formas se tornarem “fugidias, incaptáveis ao olhar, movidas por uma velocidade infinita de desaparecimento. Infinita, porque o desaparecimento é instantâneo, a efemeridade não se conta no tempo (Gil, 2005c:284). São “multiplicidades de imagens”, não visíveis e quase imperceptíveis, que um gesto pode comportar, num espaço que as liga no *continuum*, onde elas se diferenciam (Gil, 2005c:284). Este “desaparecimento”, devido ao plano microscópico que comporta, difere da ontologia da *performance* de Phelan sobre a efemeridade na dança (capítulo I.1.).

Não sabemos realmente onde estamos, cada sensação desdobrada cria um espaço de múltipla infinitude consoante a nossa “aderência”, “conexão”, “contacto e contágio”, sem mediação, “às forças e à energia do mundo” – transformação e proliferação das “sensações confusas” em “sensações inconscientes”. É isto que faz o *silêncio do corpo* e seus gestos preparatórios, diagramáticos (Bacon/Deleuze) e de tempo branco (Giacometti/Genet/Uno). Essa transformação corresponde à da actualização da “imagem do corpo” em “imagem-dinâmica”, como uma série de cristalizações fluídas no tempo (ver capítulo I.1.): entre o “infinitamente pequeno e o infinitamente grande” as pequenas percepções “passarão à escala de imagens macroscópicas”, através delas formar-se-á a “imagem dinâmica”. Por exemplo, no gesto de um entorno do corpo para um dos lados: *Impressionou-me a imensidão da possibilidade de movimento que se abre mesmo quando o movimento é quase nada (exteriormente). Num momento preciso, quando tinhas a mão nas minhas costas, o meu corpo voltou-se em volume e espiral para a janela e tocou o rio, eu senti a água na pele (doc sens 03.06.2009).*

A intensificação e ampliação dos movimentos “não conscientes da escala microscópica” transformou a “própria escala macro”. No entanto, para que continuássemos a descrever a experimentação nos *documentos sensíveis* e a analisá-la neste capítulo, é necessário que nessa passagem da escala macro para “um outro nível de descrição a uma outra escala”, continuássemos a descrição fenomenológica das sensações no plano micro:

Um tempo menor. É preciso aceitar um tempo menor e permanecer lá, aqui onde os movimentos se ligam na lentidão. Como ter a coragem de permanecer num tempo menor? E, o que é o tempo menor? No mais pequeno e lento movimento do corpo. Não conhecia essa sua pequenez. É um outro lugar, uma nova cidade e toda uma outra comunidade minoritária de seres. Estes dialogam uns com os outros enquanto avançam em pausa e afirmação: eles empurram-se, transfiguram-se, dilatam-se, condensam-se, doem, respiram...eles não

contam o tempo porque eles são o tempo. Os olhos fechados e na lentidão abre-se toda uma topologia corpórea (doc sens 28.12.2010.)

O processo somático e terapêutico que constituiu a primeira parte da experimentação do corpo na dança realizada, documentada e analisada, incidiu sobre a criação do *silêncio do corpo* como estado experimental. Durante as últimas sessões documentadas estávamos a dar início a um trabalho fora da marquesa, no sentido de impregnar essa presença mais intensa, que encontramos, nos movimentos dançados. Interessava-nos como “as pequenas percepções” tornam também manifestos movimentos inconscientes pelo gesto dançado.

No entanto, o processo da experimentação do corpo encontrou uma sua continuidade num outro contexto, ou seja, o laboratório de investigação e criação artística em dança (ver introdução). Foi neste último contexto que apurámos a construção do *silêncio do corpo* como novo corpo que se fez ao longo da experimentação, suas formas expressivas e espaço-tempo que engendra na dança (capítulo II.2.). Em ambos, processo terapêutico e laboratório, o motivo impulsionador foi a ligação estabelecida entre o corpo que dança e o outro: primeiro, a terapeuta e, posteriormente, a coreógrafa. Optámos, contudo, por analisar os dois fenómenos que nos faltam da tríada – desdobramento das sensações numa multiplicidade de movimentos infinitos (pelo “inconsciente do corpo” e, conseqüente, construção do *silêncio do corpo*), dissolução do sujeito (pela produção desejante das *sensações-objecto*), construção do *fora* (pela formação de um mapa dos afectos em *um outro espaço, ou outro tempo*) –, a partir da segunda parte da experimentação como estudo de caso (sabendo que processos semelhantes se passaram na primeira fase da experimentação, excepto o recurso ao toque entre seres exclusivo e constituinte dessa primeira fase, isto é, o toque de relação da fasciaterapia, ver anexo A).

Na sequência da análise feita no capítulo II.2. sobre a construção do *silêncio do corpo*, suas *sensações-objecto* em *um outro espaço, ou outro tempo*, uma construção conseguida através de um aprofundamento da qualidade da presença já alcançada (ao longo dos primeiros dois anos desta pesquisa-criação) e da qualidade auscultante da relação estabelecida com a coreógrafa durante os ensaios (ver anexo D), podemos agora acrescentar o seguinte:

Apesar do começo continuar a ser sobre a escuta de uma certa concreção das sensações, quando me posicionava no espaço do estúdio, no início de cada viagem, entrava quase sempre imediatamente num estado; não um estado qualquer, antes o *silêncio do corpo como estado*, tal como o descrevemos, num plano do “inconsciente do corpo”. *No entanto, eu continuava habitada pelo silêncio do corpo que encontrei na primeira fase da metamorfose a que me propus*

atravessar. Bastava-me um movimento de escuta e conseguia reactivá-lo, onde eu estivesse. Aqui, o silêncio do corpo era um estado, que não tinha propriamente uma ou várias formas, apenas se manifestava através de uma certa presença. O silêncio corria em mim como substrato subterrâneo e “continuum” de ligação do corpo como um todo, mas também de ligação ao outro, ao espaço e ao tempo (doc sens capítulo III.1., metamorfose 2.).

Encontrávamo-nos no “inconsciente do corpo”, quer dizer, no “mapa móvel” atmosférico dos sentidos que constitui a “imagem inconsciente do corpo”. Naquele mapa de lugar corpóreo, toda uma vida era julgada como num rito egípcio de uma psicostasia de nós próprios. Mapa feito de desejos arcaicos em permanente *formação*. Quanto aos desejos – é preciso que circulem, sejam são, ou, se canalizem pelas formas expressivas. Simultaneamente, não podemos esquecer que a “imagem inconsciente do corpo” está em permanente cruzamento com o “esquema corporal” (ver capítulo I.1.)²⁵². O desdobramento das sensações numa multiplicidade de movimentos infinitos acontecia aqui também, por exemplo, quando *pelo descolar da mão da superfície do solo, ela se reteve no guardar de um volume de ar em concha, e quando volta a pousar, a mão e os seus dedos desdobram-se em cada um dos seus pequeníssimos e múltiplos ossos. Mais tarde, as minhas mãos, na passagem da sensação de tocar a poeira do solo e as partículas mais densas e brilhantes do ar, as mãos se tenham ainda desdobrado nos espaços articulares entre cada um desses ossinhos (doc sens 12.06.1014, ver anexo D).*

Alcançávamos aquele desdobramento das sensações numa multiplicidade de movimentos infinitos, consoante o nosso verter para o “inconsciente do corpo”, processo que provocava, também, a dissolução do sujeito(-corpo-que-dança). As sensações iam ficando cada vez mais pequenas e no limite da menoridade da escala, algo acontecia: um abrir jorrando de imagens do corpo que dança. *Já não sou eu, já não posso ser eu. Dissolvia-me, pela escuta das sensações, em cada um dos seres que me visitavam: ossinhos, espaços entre, brilhos, poeira, sombras, partículas de ar, cidades, toda uma outra comunidade minoritária de seres, no seu tempo menor. Para os sentir, escutando-os, neles me metamorfoseava. Eram muitos e por eles experimentava-me (doc sens 13.06.2014).* Conseguimos visualizar esse dissolver do corpo que dança nos seres que o visitam, por exemplo, no movimento ondulatório da respiração nas costas no registo do anexo D. A dissolução do sujeito-corpo-que-dança é uma vontade de forma. Pelo inconsciente do corpo e o desejo, ele impregna-se de uma matéria, menos orgânica e mais intensiva, do corpo e canaliza-a, dissolvendo-se, nas “formas de forças” expressivas da dança (capítulo II.2.). É por isso que é possível criar um novo corpo, o *silêncio do corpo*, movido pelas forças do inconsciente.

Expusemos no capítulo II.2. a relação estabelecida entre os movimentos do corpo que dança e as palavras da coreógrafa. Esta relação só é possível porque, tal como referimos anteriormente neste capítulo, “a linguagem se encontra intimamente ligada ao corpo”. Corpo

²⁵² Dolto, F. (1992) “1. Schéma corporel et image du corps” *L’Image Inconsciente du Corps*. 2ªed. Paris: Éditions du Seuil. pp.7-61.

que dança e coreógrafa captavam, entre si, as forças das palavras (“palavra-força” ou “palavra-acção”) e as forças dos gestos dançados (“gesto-força” ou “gesto-acção”) como transmissores de inconsciente. Pela perspectiva de Gil, na “comunicação de inconscientes” entre os dois seres, é preciso, “também que um devesse o outro” (capítulos II.2. e o presente). Tal se passa, não para que um sujeito devesse o outro sujeito, mas para que, através das forças inconscientes emitidas pelas palavras e gestos, aquele já-não-sujeito-de-si entre em devir pelas forças de um a agirem no outro, mutuamente. Deste modo permanecemos no campo das “pequenas percepções e seus “devir[es] molecular[es] que atravessa[m] todo o corpo”.

Vejamos as “palavras-força” ou “palavras-acção” da coreógrafa e os “gestos-força” ou “gestos-acção” do corpo que dança, na mútua osmose de um encontro dos devires:

“ – O plano do solo, superfícies, superfícies planas, articulação dos fragmentos conectados ao todo, tudo conectado ao todo, esvaziando, deixando, sentindo e rolando, movendo superfícies cada uma pertencendo a cada uma, o peso é colocado em diferentes lugares, o corpo trabalha em diferentes planos, o peso suporta os planos, o peso é colocado em diferentes lugares, o ar atravessa os planos, a respiração atravessa as costas, a respiração quieta, as partes articulam o todo, a viagem do raso, distância, marcar o território, voando pelo equilíbrio, suspensa, os membros suspensos, os braços suspensos, respirando”, diz R.B.

Aplano pelo peso no solo. No plano, a respiração percorre-me e liga-me ao extremo da superfície. Para que os fragmentos se conectem...eles, primeiro, separam-se em placas tectónicas da carne. Desocupo a marca, que deixava com o peso do corpo no solo, ao rolar. Os braços também largam o solo para o ar. As superfícies cruzam-se na cadência de um rolamento, parte a parte pertencendo, fazendo zonas, volumes entre os braços esmagados pela onda do movimento que os transporta. O peso em diferentes lugares do corpo e do espaço, do plano do solo ao plano da superfície do solo pela boca reparado. Escavando a rasa planura das camadas dos planos... E os fragmentos sustentam um plano do corpo descolado do solo. Fragmento a fragmento à procura de um lugar. O homem, a mulher, a criança, suas mãos e pés da espécie. Estendo o plano pelos braços para me sustentar do lado de cima do solo e não soterrar. Os olhos e as mãos, os dedos apreendem e lêem as fricções de um deslize. A mão está tão longe agora. Avanço no plano horizontal deitada. As mãos vão lendo o caminho réptil antes do voo pela sombra protegido” (doc sens/viagem 5 Maio 2011) (ver anexo D).

Aqui, as palavras e os gestos são acolhidos e agem no corpo de ambas coreógrafa e performer. Pelas forças emanadas dessas palavras e gestos, a “viagem”, descrita acima, traz a experimentação de uma série de planos horizontais cujo atravessamento, molecular (virtual, real, inconsciente) revela imagens. Pela aderência às palavras, o silêncio do corpo experimenta os devires dos planos, fragmentos, todo, ar, réptil, pássaro, mulher, criança, homem, e

também *uma estranha lembrança de imagens de guerra que levaram a levantar as mãos atrás da cabeça ou do tsunami no Japão que levou a cerrar os punhos e ao deslocamento rastejante do corpo (ver anexo D).*

A formação das imagens (“fantasma”) torna-se o “movimento *real* do desejo, movimento de transformação das intensidades do corpo de tal modo que novos órgãos brotam mesmo à superfície corporal”. O que quer dizer que da circulação (ou “movimento *real*”) do desejo no *silêncio do corpo*, pelos devires em que entra como “corpo-intensivo”, nascem as *sensações-objecto* como “formas de forças” ou formas expressivas na dança (ver acima e capítulo II.2.). Porquê? Porque estamos num plano de forças como “emissão de partículas” “virtuais inconscientes”, que despertam uma ressonância aderente no corpo, fazendo-o entrar em devir qualquer coisa revelada em permanente mutação. Por exemplo, um tremor do corpo sustentado pelo desejo de “tremor”. Pois, o corpo (empírico) não se transforma em tremor, mas as forças do tremor agem e circulam nele – o tremor como intensidade e “imagem-dinâmica” na dança, vinda de um afecto de um tremor na terra do corpo.

Pelo “inconsciente do corpo” que assegura o processo do devir descrito, não há separação entre palavra e gesto, nem entre corpo e sentido (lembramos a relação de intimidade entre o corpo e a linguagem, referida anteriormente). Ambos palavra e gesto, são “força” e “acção”, porque “as sensações condensam as partículas-força do movimento daquilo que se devém intensivamente”. No plano do “inconsciente do corpo”, num meio de “pequenas percepções”, as sensações desdobraram-se numa multiplicidade de movimentos infinitos, ou seja, as partículas-força que compõem o *silêncio do corpo*. Por exemplo, o isolamento das partes do corpo e sua religação diferente ao todo no soar das palavras *superfícies planas, articulação dos fragmentos conectados ao todo*. Ou, quando o gesto da mão que se afasta faz ouvir-se a palavra *distâncias*. Dos devires pelos quais o corpo que dança se dissolve, chega o desejo, cujo movimento faz as imagens dos devires proliferarem, outras forças nascerem e já pelas formas que produzem – da dissolução do sujeito à produção desejante das *sensações-objecto*.

Num breve aprofundamento do que estudámos anteriormente sobre o ritmo (capítulo II.2.), a cadência de um embate de uma palavra ou gesto no corpo (corpo que dança ou coreógrafa) tem um ritmo, ou seja, uma cadência intensiva de transformação, fenda, “cisura” (cisão ou instauração do intervalo) e “diferença” “no seio do ser (e do sentido)”. A intensidade da palavra *plano* daquela “viagem” transferiu-se para o gesto e todo um seu estender intensivo ao longo daquela mesma viagem. Um “mesmo ritmo diferencial das forças investidas” em *plano* foi “transferido” entre os gestos e as palavras. O ritmo instaura o intervalo da fenda nos corpos, seus gestos, palavras e sentidos.

Por seu “estender intensivo [da palavra-gesto-força ou acção *plano*] ao longo daquela viagem”, entendemos o modo como o *silêncio do corpo* distribui intensivamente no espaço as

sensações-objecto dos seus devires através das “forças afectivas” “investidas”, “inscritas” e “agidas” no corpo que dança pela sua “imagem inconsciente do corpo”. Essas “forças afectivas” encrustam-se num meio de forças heterogéneas com as quais entram em osmose. Tal como nos gestos: *As superfícies cruzam-se na cadência de um rolamento, parte a parte pertencendo, fazendo zonas, volumes entre os braços esmagados pela onda do movimento que os transporta. O peso em diferentes lugares do corpo e do espaço, do plano do solo ao plano da superfície do solo pela boca reparado. Escavando a rasa planura das camadas dos planos... E palavras: esvaziando, deixando, sentindo e rolando, movendo superfícies cada uma pertencendo a cada uma, o peso é colocado em diferentes lugares, o corpo trabalha em diferentes planos, o peso suporta os planos.* – “momento de influência da palavra ao gesto e do gesto à palavra”.

Retrospectivamente, pela escuta das sensações, durante uma ligação de “forças afectivas” entre dois seres, o “inconsciente do corpo” torna-se preponderante em relação à consciência vígil. Dá-se, então, a “expressão de uma imobilidade” que suspende o sentido de nós-mesmo, das coisas e do mundo – a chegada do silêncio. Silêncio que o corpo constrói, escavando nele um vazio: o *silêncio do corpo*. A escala muda, as sensações desdobram-se numa multiplicidade de movimentos infinitos. Pela escuta das sensações, o mapeamento do espaço e do tempo pela consciência do corpo que fizemos desde o início passa a fazer-se segundo intensidades (“mapeamento intensivo”). A intencionalidade da consciência transforma-se, isto é, torna-se intensiva pela consciência do corpo e “projecta-se num devir coisa tornado possível pelo mapeamento do mundo”. Os seres menores visitam-nos: por eles e as forças afectivas, virtuais e inconscientes, entramos nos devires que fazem nascer cada uma das *sensações-objecto*, como as formas conjugadas das forças.

Pela perspectiva de Gil, aquele processo de “devir-objecto (devir-animal, devir-vegetal, devir-coisa)” equivale a um “espelhamento de forças”:

“E o que faz um corpo-espelho-de-forças? Ao projectar forças ou “partículas” virtuais ou “efémeros” como ainda lhes chama Deleuze, sobre as coisas do mundo, anima-as, dá-lhes vida autónoma, ao mesmo tempo que reflecte nelas a sua própria força. Esta é portanto reenviada: o meu corpo, e cada corpo e cada coisa tornam-se espelhos de forças uns para os outros. E como essas forças reflectidas são ritmadas segundo a velocidade das forças da própria coisa, o movimento de espelhamento tende a traçar a formação de uma forma. O corpo-espelho-de-forças de uma coisa ou de um outro reenvia-me pré-imagens ou “esquemas” ou “espraiamentos” do meu corpo que, por sua vez, reenvia ao espaço” (s/d b):4).

A forma das *sensações-objecto* nasce do espelhamento e sua projecção de forças ou “partículas” virtuais, entre os seres e as coisas do mundo – o espelho do outro reflectido em mim reporta-me a esquemas do meu próprio corpo, esquemas esses que reenvio ao espaço espelhando-o, ou seja, investindo o espaço de um meu “corpo-espelho-de-forças” já em espelho de outro “corpo-espelho-de-forças”. As *sensações-objecto* são formas nascidas de reflexos de forças no *silêncio do corpo – o brilho do brilho, a sombra da sombra, as partículas de ar das cidades* ou o espelho do outro no meu espelho reflectido. Pelo ritmo da força, “traça-se a formação da forma”, “espraiamentos” do meu corpo “reenviado ao espaço”. Formas-esquema traçadas no espaço, num plano do inconsciente onde o sujeito se dissolve pelas “imagens-dinâmicas” (Langer, capítulo I.) e o movimento do desejo não cessa. Continuamos, pelo ritmo ou cadência das palavras e gestos, espelhando forças em formas e, por fim, sem sair do mesmo plano (plano inconsciente em que soou, também, o plano daquela viagem). Espelhamos o “mapa móvel e vivo” do “inconsciente do corpo”, a sua “imagem,” pelo espaço do estúdio – de uma “anatomia afectiva” de forças que percorrem o corpo ao “mapa dos afectos” que distribui as *sensações-objecto* num *fora* do corpo, do espaço e do tempo, ou seja – volumes-espelho de/em *um outro espaço, ou outro tempo*. Que tempo?

Voltemos a Genet de Uno (2012), para nos elucidarmos um pouco mais sobre *um outro espaço, ou outro tempo*, antes de concluirmos a descrição e análise do processo de transformação, ou metamorfose, do corpo na dança que atravessámos nesta pesquisa-criação:

“Eu me surpreendo que um corpo tão musculoso, sob o meu calor se dissolva a esse ponto. Na rua, ele caminha balançando os ombros: sua dureza derreteu. Aquilo que eram arestas afiadas, lascas, se amaciou – exceto o olho que brilha sobre a neve derretida. Essa máquina de dar murros, cabeçadas, chutos, estende-se, alonga-se, desdobra-se, para o meu espanto prova que era doçura contraída, esticada, diversas vezes dobrada sobre ela mesma, atada, dilatada e...” (Genet *in* Uno, 2012:84).

“Uma coisa é sagrada para mim – é o tempo. O espaço não conta. Um espaço pode se reduzir ou aumentar enormemente, isso não tem muita importância. Mas o tempo, eu tive a impressão, e ainda tenho, de que um certo tempo de vida me foi dado ao nascer. [...] O homem o mais anónimo possui o mesmo tempo, um tempo menor, ou um tempo maior, pouco importa, mas esse tempo é sagrado. Não apenas eu não devo tocá-lo – e outros podem tocá-lo, quero dizer, podem me suprimir, me matar, não eu – no entanto, durante esse tempo, durante...agora, setenta anos, eu tive que trabalhar esse tempo. Não pude deixá-lo em nenhum

tipo de repouso. Era preciso quase sempre trabalhá-lo com fogo, e quase sempre de dia e à noite” (Genet *in* Uno, 2012:81).

Movemo-nos lentamente, demoradamente, assombrados pela “expressão de uma imobilidade”, ininterrupta, numa dança que resiste ao tempo veloz moderno. Trabalhamos o tempo, não o podemos tocar, o tempo é sagrado e só pode ser trabalhado (ver acima excerto do tempo branco em Genet, segundo Uno). O nosso tempo menor é feito das virtualidades de seres menores e da duração da escuta dos movimentos menos perceptíveis: o desenrolar de uma *sensação-objecto* na outra. Quanto tempo dura uma imagem? *Um outro espaço, ou outro tempo* é o tempo com o peso dos corpos em flutuação vibracional no seu espaço excedido. Tempo de gestos em decomposição – da mão, aos múltiplos ossos e infinitos espaços entre. Tempo lento de onde emerge a velocidade do que possa ser *permanecer em mutação*. Se a noite do corpo que dança se ilimita, o tempo, por ele experimentado pela duração dos gestos dançados, lacuna-se, abre-se e torna-se infinito.

Após a análise do estudo de caso exposta acima, como podemos pensar o processo de transformação, ou metamorfose, do corpo que atravessámos como uma experimentação entre o *silêncio* e a *potência do corpo na dança*? Seguindo a filosofia estética de Gil (2005c), existem vários factores que fazem deste processo um programa experimental. Seguidamente, passamos a denominar alguns deles, embora pretendamos centrar-nos num factor principal: a construção do “plano virtual do movimento” que sustenta a dança (ver introdução).

d. Experimentação

Primeiro, o modernismo das artes visuais, e, neste caso, a sua influência na dança pós-moderna americana, “fez da experimentação um objectivo (do “processo” um “fim”, da “formação” a “forma”) (Gil, 2005c:258). Abordámos o corpo na dança como *medium*, independente de referentes musicais, narrativos, coreográficos e plásticos. Fizemos das sensações a matéria-prima da experimentação e ligámo-nos ao outro para além de contornos perceptíveis. Dedicámo-nos ao próprio fazer do corpo que dança, ou seja, a escuta do corpo e o acto de dançar, pois “experimentar não é tentar atingir um objectivo diferente do acto de desenhar [no caso dos desenhos de Ângelo de Sousa]. Este constitui o seu próprio fim, e a experimentação erige toda uma construção que vale por si” (Gil, 2005c:267). Queríamos experimentar a emergência do gesto na dança, ou, pelas palavras de Gil: “desvelar o trabalho da formação da forma” ou “o movimento de formação da forma” na “arte da experimentação” (2005c:259). Como o tentámos? Construámos um corpo e um plano, virtual e inconsciente, onde as formas pudessem permanecer *em formação* enquanto se decompunham umas nas outras (tal como sentimos e documentámos pela dança, seu pensamento, escrita, filme e desenho).

Segundo, a cada experimentador a sua dose suportável de caos: “Toda a arte do experimentador-inventor consiste em provocar o caos e saber captar nele um nexos nascente” (Gil, 2005c:259). Analisámos o processo de escuta do movimento do corpo e de escavação de um “vazio”, pelo silêncio e afundamento do si, que nos reconectou ao “caos” como “potencial indiferenciado” ou “respiração primordial” (capítulo II.2.). Para Gil, aquilo que produz o caos é a “iteração infinita do movimento” (2005c:261). Compreendemos, parecemos, o “caos” nos momentos em que nos sentíamos para lá da consciência, num plasma corpóreo (onde nem a palavra “forma” podia existir), suspensos na extrema quietude de um movimento lento, profundo e permanente, incapazes de nos movermos numa qualquer configuração do gesto. No entanto, aí, preenchemo-nos da presença mais intensa e das forças que viriam dar nexos às formas ainda por nascer.

Terceiro, “o experimentador põe a experiência ao serviço da experimentação” (Gil, 2005c:259). Desde a introdução desta pesquisa-criação, temos vindo a analisar a passagem da experiência vivida do corpo próprio da fenomenologia para a experimentação no campo do empirismo transcendental, a partir de uma única operação: a mudança de escala da macroscopia (perceptível) para a microscopia (imperceptível) dos fenómenos do corpo na dança. A entrada na “zona das pequenas percepções”, seus movimentos virtuais e inconscientes, corresponde à passagem da “experiência” (corpo empírico) para a

“experimentação” (corpo intensivo). Nesta última, encontram-se em jogo o insensível do sensível, o incorpóreo do corpóreo:

“A escala microscópica é a escala das forças, das tensões, dos movimentos “insensíveis” (como dizia Leibniz) mas poderosíssimos. São eles que surdamente, subterraneamente, acabam por produzir os sismos macroscópicos, são eles que preparam a formação das grandes formas visíveis” (Gil, 2005b:266).

Apesar de “insuflar acaso comporta um risco. Improvisar é arriscar”, partimos sempre, e uma parte do corpo que dança retém-se, no plano da experiência que impede os fenómenos psicóticos na dança de ocorrerem, causados pela desestruturação da relação subjectividade-corporalidade-imagem do corpo (ver capítulo I.1.) (Gil, 2005c:270). A construção do *silêncio do corpo*, como estado experimental, consistiu numa “provocação” do caos pelo corpo que dança, o qual tivemos de “dirigir” pelo *silêncio do corpo*, como corpo expressivo da experimentação, para que as formas pudessem surgir: “É preciso *criar* variações orientadas para ver o que dá” (Gil, 2005b:260). Trata-se de, dentro de um campo artístico de experimentação, aqui, a improvisação em dança, abrimo-nos ao acaso, como refere Gil: “a experimentação artística introduz o mais possível o acaso no seu processo” (2005b:269). O autor explica como o experimentador parte de um solo firme de matrizes e eixos para o largar, reservando uma parte desse solo como “território de abrigo, refúgio provisório quando o acaso atinge uma densidade que ameaça a obra de destruição” (Gil, 2005b:270). Experimentar significa “ir até ao limite da consistência de um desenho: risco de caos destrutivo, risco de saturação do traço pelo acaso, tal que o movimento explode em todas as direcções, e o nexa falha, desmoronando-se a construção” (Gil, 2005:270). E, ao mesmo tempo, a cada traço, a cada gesto, “criando a consistência e o nexa do conjunto dos traços” (Gil, 2005c:271)²⁵³.

²⁵³ Encontra-se aqui em causa a passagem da “experiência” para a “experimentação”, referida acima, a qual pode ser aprofundada pelo apontamento seguinte. No decorrer do processo de transformação do corpo que experimentámos não parámos de oscilar entre dois pólos, “as superfícies de estratificação sobre as quais ele [um organismo, uma significação, um sujeito, o estratificado] se diminui, e se submete ao julgamento [o *juízo de Deus*, como escreveu Artaud], o plano de consistência no qual [o corpo ou “corpo sem órgãos”] se desenvolve e se abre à experimentação” (Deleuze e Guattari, 2007:210). De facto não podemos parar de oscilar entre esses dois pólos, de um lado o corpo e o seu espaço fenomenológico e, do outro, o *silêncio do corpo*, as suas *sensações-objecto num outro espaço, ou outro tempo*. Pela perspectiva de Deleuze e Guattari, podemos dizer que o corpo que dança não pára de oscilar entre “as superfícies que o estratificam e o plano que o liberta” (2007:212). Segundo Gil, “para conquistar um *fora*, e construir um corpo-sem-órgãos, é preciso navegar entre os estratos”; mais: “não os destruir, sob pena de se destruir a si mesmo” (1999:79). Os estratos de significância, subjectivação, organismo asseguram, “no devir”, a não destruição do próprio organismo e de referências de significância e subjectivação (Gil, 1999:79). Quando a construção do *fora* conduz a uma desestratificação, é

O corpo da experimentação é um corpo que se implica (para nós, a entrega desmedida à escuta das sensações), provoca o caos ao limite de arriscar perder o desenho, a dança, a si mesmo e, no risco desse limite, mantendo a consistência e o nexos próprio à forma que se revela. Ainda, é o corpo que na forma se dissolve (e um ego se ausenta) para, através de si, dar vazão à sucessão das formas expressivas. Foi este o objectivo da escuta do silêncio, a saber, dar voz à emergência do gesto dançado, sua consistência, lógica própria e nexos num plano de coexistência de todos os movimentos.

Existe um factor central que faz do processo de transformação do corpo na dança que realizámos, uma experimentação: a construção de um “plano virtual do movimento” do corpo na dança (ver capítulo I.2.). Este plano, através do silêncio e “vazio primordial” construídos, condensa no espaço do corpo que dança um vazio “mediano” pela perspectiva da pintura chinesa, agora analisada por Gil. Segundo este autor, o “vazio primordial” “está fora de qualquer dimensão determinável do espaço” e o “vazio mediano” é “um em-redor vazio, sem dimensões (ou de n dimensões virtuais), intensivo e doador de intensidades” e “aquele que medeia as formas e se situa no seu plano” (2005b:268-269). O “em-redor vazio”, acrescenta Gil, “extraí”, neste caso, a dança, “de qualquer contexto que podia ter” e faz com que ela emerja “com uma força única e virgem” (2005b:269). O “vazio mediano” lateja “entre as partículas, difuso, omnipresente e imperceptível” (Gil, 2005b:269). Não existe, então, referência exterior ao próprio gesto dançado, nem modelo, nem “contexto”: o vazio preenche as formas e o seu em-redor tão intensamente que as impede de serem capturadas por qualquer significação. Intensificámos e ampliámos o “segundo plano do movimento” (ver introdução), ele tornou-se o nosso contexto, ou melhor o mundo onde passámos a morar: “o contexto é virtual; a sua actualização tornou sensíveis superfícies e cores [no caso de Ângelo de Sousa], mas determinou-o enquanto força, para lá do sensível, em-redor energético, vazio primordial” (Gil, 2005b:269).

Pela perspectiva do corpo que dança, uma vez *silêncio do corpo*, sentimos algo como um espriamento ou um branco (ver início deste capítulo), sempre presente, onde qualquer forma podia nascer mas só uma se actualiza contendo a possibilidade de poder ser todas as

tarde demais para regressar ao sujeito, tudo se desmanchou, tudo se perdeu (o efeito pode ser uma alteração patológica): “prudência, não romper os estratos, conservar um resto de significância e de subjectivação necessários à construção do plano de imanência (o corpo-sem-órgãos)” (Gil, 1999:99). A noção de “estrato” vem de Deleuze e Guattari: “Do organismo, é preciso guardar qualquer coisa, suficiente para que ele se refaça a cada aurora; e é preciso guardar pequenas provisões de significância e de interpretação, é preciso guardá-los, mesmo para os opor ao seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, mesmo as situações a isso obrigam; e é preciso guardar pequenas rações de subjectividade, suficientemente para poder responder à realidade dominante. Mimai os estratos” (2007:212). O corpo que dança conhece os seus perigos, ele sabe o quanto é preciso acolher, guardar, proteger o coração e os pulmões no peito, as vísceras na barriga, a mão na mão desse corpo sobre a terra, do/no mundo, junto aos homens. No entanto, o corpo que dança, também, deseja experimentar o jogo livre da sua potência, a violência do seu grito, a força dos seus gestos.

outras – *um estado nascente das formas expressivas na dança*, tal como a potência do esgar antes de ser sorriso (capítulo III.1.). Tentamos que todas as formas reveladas como “imagens-dinâmicas”, pelas palavras de Langer (capítulo I.1.), condensassem em si essa potência de poder ser todos os movimentos. O “plano virtual do movimento”, composto por uma “poeira de vibrações imperceptíveis” (a “atmosfera” de “pequenas percepções”), seus movimentos virtuais e inconscientes, consiste num substracto subterrâneo de variação contínua que assegura a coexistência de uma heterogeneidade de movimentos do *silêncio do corpo* (Gil, 2005b:266). Por exemplo, o cobrir de uma mão sobre a outra, que se transforma num cerrar das mãos, que lentamente se transforma num seu deslize em direcção ao tronco e erguer do corpo. Num certo ponto de vista, o documento sensível audiovisual (anexo D) mostra um único corpo e sua qualidade expressiva: a lentidão dos seus movimentos, o recurso a gestos ritmados, o dobrar e agachar permanente. No entanto, aquela qualidade contém em si uma permanente modulação da energia e mutação respirada das “formas de forças” ou “intensidades” que os gestos dançados revelam (ver capítulo II.2.).

Concluindo, o processo de transformação, ou metamorfose²⁵⁴, do corpo que atravessámos consiste numa experimentação, primeiro, ao fazer desse mesmo processo o objecto da experimentação, incluindo a sua auto-referencialidade, “produção” e “direcção” do caos, relação entre o macroscópico (perceptível) e o microscópico (imperceptível), a construção de um plano de consistência e nexos próprios às formas expressivas produzidas. Durante esses procedimentos aconteceram aqueles analisados anteriormente, nomeadamente o desdobramento das sensações numa multiplicidade de movimentos infinitos (*silêncio do corpo*), a dissolução do sujeito (*sensações-objecto*) e a construção de um mapa dos afectos (*um outro espaço, ou outro tempo*).

Em suma, a *experimentação entre o silêncio e a potência do corpo na dança*, consistiu, e por isso se define como tal: na desestruturação do corpo próprio, pela imagem inconsciente do corpo; no afundamento do corpo no caos (plasma ou quiasma), pelo silêncio e o vazio; na *formação das sensações-objecto* feitas de poeira sobressaída do caos; e na construção do “plano virtual do movimento” na dança.

A construção do “plano virtual do movimento” provocou e acolheu a experimentação do corpo na dança de onde emergiu o *silêncio do corpo e sua expressão*. O plano permite a coexistência da heterogeneidade das formas produzidas (*sensações-objecto*), que incluem fenómenos de espelhamento entre si ou transferência de forças pelas diferenciação das formas

²⁵⁴ Gil menciona o seguinte sobre a “metamorfose”: “como se um único padrão formal sofresse sucessivas mutações” (2005c:262).

e, ao mesmo tempo, um fundo subterrâneo *continuum* – um campo do infinito virtual – capaz de assegurar a permanente mutação das formas na duração de uma dança (como os excertos que podemos visualizar no anexo D). A mutação das formas expressivas de um corpo em devir, assegurada pelo “plano virtual do movimento”, permanece enquanto o *silêncio do corpo* permanecer vivo, *alive*. Através dele, a ligação ao caos construída não cessa, nem ao “potencial indiferenciado” que essa ligação implica: em cada gesto manifesta-se uma *potência de todos movimentos, espaços e tempos* (ver capítulo II.2.).

O problema central da presente pesquisa-criação, a relembrar – a experiência real da *potência do corpo na dança* só é possível se o corpo permanecer no *silêncio do corpo* – surgiu da prática da dança desenvolvida neste contexto, ao termos construído um território para lá do sensível, onde o corpo se sustém, inconscientemente, numa série de cristalizações fluídas no tempo. Ao escrever esse problema, tomando-o como central, tentámos operacionalizá-lo, pela prática de dança e sua reflexão, até podermos concluir o seguinte: para o corpo que dança, a sua condição de dançar, ou a condição da gênese das formas expressivas na dança, depende da qualidade da ligação e permanência no plano de osmose de forças, vindo do caos, que faz o corpo entrar em devir pela mutação das formas produzidas e a dose de potência indiferenciada nelas contida. Apesar do *em formação* e diferença de cada “forma-de-força”, elas nascem e quanto mais se desdobram mais se ligam ao silêncio e ao vazio que as envolve e lhes dá a consistência de uma *experimentação entre o silêncio e a potência do corpo na dança*. O que está aqui em jogo é uma certa dose de vida do corpo que dança, o seu despertar e permanecer enquanto a dança durar, tal como veremos no próximo e último capítulo, através do conceito *corpo-potência-de-vida*.

IV. Um conceito de *potência do corpo na dança*? – discussão e resultado

No presente e último capítulo pretendemos apresentar a discussão e resultado da presente pesquisa-criação sobre a *potência do corpo na dança*, tendo como objecto de estudo a experimentação entre o *silêncio* e a *potência do corpo na dança* realizada neste contexto e, como lente de análise, o *spectrum* de uma “vida” escavada por alguns corpos da arte cuja fragilidade traz uma força que é, também, uma fenda na organicidade do corpo, nas coordenadas do espaço, na métrica do tempo e no regime de controlo invisível e disseminado contemporâneo.

Na primeira parte, IV.1. Um potência de vida, Pelbart ajudou-nos a pensar que espécie de “vida” é esta que parece ter levado a nossa pesquisa-criação a um porto, simultaneamente, de abrigo e potência libertadora das forças de um corpo na dança.

Na segunda parte, IV.2. Matéria do desejo, focamo-nos no “plano virtual do movimento” como a matéria do desejo que engendrou toda a presente pesquisa-criação, isto é, o que permitiu alcançar os objectivos de criar um corpo de expressão na dança e um conceito que esse corpo pensasse filosoficamente. Antes disso, apresentamos um apontamento sobre a metodologia adoptada nesta pesquisa-criação, uma vez que, através dela, tornou-se possível pensar a passagem do corpo empírico para o corpo intensivo de uma experimentação em dança. Ainda neste capítulo, aprofundamos a relação entre o *continuum* do plano e o ritmo, este último, como elemento desencadeador das sensações, de captação de forças, de abertura de uma fenda no corpo, espaço e tempo e, conseqüentemente, de formação de um “espaço topológico” de tempo próprio (Gil, 2008a:261).

Na terceira e última parte, IV.3. Corpo-potência-de-vida, a partir de uma retrospectiva desta pesquisa-criação, tentamos responder às suas questões centrais: *O que é a potência?*, *O que é a potência do corpo?*, *O que é a potência do corpo na dança?*. Simultaneamente, expomos uma possível abordagem ao conceito de *potência do corpo na dança*, através do conceito *corpo-potência-de-vida* como resultado da presente pesquisa-criação. Sublinhamos o facto de nos termos mantido na esfera da experimentação que realizámos e pela perspectiva do corpo que dança sobre a sua própria condição de dançar. Desse ponto de vista encontrámos uma pequena fórmula, sensível e incorpórea, para a complexidade do tema da *potência do corpo na dança* em que nos lançámos: *o silêncio traduz potência*.

1. Uma potência de vida

O nome do conceito *corpo-potência-de-vida*, cuja elaboração é seguidamente apresentada como resultado da presente pesquisa-criação, surge da experimentação do corpo e sua reflexão filosófica (exposta nos capítulos anteriores) em articulação com uma história contada por Pelbart e o texto *A vida desnudada* (2007), do mesmo autor.

O filósofo Peter Pál Pelbart contou-nos a seguinte história verídica: ele disse-nos que tinha estado, com a sua colaboradora artista plástica da Cia Teatral Ueinzz (Brasil), na clínica de Félix Guattari, em França. Pelbart e a artista plástica queriam partilhar os seus processos de trabalho na Cia com a comunidade de pacientes, enfermeiros e médicos da clínica. Impacientes com a formalidade do dispositivo montado para a conversa (plateia em frente de ecrã e oradores), Pelbart assistiu à interrupção da projecção do filme da Cia por parte da artista plástica. Depois, ela começou a dizer que, desde há uns anos, não consegue parar de desmanchar, levanta-se de manhã e desmancha o que encontra em seu redor. Ao dizê-lo, puxa de dois saquinhos do seu bolso e mostra os seus conteúdos: num dos sacos tinha as letras soltas do teclado do seu computador e, no outro, as teclas soltas dos sinais de pontuação. Ela distribui as peças pela comunidade de pacientes, enfermeiros e médicos da clínica que a escutavam e se aproximavam cada vez mais, trocando as peças e histórias entre si. Apenas então se tornou possível o encontro.

Encontramos nesta história uma necessidade, por nós partilhada, de desmanchar estruturas, sentidos, peças, corpos e formas de vida, pela vida ela mesma como meio de manifestação da potência de um corpo.

Cada um à sua medida e dose suportável, existem corpos que desafiam o seu próprio vazio e a razia dos sentidos, num gesto de se desprenderem dos fios que os submetem ao poder, afirmando, assim, um rasgo de duração da sua potência de vida. Porque, existe uma linha da vida que a arte e a filosofia revelam. No entanto, é preciso cultivar uma vida para que ela não cesse de renascer. Que vida? No território que criámos sentimo-la como: *a vida enorme. Passei pelo afundamento e fiquei muito tempo naquele lugar distante e desperto – a vida enorme. Deixo impregnar-me disso, um músculo salta nas pernas, elas acordam. Afundo um ombro e outro nas mãos da terapeuta, o corpo treme três ou quatro vezes, lado a lado, esquerda e direita e realinha. Uma mulher grita na praia e dissolve-se no grito. O pássaro egípcio pousa sobre o peito, auscultante* (doc sens 11.07.2011).

“A vida da vida” é a expressão utilizada por Maia no seu texto sobre a relação entre a arte e a vida (2010a:39). Segundo este autor o nascimento da arte dá-se com a tragédia, especificamente “com a experiência trágica (anterior a qualquer género literário e modo de

representação)” e sua “morte iniciática”: “a representação da morte que consente um *outro* nascimento, que faz iniciar uma *outra* vida” (2010:39). Essa “*outra* vida”, que “não está para além da morte – não é uma vida sobre-natural”, é “a vida *da* vida” (Maia, 2010a:39). Através da repetição do termo “vida” (“isto é, em suma, da representação”), e somente através dela, podemos “discernir a diferença íntima (da vida)”: ““a vida da vida” indica que a vida é um diferimento do mesmo, diferimento que nos conduz ao seu âmago (vazio)” (Maia, 2010a:39). Deste modo, “A vida da vida é o vazio da vida, o vazio que a vida incorporou. A vida da vida é a morte, o que anima a vida, o que lhe dá continuamente uma outra vida” (Maia, 2010a:40). Ao artista, como “uma espécie de criança apocalíptica”, ainda lhe resta um laivo de liberdade para experimentar e encontrar essa vida: “Mas a visão da arte perpetua o olhar da criança com a morte dentro. É por isso que continuo a pensar que o artista é uma espécie de criança apocalíptica. É terrível, docemente terrível – porque a vida da vida é isto” (Maia, 2010a:43).

Já Pelbart refere-se a uma “potência de vida”, “sob um crivo particular, o do corpo” e numa não separação entre o poder, a vida e a potência de vida²⁵⁵ (2007:23) . É uma vida com uma morte dentro, como iniciação, capaz de resistir ao poder e ao controlo. Segundo este autor, pelo corpo passam “potências de vida que precisam de um corpo-sem-órgãos para se experimentarem, por um lado, e poder sobre a vida que precisa de um corpo pós-orgânico para anexá-lo à axiomática capitalista” (2007:33).

Num corpo, a vida da morte corresponde à “vida nua” dos “muçulmanos” que somos todos nós, como efeito do “biopoder” contemporâneo. Pelbart introduz o termo “biopoder” na esteira de Foucault, como uma “gestão da vida”, isto é, se o regime de “soberania” que precedeu o “biopoder” consistia em fazer morrer (os que ameaçavam o poder dos soberanos que os matavam) e deixar viver (os demais) e, por isso, geria a morte, então, o “biopoder” consiste em fazer viver e deixar morrer, isto é, “cuidar da população, da espécie, dos

²⁵⁵ O poder está por todo o lado, no hospital, na prisão, no estado, no capital, na ciência, nos *media*, nas nossas casas. Pelbart utiliza a expressão “o poder tomou de assalto a vida” e explica a disseminação dos mecanismos utilizados por essas instituições de poder e controle: “(...) são anônimos, esparramados, flexíveis, rizomáticos. O próprio poder se tornou “pós-moderno”, ondulante, acentrado, reticular, molecular. Com isso ele incide sobre as nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar. (...) o poder já não se exerce desde fora, nem de cima, mas como por dentro, pilotando nossa vitalidade social de cabo a rabo. Não estamos mais às voltas com um poder transcendente, ou mesmo repressivo; trata-se de um poder imanente, produtivo” (2007:22).

Não há separação, o capital precisa das nossas vidas para se propagar. Podemos já não saber como resistir para a vida não nos ser roubada e, ao mesmo tempo, se a escutarmos, a vida não deixa de atravessar os nossos corpos. Trata-se da “primazia ontológica” da vitalidade social, porque “a potência de vida estava lá desde o início”, à qual nos reporta Pelbart: “Aquilo que parecia inteiramente submetido ao capital, ou reduzido à mera passividade, a “vida”, aparece agora como reservatório inesgotável de sentido, manancial de formas de existência, germe de direcções que extrapolam as estruturas de comando e os cálculos dos poderes constituídos” (2007:22).

processos biológicos, otimizar a vida” (2007:24). O “biopoder” domina as vidas dos corpos através dos seus mecanismos disseminados de “incitação, reforço e vigilância”, tendo como objectivo “a otimização das forças vitais que ele submete” (Pelbart, 2007:24).

Em relação ao regime do “biopoder”, Pelbart refere as noções de “vida nua” de Aganbem (“a vida reduzida ao seu mínimo biológico, à sua nudez última, à vida sem forma, ao mero fato da vida, à vida nua”) como a vida dos “muçulmanos” ou “escravos da sobrevivência” (“um cadáver vivo habitando essa zona intermediária entre o humano e o inumano, máquina biológica desprovida de sensibilidade e excitabilidade nervosa”); de “sobrevivencialismo” de Zizek (“a vida se arrastando como uma sombra de si mesma, nesse contexto biopolítico em que se almeja uma existência asséptica, indolor, prolongada ao máximo”) e de “vida besta” (“rebaixamento global da existência, essa depreciação da vida, sua redução à vida nua, à sobrevida, estágio último do niilismo contemporâneo”) (2007: 23, 25, 27, 28). A vida da morte é o caminho que os corpos dominados e vigiados tomam sem questionar, confundidos e esvaziados pela violência e ascese, em suas fragilidades ou hiperexcitações, entregando-se ao niilismo funcional de máquinas biológicas contemporâneas²⁵⁶.

²⁵⁶ Os dois extremos da morte do corpo que dança consistem em: por um lado, a morte do instinto de morte, ou seja, a aniquilação do desejo de dançar, de metamorfose, de “exercer a vida” (numa expressão de Artaud referida por Gil (2013a)), quando, nos modos de criação, produção e circulação da sua vida/arte, o corpo sucumbe à repressão do socius; e, por outro lado, a morte do corpo esquizofrênico na dança (“o esquizofrênico como entidade” e sua “paragem forçada do processo, ou a sua continuação no vazio, ou a maneira como é obrigado a tomar-se por fim”, por exemplo, Nijinski quando dançou a I.G.M. e nunca mais voltou (Deleuze-Guattari, 2004a:380)).

Sábado 19 de Janeiro de 1919, num evento de caridade na Suvretta House de Saint-Moritz, Nijinski dançou pela última vez em público: “É a última vez que ele dançará em público. Diante de uma assistência composta de turistas em veraneio, de aristocratas desocupados e de novos ricos, Nijinski dança o que Romola chamou “a dança da vida contra a morte”. Vindo para se divertir, o público assiste a uma evocação trágica dos horrores da guerra que devastou a Europa durante quatro anos e que transtornou Nijinski” (in Nijinski, 2005:12). Vejamos o documento dessa dança deixado por Romola Nijinski, sua esposa: “Ele levava-nos a viver diante dos nossos olhos toda uma humanidade sofredora e ferida de horror. Era trágico. Os seus gestos tinham uma dimensão épica. Como um mágico ele dava-nos a ilusão de flutuar sobre uma multidão de cadáveres. O público, horrorizado, parecia pasmado de assombro, estranhamente fascinado...Vaslav era como uma dessas criaturas irresistíveis e indomáveis, como um tigre separado da selva, capaz de nos destruir de um instante ao outro” (in Nijinski, 2005:12).

Estes dois extremos funcionam em detrimento do “processo esquizo” do corpo que dança como “produção de desejo e desejo que produz, real-desejo ou real em si mesmo” (Deleuze-Guattari, 2004a:399). O processo esquizo consiste no “processo de produção desejante seguindo as suas linhas de fuga moleculares que já definem a tarefa mecânica do esquizo-analista” (Deleuze-Guattari, 2004a:401). Sobre a tarefa da esquizo-análise de Deleuze-Guattari: “A tarefa da esquizo-análise é desfazer incansavelmente os eus e os seus pressupostos, libertar as singularidades pré-pessoais que eles encerram e recalcam, fazer correr os fluxos que eles poderiam emitir, receber ou interceptar, estabelecer cada vez mais longe, dum modo cada vez mais fino e muito abaixo das condições de identidade, as esquizas e os cortes, montar as máquinas desejantes que re-cortam cada um de nós e o unam a todos os outros. Porque cada um de nós é um grupúsculo, e assim deve viver, ou antes, é como a caixa de zen, quebrada e múltipla, que tem as fendas remendadas com cimento de ouro, ou como as lajes de uma igreja cujas fissuras a pintura ou a cal fazem sobressair (o contrário da castração, unificada, molarizada, escondida, cicatrizada, improdutora). A esquizo-análise tem este nome porque em todo o seu processo de cura ela esquizofreniza, em vez de neurotizar como a psicanálise” (2004a:380).

Sobre a “vida nua”, Pelbart traz-nos personagens de Beckett, Kafka, Joyce (Bloom), Melville (Bartebly), cujos corpos, diferentemente, se esvaziaram por “não aguentarem mais” a “mutação biopolítica, a intervenção biotecnológica, a modulação estética, a digitalização bioinformática do corpo, o entorpecimento (...) a mortificação sobrevivencialista, seja no estado de exceção, seja na banalidade quotidiana” (2007:29). Há corpos que não aguentam mais a “pós-organicidade” a que o poder sobre a vida os submete “para os anexarem à axiomática capitalista” (2007:33). Ao operarem uma suspensão dessa mobilização, à qual são submetidos e aderem, esses corpos já não “sobrevivem”, ou seja, no limiar entre a vida e a morte, ou morrem ou fazem nascer “potências de vida” (tal como citámos acima). Eles resistiram, pois, para Pelbart:

“(...) como dizia Foucault, é no ponto em que o poder incide com força maior, a vida, que doravante se âncora a resistência, mas justamente como que mudando de sinal...Em outras palavras, às vezes é no extremo da “vida nua” que se descobre “uma vida”, tal como Deleuze a pensou, assim como é no extremo da manipulação e decomposição do corpo que ele pode descobrir-se como virtualidade, imanência, pura potência, beatitude” (2007:35).

No limiar entre a vida e a morte, o homem e o animal, o orgânico e o inorgânico surge o “corpo-sem-órgãos” onde “se experimentam as potências de vida” (tal como já tínhamos citado Pelbart). É preciso esvaziar os corpos de representações, significações, submissões – a revolta da carne de Artaud –, para se encontrar potências de vida. Simultaneamente, é preciso que o corpo persista, isto é, não seja destruído totalmente, para nele poderem circular as virtualidades de “uma vida” (Deleuze, 2001a). Pelbart menciona o conceito de “corpo-sem-órgãos”, de Deleuze-Guattari (2004b:199), sob a temática da biopolítica devido, em primeiro lugar, a esse “despojamento de tudo aquilo que pretendeu representá-la ou contê-la” de modo a que “*uma vida* possa aparecer na sua imanência e afirmatividade” (2007:33). Em segundo lugar, porque “no contexto biopolítico é a própria vida que está em jogo, sendo ela o campo de batalha” (2007:33). Da mesma forma, a vida, também, está em jogo na construção do “corpo-sem-órgãos” onde se experimenta. Como forma de resistir ao poder exercido nos corpos, Pelbart deixa-nos o apelo de “retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor

no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo, e capaz de ser afetado por elas: sua afectibilidade²⁵⁷ (2007:29).

²⁵⁷ Uma nota para transmitir o conhecimento sobre o conceito de “potência” em Espinosa, como capacidade de afectar e ser afectado, tema sobre o qual, no contexto desta pesquisa-criação, não conseguimos ir mais longe do que uma primeira leitura do seu livro *Ética* (1992), reservando-o para investigações futuras. O mesmo se passa em relação ao aprofundamento do estudo, iniciado na presente investigação, sobre o corpo fenomenológico de Husserl e Merleau-Ponty e o “corpo de forças” de Nietzsche e Deleuze em articulação com os conhecimentos aqui adquiridos, principalmente sobre a filosofia de Gil que continuaremos a praticar em dança e filosofia (ver bibliografia). Para aprofundar ainda, em investigações futuras, ficou o estudo da “potência” em Aristóteles, cuja única abordagem conseguida foi através do texto de Agamben (2007), a partir do qual elaborámos o projecto inicial desta pesquisa-criação. Na verdade, de um conceito de “potência de não” elaborado por Agamben (2007), e a dialéctica da negação da potência que em si transporta, tomámos a decisão de interpretar a experiência da quietude por aquilo que ela tem de positivo, afirmativo, aberto e infinito; substituindo, assim, “potência de não” por *silêncio do corpo*.

2. Matéria do desejo

“Na dança, em particular nas danças em que se atinge o transe (como nos rituais de possessão ou no sufismo), constrói-se um plano único de movimento que não é mais do que o plano de imanência: “fusão do espírito com o corpo” (Cunningham), impregnação da consciência pelos movimentos do corpo, pertença de tudo e todos a uma mesma temporalidade (cósmica e não cronológica). Mergulhar na imanência é entrar no mesmo fluxo contínuo do movimento do plano, “passar para o outro lado” ou, como se diz vulgarmente (mas com um reenvio à esfera psicótica), “passar-se”” (Gil, 2008a:212).

Na presente pesquisa-criação, desenvolvemos uma experimentação em dança onde atravessámos um processo de transformação, ou metamorfose, e fizémos um corpo expressivo – o *silêncio do corpo*, suas *sensações-objecto em um outro espaço, ou outro tempo*.

A questão metodológica, de Gil (2010b:48), relativa à mudança de escala da macroscopia perceptível para a microscopia imperceptível, descreve, exactamente, a experiência do corpo na dança tal como a escutámos e documentámos. Por exemplo, no processo somático e terapêutico: *Pelo estado de vigília e quietude, saí da marquesa e dancei entre o movimento visível e a imensidão profunda, subterrânea, que sustentava o primeiro [doc sens 20.09.2010]. (...) entre a continuidade de fundo e os movimentos visíveis do corpo, entre o finito do corpo próprio, sua experiência vivida e o infinito das sensações [doc sens 25.05.2011] (doc sens Metamorfose 1, capítulo III.1).* No laboratório de investigação e criação artística em dança, por exemplo: *No silêncio do corpo, quando deixa de ser estado e passa a ser corpo novo que se fez, deixo todos os lugares e permaneço entre mutantes naturezas. O silêncio do corpo é, então, o corpo novo que se faz pela respiração aberto ao “vazio”, encontrando-se na fonte das imagens e das formas (doc sens Metamorfose 2, capítulo III.1.)*

Pela sincronicidade encontrada entre o método proposto por Gil (2010b:48) e a experiência que temos da dança, na análise do estudo de caso, adoptámos, estudámos e operacionalizámos esse método. Ele permitiu-nos incluir o “reenvio a outro tipo de experiência” e os “dois planos de movimento” que caracterizam o gesto dançado (ver introdução). Podemos descrever a metodologia adoptada nesta pesquisa-criação pelos seguintes passos:

1. Descrever a passagem do nível macro para o nível microscópico dos fenómenos do corpo na dança.

2. Considerar “uma série de movimentos que sucedem num plano microscópico, insensível e não-consciente”.

3. Recorrer aos conceitos que *excedem* a fenomenologia, tais como “força”, “intensidade”, “inconsciente do corpo”, “desejo” e “afecto”.

4. A ampliação dos movimentos “não conscientes da escala microscópica” transformou a “própria escala macro”.

5. Na passagem da escala macro para “um outro nível de descrição a uma outra escala”, continuamos a descrição fenomenológica das sensações no plano micro.

6: “Mapeamento do espaço e do tempo pela consciência do corpo”, que se faz segundo intensidades: “mapeamento intensivo”.

7: A intencionalidade da consciência transforma-se, isto é, torna-se intensiva pela consciência do corpo: “projecta-se num devir coisa tornado possível pelo mapeamento do mundo”.

8: Esse processo de “devir-objecto (devir-animal, devir-vegetal, devir-coisa)” equivale a um “espelhamento de forças”.

9: Experiência para lá dos fenómenos, do sujeito, do espaço e do tempo comuns, criação do plano de imanência através da experimentação (as citações encontram-se na introdução e operacionalização do método no capítulo III.2.).

A questão inerente a esta metodologia, relevante na presente pesquisa-criação, prende-se ao “estatuto do corpo empírico”, pouco satisfatório na ontologia Deleuziana segundo Gil: “porque para construir o c-s-o, é necessário desfazer-se dos estratos sedimentados em que se encontra o corpo empírico, o que implica processos delicados, prudência, etc. – para transformar o empírico numa outra “matéria”, a matéria do plano de imanência” (2008a:182)²⁵⁸. *Sentia o corpo sensível, suas sensações e o corpo subtil onde as sensações se desdobravam e atravessavam. A passagem entre os dois corpos era permanente, isto é, eu tinha que permanecer nessa passagem, para que as formas e as estruturas se transformassem em fluência, sendo esta última o suporte das primeiras que seguiam preenchidas pela vida. (doc sens Metamorfose 1, capítulo III.1.). (...) As desestruturas e reestruturas não cessam, é através delas que o movimento do corpo que dança se retém e esco. Embebido*

²⁵⁸ O conceito deleuziano de corpo-sem-órgãos (originalmente de Artaud), “não é contra os órgãos, mas contra o organismo” (2008a:184). O “organismo é a organização estruturada em vista de um qualquer fim empírico”, e “que forma um obstáculo à intensificação da energia livre. É por isso que, para construir um c-s-o, é necessário desfazer o organismo” (2008a:184). Pelas palavras de Gil, “o corpo-sem-órgãos é um corpo intensivo, deixando circular nele as intensidades mais potentes”, não é um “corpo empírico”, nem um “corpo de carne”, antes é um “corpo de desejo” (2008a:186). Mas, o “desejo” do “corpo-sem-órgãos”, liberto da abordagem psicanalítica, é um desejo que não procura a satisfação mais imediata e orgástica do prazer, mas o seu retardamento, prolongamento e aumento de intensidade (Gil, 2008a:186). Gil lembra as palavras de Deleuze: “ao desejo “já nada falta, preenche-se por si próprio e constrói o seu campo de imanência” (2008a:186).

de silêncio, o corpo entrega-se a um continuum do movimento, de onde emergem os gestos dançados como assimilação da vida e o sacro transforma-se num papagaio de papel ao vento [doc sens 28.11.2011] (doc sens Metamorfose 1, capítulo III.1.)

Chamámos-lhe *a vida enorme*, essa que existe no corpo e aumenta, ou potencia, quando a escutamos. O facto dela existir, na verdade, constituir o corpo empírico (corpo próprio ou organismo), torna possível a construção de um “corpo-sem-órgãos”: “O corpo empírico, simplesmente empírico, não existe. Se dele partimos para construir o corpo-sem-órgãos, é porque é composto dos *materiais* mais aptos para entrarem na confecção dessa matéria da qual é feito o corpo-sem-órgãos. (...) Por outras palavras, o corpo dito “empírico” contém já, tudo o que é necessário para ser transformado num outro tipo de corpo e de espaço” (Gil, 2008a:185).

No entanto, que “matéria” construímos e por que meios? Pelo inconsciente, o desejo e o afecto (capítulos II.2. e III.2.) formámos um “plano virtual do movimento” na dança tornado a matéria incorporada. Foi preciso *escutar as sensações* como a matéria-prima da experimentação, incorporá-las, a sua matéria ou textura sensível, e intensificá-las no corpo empírico, até que se tornassem “matéria de expressão” do “corpo-sem-órgãos”, assim, construído. Porém, porque “a matéria de expressão integra a textura da sensação”, a “intensificação das sensações” vem já “impregnada da matéria de expressão” (Gil, 2008a:193). É a intensificação das sensações da experiência vivida que transforma o corpo sensível no “corpo-sem-órgãos” da experimentação: “A intensificação transforma o corpo sensível comum em CsO intensivo, quer dizer que a matéria de expressão adquire a intensidade máxima, o ritmo mais adequado, a velocidade mais expressiva” (Gil, 2008a:193). Iguamente, a intensificação provoca o desdobramento das sensações numa multiplicidade de movimentos infinitos²⁵⁹, porque “o CsO permite a proliferação de multiplicidades: dá consistência (...) a sensações diferentes, fazendo-as coexistir e conectar-se umas com as outras” (Gil, 2008a:194). Através deste processo, *incorporámos a matéria para cumprir a metamorfose do corpo*²⁶⁰.

²⁵⁹ Os movimentos infinitos consistem naquilo que se retém do caos, ao extrair dele o plano de consistência, através do intervalo e do corte (ver capítulo II.2.) (Gil, 2008a:202).

²⁶⁰ Não conseguimos chegar à análise da componente terapêutica integrada nesta pesquisa-criação, contudo podemos avançar que é sabido o facto das fâscias conterem memórias afectivas e traumáticas de um percurso de vida do sujeito e, por isso, o mais provável, é termos libertado o organismo (os órgãos) de cargas afectivas que impediam a energia de circular (à semelhança dos meridianos do corpo, pela abordagem da medicina tradicional chinesa). A relação entre a terapia e a arte é muito complexa; nesta pesquisa-criação, por exemplo, houve uma canalização das forças em formas expressivas na dança, assim como, o desejo de dançar, pensar, escrever e, desse modo, atravessar aquilo que possa ter sido um processo terapêutico sem nos determos, demasiado, na importância e papel da cura no sujeito desejante de relação que somos. Numa esfera mais ampla, o processo que atravessámos pela terapia e a arte ligou-nos à presença mais intensa, a uma vida que corre no

No seu livro *O imperceptível devir da imanência: sobre a filosofia de Deleuze*, Gil analisa a construção do “plano de imanência” ou “corpo-sem-órgãos” (2008a). Não sabíamos, à partida, mas, mais para o final, compreendemos que o processo de transformação, ou metamorfose, do corpo na dança desta pesquisa-criação, consistiu no desenvolvimento de um programa experimental que levou à construção de um “corpo-sem-órgãos” na dança. O silêncio, o vazio, a lentidão e a quietude foram os nossos processos delicados e de prudência, ou seja, aqueles que caracterizam o estado experimental que sustenta, arrisca e abriga o *silêncio do corpo* como corpo expressivo na dança. Através deles desmanchámos estruturas (“estratos sedimentados”), transformámos o empírico na matéria do “plano virtual do movimento”, incorporámo-lo e extraímos do caos as formas expressivas. *O movimento do silêncio aterrou, lento, fluído e contínuo com as suas velocidades próprias (doc sens Metamorfose 1, capítulo III.1.). Precisei de permanecer na lentidão para compreender os lugares por onde passava. Sem saber onde estava, as formas começaram a surgir como volumes na areia, trazendo o amanhã cada vez mais próximo [doc sens 01.12.2010] (doc sens Metamorfose 1, capítulo III.1.).*

Na *experimentação entre o silêncio e a potência do corpo na dança*, construímos um “plano virtual do movimento” que é o “plano de imanência”, ou o “plano da heterogénese do movimento dançado”, ou o “corpo-sem-órgãos” (tal como o descrevemos na introdução, pela perspectiva de Gil que temos vindo a adoptar). A construção do *silêncio do corpo* corresponde à construção do plano “consistente e intensivo” do gesto dançado (Gil, 2008a:181).

Quando dissemos – *aquilo que vamos tentar mostrar consiste na necessidade de uma operação de redução a um grau mínimo do corpo na dança, um “ponto zero ou de começo absoluto”, para que a formação do gesto surja como libertação de potência de vida* (ver introdução) –, esse *ponto zero* é a “tensão ou intensidade = 0”, onde se experimentam as “intensidades mais fortes” a circularem pelo corpo que dança. No “plano virtual do movimento”, corpo, movimento, dança, pensamento – tudo se dissolve no *gesto dançado de um pensamento*, que estendemos pelos documentos deixados nesta pesquisa-criação, sob a forma de escrita, filme e desenho da dança.

É aquele plano que funda a “percepção de um *continuum* de movimentos” (virtual), incorporado pelo gesto dançado (como actualização do virtual) e assegura a “consistência de todos os movimentos que ocorrem no espaço coreográfico” (ver introdução e anexo D). Esse plano – “ponto zero do movimento” –, ele próprio em quietude vibrátil, “vazio”, “autónomo”, “nunca estático”, envolve o corpo que dança e dele faz movimento do pensamento dançado (ver introdução).

corpo que dança – a potência, que constituiu a sua própria condição de dançar. Talvez...também, fosse essa a condição do existir dos corpos nesta terra.

Naquele redobramento do corpo que dança pelo plano que o envolve (plano “consistindo de um certo vazio que constitui a sua própria textura”) e no primeiro faz circular as forças mais intensas, deu-se o surgimento do *silêncio do corpo* e do conceito *corpo-potência-de-vida*. Antes de lá chegarmos, terminemos a reflexão retrospectiva da nossa pesquisa-criação.

Pela consciência-desperta (ou consciência do corpo) das sensações, vertemo-nos para o inconsciente do corpo, que consiste na construção permanente de uma espécie de mapa inconsciente onde se inscrevem os movimentos do desejo (isto é, os movimentos de transformação de intensidades do corpo), numa comunicação de inconsciente a inconsciente, onde as palavras e os gestos emitem forças, isto é, partículas inconscientes virtuais (ver abordagem de Gil à “imagem inconsciente do corpo”, de Dolto, no capítulo III.2.).

Porque é o desejo que move e faz mover, e ainda não lhe tínhamos dado a atenção suficiente, aprofundamos agora o seu papel na metamorfose do corpo na dança, aqui, realizada. O desejo, “como se sabe cria composições; e este movimento abre-se em direcção a novas composições, porque compor significa agenciar, combinar-se, conectar-se a fim de melhor fluir. Porque o desejo é um fluxo que não se esgota na descarga do prazer (como quer Freud), mas que, pelo contrário, aumenta criando novas conexões. É portanto infinito, e nunca deixaria de criar agenciamentos se não encontrasse outras forças exteriores que o detêm, cortam o seu fluxo e o quebram” (Gil, 2008a:182).

Numa crítica ao desejo como falta na psicanálise, o “corpo-sem-órgãos” dá uma outra “vocação ao desejo” que o constrói, ou seja, “desejar é desejar a imanência” ou “um plano sobre o qual os fluxos do desejo circulem, se componham, se cruzem e se intensifiquem desejando” (Gil, 2008a:181-182). Para compreender como o desejo fabrica o “corpo-sem-órgãos”, precisamos seguir a “matéria”, porque o desejo “transforma o que “produz” ou constrói em matéria própria, em si próprio” (Gil, 2008a:183). Pelo prisma de Gil, “o desejo de composição, é composição”, o desejo de dançar é dançar, a força das cores num quadro é desejo,... (Gil, 2008a:183). A vocação (do desejo) é o desejo de imanência do desejo, “porque é a imanência que trabalha o desejo do interior. A força que faz desejar o desejo, é a imanência” (Gil, 2008a:183). O que é desejar? “(...) conectar-se com um outro fluxo de desejo, desejar é agenciar *para* fluir, agenciar para que a própria potência de desejar aumente” (Gil, 2008a:183). Para o desejo, não há objecto: “(...) se o desejo se definisse pela falta, como quer a psicanálise, então teria um objecto (...) que determinaria a sua impulsão, a sua direcção e a sua natureza; “uma transcendência”” (Gil, 2008a:183).

O desejo “estabelece um *continuum* de tudo o que encontra e cria”, o que quer dizer que não há transcendência para o desejo, ele flui na imanência do “corpo-sem-órgãos” (Gil, 2008a:183). Gil menciona as seguintes proposições para o desejo: “a. o desejo deseja compor, b. o desejo deseja a imanência, e c. o desejo deseja fluir” e “d. é necessário construir o espaço ou o plano em que o desejo circule e se desdobre segundo a sua potência própria” (Gil, 2008a:183). Esse espaço, de não resistência, permite a fluência do desejo, a sua intensidade. O “corpo-sem-órgãos” é um corpo para além do estratos do organismo, de “superfície de intensidade = 0, mas atravessada pelas intensidades mais potentes” (Gil, 2008a:184).

Do silêncio traduzimos a expressão de uma imobilidade e, através dela, preenchemo-nos de uma *massa movente, densa, profunda, lenta, encarnada, permeável, silenciosa, subterrânea, contínua, sem limite nem forma, uma força que toma o corpo integralmente e o liga ao seu exterior* – deu-se, assim, o surgimento do “plano virtual do movimento” e ele é a “matéria” do “corpo-sem-órgãos”. Mais tarde, pela perspectiva de Cheng partilhada por Gil, compreendemos essa matéria através da escavação de um “vazio” no corpo que o ligou ao “vazio primordial” (“fora de qualquer dimensão determinável no espaço”), condensando no corpo um “vazio mediano” (“um em-redor vazio de *n* dimensões virtuais, intensivo e doador de intensidades” e “aquele que medeia as formas e se situa no seu plano”) (ver capítulo III.). É a matéria do plano, para nós, “o segundo plano de movimento do gesto dançado” (ou “plano virtual do movimento”) intensificado, que vai dar a consistência, e, por isso, a coexistência de todos os movimentos no plano:

“Seja qual for a natureza do plano, a sua construção deve dar-lhe uma *consistência* absolutamente necessária à coexistência dos elementos mais diversos (...), porque o encontro, cruzamento e a composição do heterogéneo com o heterogéneo é uma condição primeira da criação e da intensificação dos fluxos. Porque consistência significa ao mesmo tempo coexistência e combinação: para que haja consistência, é necessário que os elementos possam compor-se. É por isso que a matéria do *c-s-o* é tão importante” (Gil, 2008a:184).

Se não tivéssemos construído o *silêncio do corpo* não tínhamos conseguido suportar a intensidade das forças que nos atravessaram tanto no processo somático e terapêutico (capítulo II.1.) como no laboratório de investigação e criação artística em dança (capítulo II.2.). Entramos numa “zona de pequenas-percepções” que se transforma em matéria incorpórea do corpóreo; sendo-a, como sujeito-corpo-que-dança em dissolução, entramos em devir e cada *sensação-objecto* em que conseguimos canalizar as forças em formas, resguarda-

nos da desestruturação orgânica, permitindo, mesmo assim, a dissolução do sujeito: “A dissolução do eu é ao mesmo tempo efeito e condição para que se forme essa coalescência entre sujeito e objecto próprio da imanência” (Gil, 2008a:211). É por essa razão que adormecíamos deitados na marquesa (metamorfose 1), porque não aguentávamos mais a intensidade das forças e ainda não estávamos preparados para as canalizar pela gênese das formas expressivas na dança (metamorfose 2).

No *silêncio do corpo* (o “corpo-sem-órgãos” produzido do “corpo orgânico”), a fluência virtual, intensiva e inconsciente do plano que assegura a permanente e consistente produção das “formas das forças” (capítulo II.2.), plano movido pelo fluxo do desejo que move e faz mover – a energia escoou, as “intensidades passam e circulam”²⁶¹, diz Deleuze (in Gil, 2008a:184). Neste plano do gesto dançado, não há negação, apenas afirmação:

“Quando tudo acontece no plano *prático* do gesto dançado, não pode haver movimentos que signifiquem negação. Não há “movimentos negativos” – pois tudo é afirmativo e positivo na presença e plenitude do movimento dançado. (...) Em si, na sua manifestação cinética e muscular, o movimento é puramente afirmativo. Um movimento negativo e negar movimento seria um movimento de auto-restrição”²⁶² (Gil, 2002b:120).

Foi o desejo movente da “matéria” que nos tomou, nele nos dissolvemos. No nosso corpo empírico transformado, o desejo fez circular forças potentes, construiu um novo corpo e um plano onde o movimento dançado se afirma (e nunca se nega), no abrir do corpo que dança à fluência mais intensa. Em quietude, pelo silêncio e o vazio, despertámos o oceano do corpo ou a “matéria” do “corpo-sem órgãos”: *Pousei, adormeci, esqueci, despertei, fiquei em quietude por muito tempo a sentir, deixei que crescesse em mim esse oceano que no início só o escutava lá ao longe, no fundo do fundo de mim. Deixei que me tomasse por inteiro e tomou. Ergui-me, agachei-me, estendi as mãos, o olhar e o peito sobre as pernas que se moviam com o tremor da terra. Foi o silêncio que trouxe a vida da morte interrompida, a vida da vida desperta, a resistência e um mundo que no corpo se abriu* (doc sens 23.01.2014).

No entanto, se o desejo abriu o corpo que dança à fluência mais intensa, isto é, ao *continuum* do “plano virtual do movimento”, foi o ritmo que tornou o *silêncio do corpo* capaz de captar as forças do mundo. O ritmo, e o intervalo por ele instaurado, (capítulo II.2.),

²⁶¹ Gil cita Deleuze: “O CsO faz passar intensidades, produ-las e distribui-as num *spatium* [profundidade topológica] ele próprio intensivo, inextenso. É a matéria intensa não formada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não há intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero” (2008a:184).

²⁶² Trad.: “When everything takes place on the *practical* level of danced gesture, there can be no movements that signify negation. There are no “negative movements” – for all is affirmative and positive in the presence and fullness of danced movement. (...) In itself, in its kinetic and muscular manifestation, movement is purely affirmative. A negative and negating movement would be one that is self-constraining”.

introduz a diferença da vida de um corpo na dança e seus gestos singulares como captação das forças do mundo, ao fazer do tempo cronológico um tempo ritmado pelo corpo. *São como o silêncio do mar, as ondas rítmicas no silêncio do corpo [doc sens 07.06.2011] (metamorfose 1, capítulo III.1.). É importante sentir o movimento interno, por onde a matéria quer escoar. Só assim encontrei o sentido que perdi. Ando às voltas num labirinto que não está a saber arrumar o passado, numa confusão de imagens, de palavras. Chego a ter medo de enlouquecer. Gostava de reencontrar a multiplicidade do movimento que forma o meu corpo, qual a sua densidade, velocidade, sossego? Sinto-me fora dentro de mim. Se eu escutar as correntes que me percorrem eu alinhio e sossego. Acho que é aí que vou encontrar o sentido – nas correntes que me percorrem (doc sens 09.06.2009).*

Das ondas:

“Onda de afecto neutro ou abstracto, onda de intensidade que submerge a consciência (...). Ora, a onda marca a maneira como todo o movimento exterior se integra no seu movimento, a maneira como todo o tipo de energia se transforma na sua própria energia. O homem vive a onda que se apodera dele e o arrebatada para além de si próprio, como um fluxo de intensidade infinitamente diversificável em que já não há sujeito, já não há centro do sentido, mas um só tempo-matéria em que se forma sem cessar “multiplicidades de fusão” segundo a expressão de *Mil Planaltos* (Gil, 2008a:190).

Sentimos as ondas, desde o toque relacional da fasciaterapia até à experiência do corpo na dança. Nas ondas encontrávamos uma continuidade de fundo do corpo cuja escuta e, conseqüente intensificação, gerou um *continuum do movimento* (zona de devir, ver capítulo II.2.). O *continuum do movimento* é uma onda que percorre e preenche o corpo de ritmo, amplitude e direcção, simultaneamente, variáveis e próprias. Onda vinda do silêncio e da quietude, seguida da suspensão numa profunda imobilidade (como capacidade de se mover) e de onde emergem *todos os movimentos em cada gesto traçado*.

Ainda, assim, é preciso que o gesto seja traçado. O ritmo extrai o *silêncio do corpo* do caos, transduzindo o caos em configurações de “formas de forças” (Gil, capítulo II.2.), “o ritmo é o operador dos devires e a máquina de captura e transdução essencial das forças mais diversas” (Gil, 2008a:230). O poder de “transdução” do ritmo vem do facto de ele não “se regular por uma métrica exterior, mas a sua métrica interior está em constante devir, de tal modo que entre duas batidas há sempre um espaço virtual *vazio* onde podem entrar mil outras batidas de outros tempos” (Gil, 2008a:230). No ritmo, a repetição produz uma diferença, mas é a “diferença que produz o ritmo” (Gil, 2008a:230):

“Compreende-se que o ritmo traduza: a diferença que o constitui, que é o espaço intervalar vazio não mensurável, pode variar em todos os sentidos, e, devindo assim, integrar num fluxo de energia (vibrações) qualquer outro fluxo heterogéneo. A diferença permite articular, transformar, integrar, elementos heterogéneos num único pulsar” (Gil, 2008a:231).

Como é que o *silêncio do corpo* instalou o ritmo, pela diferença, e se potenciou em movimentos de captação das forças do mundo?

No *silêncio do corpo* escutámos a Terra. Nesse pulsar do corpo na terra que o escuta e lhe devolve o batimento do coração terrestre, “já não se trata de um ritmo que acompanha um sujeito, mas é todo este que entra num devir ritmo” (Gil, 2008:232).

Yielding and Bouncing with the earth, pushing and pulling, fazem parte da componente técnica que desenvolvemos em dança contemporânea. São acções inatas, mas a maioria das vezes esquecidas ao longo do desenvolvimento do sujeito. As primeiras são difíceis de traduzir para português: *yielding* = um fazer-se do corpo à terra e *bouncing* = vibrar com a terra, mais empurrar e puxar. Todas essas acções partem de um certo pulsar orgânico em relação com a terra e são, normalmente, conseguidas através de movimentos de embalo e transferência do peso do corpo para a terra e de volta para o corpo. No anexo D encontra-se uma “viagem” (*second journey*) onde nos dedicámos, privilegiadamente, ao ritmo através de uma intensificação daquelas acções: *num alisar da pele das mãos pela superfície da terra, lancei-me num embalo corpo-terra-corpo-terra-corpo. O ritmo. Repouso e retorno: coração do corpo, coração terrestre. As mãos dividem-se pelo alisar do corpo e do solo numa superfície contígua. Os olhos juntam-se ao deslize. O ritmo diferencia-se. Não consigo soletrar a sua métrica. Mas o corpo sustém-se nesse pulsar pelo surgimento das formas em diferentes lugares: o peso dos pulsos a escorregar entre um braço e o outro, entornando o peso do corpo por inteiro num sustento da terra. As ondas da energia mudam, as actividades mudam – tear invisível das sensações. Puxo e empurro, lançando-me para a frente, retornando para trás num único pulsar corporeamente terrestre (doc sens 01.06.2014).*

O corpo que dança religa-se a um *continuum* (*construção do silêncio do corpo, intensificação da matéria das sensações, formação do plano virtual do movimento*). Na “flutuação da vida entre a resistência e o abandono à gravidade”, os movimentos do corpo na dança “organizaram-se conforme desenhos rítmicos que se ligam como um cordão umbilical à vida de cada um” – como disse Humphrey (ver primeira citação do capítulo III.). No fazer-se do corpo à terra, no seu vibrar com a terra, empurrar e puxar, a tonicidade muscular altera-se (ganha-se um tónus mais vibrante, flexível e nunca flácido, elástico, plástico, rítmico) e nesse diálogo gravitacional da vida de um corpo que dança sobre a terra acontecem alterações do corpo e sua expressão na dança. Simultaneamente, através das acções de *yielding and bouncing with the earth, empurrar e puxar*, desenvolvemos capacidades de aderência e

osmose, de conjugação entre forças do corpo e da terra, entre o *continuum* de um movimento profundo e o corte, intervalo ou vazio que introduz a diferença.

No texto *A terra move-se sob os passos do bailarino*, Didi-Huberman, escuta e compreende um “canto profundo” como “uma arte de fendas”²⁶³:

“O canto profundo é uma arte da terra a fender-se. Isso quer dizer que a profundidade não se entrega simplesmente, e não se reconhece sem uma condição prévia: é preciso *bater a superfície* para que se possa ver ou entender, desde a fenda produzida, o *subir da profundidade*. Tal é o paradoxo da “terra” – superfície sobre a qual nos agitamos em pleno dia, mas também matéria de todos os nossos abismos e de todas as nossas obscuridades, quando ela é, no *cante jondo*, pronta a sismo, *terremoto*, comoção. Será que isso significa – ou em que sentido seria preciso entendê-lo – que o canto profundo é uma *canto da terra*, essa música natural (...)”²⁶⁴ (2009b:128).

Para Didi-Huberman, “a terra move-se sob os passos do caminhante e, mais ainda, do bailarino que a modifica, a esculpe meticulosamente da mesma maneira que o seu próprio corpo e todo o resto do espaço”²⁶⁵ (2009b:130). Num “canto profundo” do corpo e da terra, o batimento de um sob e sobre o outro ressoa mutuamente. À superfície do abismo, terra e corpo tremem e fendem. Entre um batimento e outro, entre *corpo-terra-corpo-terra-corpo*, *entre repouso e retorno*, dá-se um intervalo, um vazio (“não mensuráveis”), e, por isso, num corpo em devir ritmo não só “podem entrar mil outras batidas de outros tempos”, como, cada batimento introduz uma diferença de uma composição, de cada vez única, de elementos heterogêneos (ver citação de Gil acima). Nos sismos *corporeamente terrestres* fendem-se os estratos *terrestres corpóreos* e introduz-se essa diferença da fissura do diferente em si dos gestos dançados (*os olhos juntam-se ao deslize, doc sens 01.06.2014*). Da organicidade do fazer-se vibrar com a terra, terra e corpo religaram-se num sismo que provocou o fender do corpo e da terra, o rasgar dos estratos, a fusão do ritmo com a força e a captação das forças em devir rítmico do corpo na terra.

²⁶³ Trad.: “chant profond”, “art des fêlés, de fêlures”.

²⁶⁴ Trad.: “Le chant profond est un art de la terre à fêler. Cela veut d’abord dire que la profondeur ne s’y délivre pas simplement, et ne s’y reconnaît qu’à une condition préalable: il faut *frapper la surface* pour que l’on puisse voir ou entendre, depuis la fêlure produit, *remonter la profondeur*. Tel est le paradoxe de la “terre” – surface sur laquelle nous nous agitons au grand jour, mais aussi matériau de tous nos abysses et de toutes nos obscurités – lorsqu’elle est, dans le *cante jondo*, mise en état de séisme, de *terremoto*, de commotion. Est-ce à dire pour autant – ou alors dans quel sens faudrait-il l’entendre? – que le chant profond est un *chant de la terre*, cette “musique naturelle”.

²⁶⁵ Trad.: “La terre se meut sous les pas du marcheur et, plus encore, du danseur qui la modifie, la sculpte méticuleusement au meme titre que son proper corps et que tout le reste de l’espace”.

O ritmo introduz o intervalo que religa o corpo ao caos – é, assim, que se opera a passagem do corpo empírico para o “corpo-sem-órgãos” da experimentação. No *continuum* de um corpo em “devir”²⁶⁶, o ritmo instaura um intervalo, ou vazio, entre dois momentos sucessivos, faz estalar o tempo cronológico e o corpo que dança é tocado pelo “infinito” no “acontecimento” do gesto dançado:

“Quando se mergulha na imanência, entra-se no movimento do acontecimento, quer dizer, no movimento do nascimento do tempo (a cisão entre o passado e presente). O plano de imanência é o plano puro da consciência que se move num movimento infinito que é o próprio movimento do infinito. Para uma consciência individual, um “eu” que decide desfazer as suas sínteses empíricas (para empregar a terminologia kantiana), desposar o movimento do infinito só é possível, paradoxalmente, introduzindo um intervalo infinito entre dois pontos sucessivos do tempo empírico (sucessão). Insere-se assim o transcendental no seio do empírico, com integração do vazio no tempo cronológico do estado de coisa” (Gil, 2008a:248).

O tempo do “acontecimento” em Deleuze é Aión (Gil, 2008a:248). Foi a escavação do vazio no corpo – “é o vazio que torna possível a velocidade infinita do pensamento no plano de imanência” –, pelo *silêncio do corpo* encontrado em quietude, que nos ligou à *potência de um corpo na dança*, isto é, “potência” ou “poder de afectar” (Gil, 2008a:248). Talvez da experiência da escuta do corpo na dança, juntamente com a influência das artes marciais e sua filosofia oriental, houvesse já em nós essa predisposição para mergulhar no fundo do corpo em busca de uma outra vida (*a vida enorme*), criar um “espaço topológico”²⁶⁷ novo, *um outro tempo* (Gil, 2008a:261). Lentamente, fomos desmanchando estruturas do corpo e do mundo,

²⁶⁶ Segundo Gil, “Um devir não é uma transformação da forma, uma “identificação” de um “eu”, uma imitação de uma figura macroscópica (molar). É um processo microscópico (molecular), através do qual, precisamente, se dissolvem os estratos (e o Eu como estrato de subjectividade). Há, em todos os tipos de devir, um devir-imperceptível que os resguarda da captura molar paralisante. Um devir, todo o devir é imperceptível, apesar de haver, e porque há um devir imperceptível” (Gil, 2008a:258).

²⁶⁷ Para Gil o movimento incessante e aleatório das partículas moleculares virtuais (que diferem das “pequenas percepções”, pois, segundo Leibniz, bastaria aumentar a escala das “pequenas percepções” para que passassem a ser percepções normais), cria o “espaço topológico, espaço de devir e em devir, não métrico, que muda de natureza segundo a força que o produz ou o corpo (velocidades, afectos) que os ocupa e que cria o tempo não cronológico do acontecimento incorporal. Este Todo virtual é o plano de consistência que o contém: aquele plano que opera um corte no caos” (2008a:261).

abrindo vácuos nas coordenadas espacio-temporais, fazendo emergir virtualidades²⁶⁸, abrindo o corpo à sua afectabilidade, rumo a uma potência da vida do corpo que dança.

²⁶⁸ “O que são virtualidades? Nada que pré-exista, já dado num mundo inteligível ou em latência, e que constitua um modelo do que se actualize num estado de coisas ou num “estado vivido”. A virtualidade pré-existe no sentido apenas em que tem plena realidade, antes de ser actualizada, num campo transcendental ou num plano de imanência” (Gil, 2008a:248).

3. Corpo-potência-de-vida

A fórmula *o silêncio traduz potência* e o problema central – a experiência real da *potência do corpo na dança* só é possível se o corpo permanecer no *silêncio do corpo* –, conduziram-nos ao longo de uma *experimentação entre o silêncio e a potência do corpo na dança*, onde a desmesura da vida, por instantes, aterrou.

Na presente pesquisa-criação, foi a vida da corpo (*soma*), na dança, que experimentámos, documentámos, reflectimos filosoficamente. A partir da experiência que dela tivemos e pela perspectiva do corpo que dança, neste último capítulo, expomos a discussão e o resultado desta investigação através do conceito *corpo-potência-de-vida*. Durante a sua elaboração tentaremos apresentar uma possível abordagem às questões: *O que é a potência? O que é a potência do corpo? O que é a potência do corpo na dança?*

Um *corpo-potência-de-vida* é um corpo de expressão na dança que, pela incorporação do silêncio e a escavação de um vazio nele, se religou ao caos e experimentou uma potência infinita.

Em relação a *este* corpo que dança podemos, agora, caracterizá-lo pelos seguintes aspectos:

A prática em dança que desenvolvemos consistiu numa escuta e intensificação das sensações, como matéria-prima da experimentação. No apuramento da auscultação aos movimentos mínimos e microscópicos, o corpo preencheu-se de um *continuum* – o “plano virtual do movimento na dança” – cuja matéria metamorfoseou o corpo (empírico) no “corpo-sem-órgãos” da experimentação (capítulo IV.2.). Este processo de transformação do corpo que dança, interrompeu a fluência modernista do movimento do corpo na dança (*flow*) para encontrar uma outra espécie de fluência, menos perceptível, sem forma determinada e capaz de libertar uma *potência do corpo na dança*. *Num extremo da quietude encontramos o silêncio*, a partir de onde o gesto dançado reconfigura o seu próprio espaço e tempo em movimentos autorreferenciais e assignificativos: o sentido do movimento é o movimento do sentido (Gil, ver introdução e capítulo I.1.).

Desde o início desta pesquisa-criação, tínhamos ainda, como pensamento de fundo, a escuta das sensações como meio de intensificação de um plano subterrâneo, virtual e inconsciente, que “atravessa todo o corpo, o seu interior e a sua superfície” e sustenta o gesto dançado. Lembramos aquilo que caracteriza o gesto dançado e os seus “dois planos de movimento”: “nunca ir até ao fim de si próprio”, “não tem *contorno*, tem apenas um em-

redor, esquivava-se aos seus próprios limites, escapa a si próprio”. Simultaneamente, o gesto dançado é dotado de uma certa velocidade, mais lenta no movimento visível e actual do corpo que dança (“o primeiro plano de movimento”) e infinitamente veloz no *continuum* virtual e invisível do movimento subterrâneo que o primeiro sustenta (“o segundo plano de movimento”) (Gil, ver introdução).

Na reconstrução da história da dança ocidental, pela perspectiva do corpo que dança, introduzimos uma “presença” ou “aparição” – a “imagem-dinâmica” que é a dança ela mesma. A “imagem-dinâmica” é uma “entidade virtual”, real, rompida “daquilo que os corpos que dançam fazem [a dança], mas é qualquer coisa mais”: o “jogo inteiro dos poderes misteriosos” de um corpo, o “desdobramento de forças que interagem” e “transportam” a dança. Que “forças moventes” ou “emanações de poder”, vindas da história da dança ocidental experienciada, atravessaram este corpo que dança? (Langer, ver capítulo I.).

Num gesto minimalista, meditativo, “inconscientemente consciente” (Paxton, capítulo III.2.), desprendemo-nos de elementos externos à dança (música, narrativa, cenografia) e preocupámo-nos com a gênese de um corpo de expressão na dança, mais especificamente a sua matéria (carne), incorporação, tomada de consciência, transmutação e permeável dissolução por entre corpos e imagens (ver modernismo e pós-modernismo da dança, capítulo I.1.).

Recorremos a técnicas precisas de desestruturação-reestruturação da “imagem do corpo”, plástica, relacional e permanentemente interpretada pelo “esquema corporal” que, simultaneamente, assegura a integridade do organismo e torna comunicável a “imagem do corpo” (Dolto, capítulo I.1.). A relação que estabelecemos com outros corpos na dança, durante as práticas somáticas e o laboratório de investigação artística, assentou neste cruzamento entre a “imagem do corpo” e o “esquema corporal”, a partir do qual intensificámos o plano inconsciente e a circulação do desejo no corpo que dança, os quais, por sua vez, fizeram nascer a “imagem-dinâmica” da dança num corpo por outras forças reinvestido (ver práticas somáticas, capítulo I.1.).

Na esfera sensível da dança contemporânea, seu campo de pesquisa e produção de pensamento, instigámos um modo de individuação do corpo que dança, numa prevalência do processo sobre a forma. Mantivemos a nossa pesquisa-criação no “atelier de dança”, ou seja, no espaço do estúdio e ensaio, sem nos preocuparmos com a criação e circulação de uma obra artística. Queríamos incorporar-nos, experimentar, inventar, confundir corpos, imagens, técnicas e práticas para encontrar uma possível abordagem à *pesquisa de movimento, na dança contemporânea*. Através de uma presença relacional e sensível, recorremos à escuta, ao silêncio, à quietude, à improvisação, ao toque, à transdução entre linguagem e movimento, à

sinestesia e intensificação das sensações, às passagens entre estados semiconscientes, à dissipação da resistência, à prudência, à modulação da energia, à presença (do corpo na dança), à génese das formas, à corporalidade e ao documento (ver dança contemporânea, capítulo I.1.).

O *documento sensível* – traduzido do silêncio, agenciou uma topologia corpórea pelos eclipses de uma autopercepção do movimento do corpo na dança transcrito. A escrita do *documento sensível*, como testemunho das sensações do fora do espaço euclidiano e da forma do tempo, permitiu-nos traçar a ponte entre a dança e a filosofia, através de uma prática consistente de documentação em dança. Mais especificamente, desenvolvemos uma prática de tradução, pelo acto de escrever, das sensações, “pequenas percepções” e imagens da dança em linguagem verbal. Nesta prática da documentação, o nosso objectivo nunca foi fazer um registo reproduzível dos gestos dançados. Não existe repertório no nosso jogo, a não ser a invocação, pelo silêncio, a sermos tocados de novo pelos seres que nos visitaram. Escrevíamos os textinhos que compuseram o *documento sensível*, poucas horas depois de sermos atravessados pelas forças mais intensas. Escrevíamos ao anoitecer, com as defesas baixas, remapeávamos caminhos de afecto num movimento, vivo e permanente, da memória. Reescutávamos, reactivávamos, descrevíamos, analisávamos, apreendíamos, potenciávamos as sensações, ligando-nos ao *continuum* de onde elas tinham surgido antes. Distribuíamos as sensações por um espaço de pensamento e sonho (ver documentação, capítulo I.1.).

A prática da quietude como dança, e a memória de uma sua genealogia corpórea, traz-nos um eco das coisas pequenas numa “microscopia vibrátil” (Lepecki) da percepção. Nessa prática intensificámos a quietude (*stillness*) em detrimento da fluência (*flow*), a sinestesia em detrimento da cinestesia, a auscultação do mundo em detrimento da reprodução de uma imagem subjectiva, a experiência do tempo em detrimento do espaço, a suspensão do progresso da história em detrimento do seu seguimento, o território não cartografado em detrimento da cartografia do lugar (ver a presença da quietude, capítulo I.1.).

No campo da dança e filosofia, Valéry trouxe-nos um corpo na dança em relação com o discurso estético, através do ritmo e da poética como teoria do “acto criador”: acto de dançar e escrever, ou seja, o fazer (*poieîn*) de uma transformação de si. Pela poética da dança de Valéry, entrámos no movimento dançado cujo pensamento filosófico no primeiro se suspende, desequilibra e capta o ritmo; restituindo-se assim uma certa quantidade de corpo à linguagem que, por sua vez, atravessa e transita a dança. O ritmo espacializa o Tempo – “a forma do tempo”. Para Valéry, a potência infinita não é o salto do corpo que dança a obedecer até ao céu (a dança como expressão de uma ideia em Mallarmé), mas a chamada do corpo à

Terra: um corpo entregue à sua natureza no in-finito onde a dança se desdobra (Valéry). “Poesia geral da acção dos seres vivos”, a dança é “o acto puro das metamorfoses”, vindo das “sensações de duração e energia”, cujo encadeamento é sustentado pelo “invisível da esfera” – “a esfera das forças do ser vivo” em redor do corpo que dança, num desdobramento da vida. Aqui, não há objectivo, finalidade, pontos de exterioridade, razão, conservação, representação – *o corpo que dança é movimento numa forma do tempo* (Valéry, capítulo I.2.). O meio onde a dança desdobra a vida de um corpo, no prolongamento infinito de uma dissipação e consumo da energia, dispõe de uma “potência suprabundante [excesso de forças e sensações] e constrói em ritmos e figuras o impulso informe da nossa força vital” (Pouillaude, capítulo I.2.).

No entanto, o espaço dinâmico de *um movimento pensamento, na dança*, é, pela perspectiva de Gil, “zona virtual dos movimentos da dança” onde se expressam “os micro-movimentos da dança executados pelo pensamento” – para experimentar o corpo, na dança e filosofia, é preciso arriscar traçar o plano de imanência (Gil, capítulo I.2.). O corpo que dança (“corpo empírico”) metamorfoseou-se no *silêncio do corpo* (“corpo intensivo”) da experimentação, através da construção do “plano virtual dos movimentos na dança” (Gil, introdução e capítulos I.2., III.2. e IV.2.). Esse plano assegura o *continuum* e a consistência dos gestos dançados.

O silêncio incorporado no corpo revelou um substrato *continuum*, virtual e inconsciente, de transformação do corpo na dança. Para que o *continuum* se formasse, foi preciso escavar um vazio no corpo, isto é, abrir o corpo ao seu próprio vazio, onde uma vida se manifesta e o transforma. Pela perspectiva da estética chinesa (Cheng), essa *vida enorme* é o vazio primordial (ou respiração primordial, caos, potencial indiferenciado) o qual, pelo vazio mediano, anima todos os seres. Uma vez reconectado ao caos, o corpo que dança encontra-se num plasma ou quiasma indiferenciado, sem contornos nem direcções precisas. Nesse lugar tudo de confunde, mancha, risca (capítulo II.2.).

Des-manchar é confundir as sensações no corpo, lançá-las ao acaso, amarrotá-las e estendê-las pela carne, distanciá-las e conjugá-las – as sensações confusas. E, também, cobri-las pelo branco, ou seja, branco afora no tempo do relevo das figuras móveis, flutuantes, vazias e plenas. Tremor branco do silêncio de um *corpo lacunar*, em reflexos do infinito. Na dobra do tempo branco reside o abrigo do corpo (capítulo III.2.).

O *continuum* do “plano virtual do movimento” (Gil), caracterizámo-lo por: “zona funcional” (Cheng), “zona de indiscernibilidade”, zona comum entre o homem e o animal, devir (Deleuze, Godinho). Apenas pelo *continuum* o corpo que dança suporta a intensidade da captação e a circulação de forças das coisas e do mundo, porque o *continuum* mantém o corpo

que dança em devir (devir-imagens de si, das coisas, do mundo). Ao mesmo tempo, o *continuum* impede as formas de se formarem retendo-as *em formação*. A matéria do *continuum*, vinda das sensações desdobradas, é uma massa movente, densa, profunda, lenta, encarnada, permeável, silenciosa, subterrânea, contínua, sem limite nem forma, uma força que toma o corpo integralmente e o liga ao seu exterior. O *continuum* compõe-se de uma microscopia corpórea da realidade mais forte dos movimentos actuais que a primeira escondem ou revelam. *Continuum* que provoca a vibração, a flutuação, o tremor, a decomposição, a deformação do *silêncio do corpo* na dança (capítulos II. e III.).

Num rasgo de absorção do corpo pelo vazio, no extremo do silêncio, fez-se sentir uma profunda imobilidade – quantas vezes nos sentimos habitados, assombrados e, ao mesmo tempo, entregues à condição imóvel da dança. Aí, ficávamos com o medo e o desejo de devir, à escuta daquilo que já estávamos à espera. A quietude assegura, simultaneamente, a consistência da metamorfose do corpo que dança, sem o destruir, mas destruindo o sentido do estado das coisas. Como? Pelo ritmo e o intervalo (que revisitaremos). A quietude desvela a potência da vida do corpo e de todos os seres da natureza, de tudo o que vive e se move, e sobretudo de tudo o que já se (auto-)moveu. *O silêncio traduz potência*: a potência do movimento, ou a possibilidade de todos os movimentos que o corpo encarna a dançar. No trauma do choque de não caber em si do corpo que dança, a quietude traz-lhe a potência de se mover. Da pedra ao cristal, a dança é o movimento, ou a vida do corpo, em incessante estado nascente (capítulo III.1.). A quietude criou o desvio do corpo empírico para o corpo intensivo da experimentação, através de uma mudança de escala (capítulos III.2. e IV.2.).

Apesar do *silêncio do corpo* (espaço do corpo criado) permanecer no plano do *continuum*, feito de vazio, devir e alcançado pelo abrir e reconexão do corpo que dança ao caos, o corpo foi marcado pelo ritmo, o intervalo e, conseqüentemente, a instauração de uma cisão e o surgimento das “pequenas-percepções”. O intervalo vem do caos e, por isso, imprime no corpo o acaso, ou aleatório, preenche-o de uma movimentação microscópica incessante (suscitada pelas “pequenas percepções”), nele opera uma disrupção e abre um espaço que o “devir-outro” ocupa com uma “forma-de-força” – extracção e reconfiguração da poeira do caos, ou seja, as *sensações-objecto* conservadas, por instantes, pelo *silêncio do corpo*. Este momento corresponde à gênese da forma do gesto dançado e seu sentido-movimento-do-corpo. O ritmo foi o elemento desencadeador das sensações e de captação da vida dos corpos, ou seja, pulsar da vida dos corpos na imanência (capítulo II.2.).

Para criar um espaço do corpo na dança, é preciso que o corpo se abra ao vazio, mas também ao afecto. Em relação, pela filigrana intensiva dos fios de respiração e vibração, os

corpos escutam na dança. Na dança, os corpos escutam pelo inconsciente, o desejo e o afecto. Através deles os corpos formam atmosferas de “pequenas percepções”, traduzem sensações, fazem do espaço e dos corpos texturas e densidades voláteis, libertam forças, abrem silêncios, distâncias e tempos na mudez das “imagens-nuas”, por e para lá dos corpos e da linguagem, produzidas (capítulos II. e III.).

Na experimentação entre o *silêncio* e a *potência do corpo na dança* que realizámos formou-se um “plano virtual do movimento na dança” (*continuum*), tal como temos analisado. A sua construção e permanência dependeram do inconsciente do corpo, seu movimento do desejo e mapa dos afectos. A ligação do corpo que dança ao plano, conseguida pelo *silêncio do corpo* como corpo intensivo da experimentação, faz com que cada imagem produzida contenha em si uma dose de potência expressa. A dose de potência do corpo que dança significa a dose de caos suportada pelo corpo, através da movimentação das “pequenas percepções”, ou seja, movimentos inconscientes de “sensações inconscientes” tornadas “imagens-dinâmicas” da dança (capítulo III.2.).

O “inconsciente do corpo” é o mapa móvel e atmosférico da movimentação das “pequenas percepções”. Nessa zona virtual e inconsciente, o sujeito-corpo-que-dança dissolve-se, porque se incorporou da matéria intensiva do plano e, conseqüentemente, o *silêncio do corpo* passa a mapear o espaço e o tempo intensivamente – ele projecta-se nos devires que fazem nascer as *sensações-objecto*. No murmúrio do mundo, de sentinela e desperto, o *silêncio do corpo* espelha e é espelhado por forças. O ritmo tornará os reflexos do movimento de espelhamento em formação das formas – “espraiamentos do meu corpo reenviados ao espaço”, fractal e reflectido, do *corpo lacunar*, na dança. A relação corpo que dança e terapeuta ou coreógrafa acontece num campo de forças – “emissão de partículas”, “virtuais inconscientes”, que o corpo capta e adere. As palavras e os gestos são força ou acção – são “forças afectivas” encrustadas no meio das forças heterogêneas (com as quais entram em osmose) que “consistem” no plano (inconsciente do corpo e escala das forças, capítulo III.2.).

A construção do *silêncio do corpo*, *sensações objecto* e um outro espaço, ou outro tempo consiste numa experimentação entre o *silêncio* e a *potência do corpo na dança*. Quais foram as premissas da experimentação? O acto de dançar; o desvelamento da formação das formas; a construção do “plano virtual do movimento”; a provocação, captação e direcção do infinito do caos; a mudança de escala (macro para microscópica) para a escala das forças; a metamorfose do corpo empírico para o corpo intensivo; o risco de desestruturação do corpo; o sentido e o nexos próprio das formas produzidas no plano de consistência. O *silêncio do corpo*

mantém uma dose de potência do caos numa superfície permanente de mutação dos gestos dançados (experimentação, capítulo III.2.).

O movimento do desejo inscrito no “inconsciente do corpo”, move e faz mover os próprios fluxos do desejo: ele compõe, prolifera, agencia, combina, conecta, constrói, circula, intensifica, faz fluir e transforma o que produz na sua própria matéria. Não há mais sujeito-corpo-que-dança, porque ele incorporou a matéria intensiva do plano – a matéria do desejo. O desejo enquanto fluxo é infinito, o fluxo do desejo não deve ser quebrado. A permanência no *silêncio do corpo* protege o desejo de se quebrar, porque apenas no “plano virtual do movimento” o desejo deseja desejar. O que deseja o desejo? Desejar. O que significa desejar? Fluir na imanência. No plano de consistência (“plano virtual do movimento”) da dança, dançar é dançar, num *continuum* de excesso do corpo, circulação de intensidades, aumento de potência e pura afirmação do movimento (matéria do desejo, capítulo IV.2.).

Num devir rítmico do corpo que dança, pela pulsação do coração terrestre, abre-se uma fenda nos estratos do corpo, nas coordenadas do espaço e na métrica do tempo. O ritmo funde-se com a força que o corpo capta – aí, o corpo é tocado pelo infinito que ele desposa na formação do gesto dançado (capítulo IV.2.).

O infinito do vazio é *potência*, ou seja, o infinito que liga todos os seres e espaços e tempos no caos: potência indiferenciada. A capacidade do corpo se abrir, religar e reconectar a esse infinito do vazio, caos ou potencial indiferenciado, através da construção e incorporação do *continuum*, é a *potência do corpo* (*continuum* de um corpo em devir, porque ao vazio se abriu e reconectou). A *potência do corpo na dança* é a capacidade do corpo de afectar e ser afectado pela forças intensivas que circulam nesse *continuum* (plano virtual do movimento) e as desposar pela formação dos gestos dançados numa superfície contínua de presença do corpo na dança. Quer isto dizer que a *potência do corpo na dança* é poder de devir todas as formas que não cessam de se formar, isto é, poder de as incorporar e de as tornar expressão na dança.

Neste momento, pela perspectiva do *silêncio do corpo*, como corpo que se fez na experimentação em dança realizada nesta pesquisa-criação, podemos expor uma possível abordagem ao conceito de *potência do corpo na dança*, através do conceito *corpo-potência-de-vida*.

O *corpo-potência-de-vida* é um corpo de expressão na dança, em devir, aberto e reconectado à potência infinita do caos, em vibração com as forças do mundo e afirmação do

movimento que desposa essas forças em formas, num tempo que apenas pertence à formação do gesto dançado.

O silêncio do corpo traçou a incorporação de um vazio de ligação, num movimento da imanência do corpo que dança (doc sens 19.01.2010). Uma vida como transcendência empírica de um agenciamento em comunhão – potência.

A afinação do olhar ao nível da água, mais profundo, mas fora. Água da terra e dos corpos, continuum do corpo e do tempo. Ela é água – potência do corpo.

Uma formação da água e seus embates fazem o movimento rítmico das ondas nas rochas como volumes traçados de um corpo à deriva reflectido, pelo sol e o coração, em espelhos projectados na areia, feitos de luz e sombra. Corpo pleno na plenitude e silêncio de um espaço, que na dança, se forma. Antes que a onda passe e varra, esse espaço do corpo na dança (per) dura no tempo. Um nivelamento do corpo no mundo, pelo silêncio murmúrio de todos os corpos e espaços e tempos manifestado pelo gesto dançado – potência do corpo na dança.

Uma escuta háptica das sensações revelou um continuum do movimento incorporado, tão cheio de incorpóreos, tão cheio de vida. Ao permanecer no continuum o silêncio do corpo manifesta-o pelas formas das forças que capta pelo ritmo (sensações-objecto), pelo mapa dos afectos espelhado em um outro espaço, ou outro tempo – corpo-potência-de-vida.

O corpo do tempo do corpo que dança: um gesto súbito arranca o corpo que dança da precaridade do tempo. Em formação, o gesto corta a continuidade da matéria (doc sens 28.11.2011) e preenche um volume ao longe, de uma outra espécie de silêncio e fluxo. O gesto dançado, feito de poeira do caos, é fluência matéria do desejo, imagem inconsciente e reflexo em espelho de uma composição cuidada dos afectos (doc sens silêncio, potência e gesto: um corpo na dança).

O espaço, o tempo, a distância, a duração – não são o que parecem ser. Não sabemos ao certo que forças, corpos, espaços e tempos, se conjugam na formação de uma imagem na dança. Na desmesura de se ser tocado, um pouco mais, pela vida que corre em nós e, aí, permanecermos despertos, absorvendo o silêncio do mundo, dissolvendo os nossos corpos pelo espaço do tempo na distância desconhecida – uma potência infinita do corpo que dança – enquanto a imagem durar, ela permanece viva.

Conclusão

Compreender impressões sensoriais através de conceitos, durante a elaboração de um pensamento filosófico pela perspectiva do corpo que dança – o *gesto de um pensamento* –, foi um movimento difícil, complexo e laborioso. Na presente dissertação de doutoramento é exposta uma pesquisa-criação feita de vibrações e ressonâncias entre a dança e a filosofia, num movimento imanente da sensação ao pensamento. Desenhámos um plano, lançámo-lo à vida, perdemos as rédeas do caminho que esse plano tomaria, porém, percorremo-lo, tal como ele se desenhava para nós a cada instante, sempre despertos, enquanto procurávamos manter o rigor e a consistência que o desenvolvimento desse plano nos exigia. Nele se teceram encontros entre seres, movimentos, pensamentos, os quais não cessámos de escutar, documentar e traduzir em movimentos da dança, linguagem verbal e pensamento conceptual. Formou-se, então, um novo corpo, seu *documento sensível* e reflexão filosófica em imagens da dança e da filosofia, nos seus suportes de escrita, filme e desenho. O corpo que dança, documento vivo do seu processo de metamorfose, ficou diferente...a restante vida assim o testemunhará.

A título de conclusão da presente pesquisa-criação no campo da filosofia estética da dança, pretendemos traçar uma linha que apreende o seu desenvolvimento ao pôr em relevo alguns marcos que a compuseram. Deste modo, esperamos que o presente capítulo de conclusão abra a pesquisa-criação para o seu potencial desenvolvimento futuro, antes de a fechar neste seu possível *documento sensível, poético, estético, filosófico*.

No começo, procurávamos estabelecer uma relação de ressonância entre a dança e a filosofia (ou seja, um encontro entre séries de virtualidades e redeterminação de singularidades, ver introdução), através da criação de um corpo expressivo na dança (*silêncio do corpo*), sua linguagem verbal (*documento sensível*) e pensamento conceptual (que deu origem ao conceito *corpo-potência-de-vida*). Pretendíamos experimentar o corpo na dança e questionar a própria condição de dançar. Simultaneamente, mantermo-nos, sempre, no *spectrum* da experimentação do corpo na dança desenvolvida e estudarmos as variações infinitas do *continuum* dessa experimentação, pela perspectiva do corpo que dança. Mais especificamente, pretendíamos desenvolver uma *pesquisa de movimento, na dança contemporânea*, e uma *filosofia estética da dança*; entre uma e a outra, nutrimos o apuramento, a intensificação, a consistência e a sobriedade de uma *escuta do corpo*. O tema da *potência do corpo na dança* guiou-nos pela prática, o estudo, a reflexão e a escrita.

Entretanto, cruzámos mundos, corpos, campos de investigação e pontos de vista, artísticos e académicos, entre os múltiplos seminários e workshops em que participámos ao longo desta pesquisa-criação, onde reflectíamos e em nós se reflectiam forças da vida, da dança e da filosofia. Sublinhamos a intensidade e subtileza das relações, terapêutica e artística, que constituíram a vertente prática e, conseqüente, estudo de caso da presente pesquisa-criação. No seu contexto tivemos, ainda, oportunidade de leccionar seminários teórico-práticos em dança e filosofia, durante os quais pudemos medir o potencial de transmissão das nossas matérias do gesto e pensamento na dança e, também, a forma como podíamos nutrir e ser nutridos pelo cruzamento de pesquisas na contemporaneidade da dança. (ver anexo A).

Atravessámos um programa experimental de transformação, ou metamorfose, do corpo na dança, através de um processo somático e terapêutico e, posteriormente, de um laboratório de investigação e criação artística em dança. Descrevemos e analisámos as *sensações sentidas, confusas e inconscientes*, ao longo desse programa pela escrita do *documento sensível* (capítulo II.) e, ainda, pelo filme (anexo D) e desenho (anexo C). O programa experimental constituiu o estudo de caso e os seus *documentos sensíveis* (sobretudo, a escrita e filme) formaram os testemunhos da experimentação, aos quais pudemos aceder durante a elaboração de um seu pensamento filosófico.

Para pensar o corpo que dança, sobre a própria condição de dançar e pela sua perspectiva, antevemos um trabalho ao nível dos “planos de movimento” que fazem entrar *em formação* o “gesto dançado”, num “primado do movimento que o transporta”, em detrimento do “movimento que ele transporta” (ver introdução). A *escuta do corpo* aqui desenvolvida intensificou o “segundo plano de movimento” subterrâneo que sustenta o “primeiro plano de movimento” à superfície (ver introdução). Deste modo, abrimos a experimentação do corpo aos seus movimentos virtuais num plano microscópico, ou molecular, quase imperceptível. Para tal, ousámos suspender a actividade dos movimentos actuais do corpo até ao extremo de um corpo deitado sobre uma marquesa, em profunda auscultação de si e do mundo, antes de ocupar um estúdio de dança. Pelo afundamento do corpo em si mesmo, abrimo-lo ao silêncio e nele escavámos um vazio, onde foram libertas potências de vida. Existiu um momento de confronto e transmutação, pela “expressão de uma imobilidade” e a “potência de todos os movimentos”, *traduzida do silêncio* (ver capítulo III.1.). Nesse momento, emergiu um novo corpo: *silêncio do corpo*. Os seus gestos dançados acontecem num “plano de imanência”, ou “plano virtual do movimento”, construído através do programa experimental onde se conjurou a emergência do *silêncio do corpo* como corpo expressivo e intensivo na dança. Como corpo

do plano construído, o *silêncio do corpo* é auto-referencial: ele possui a sua lógica própria, nexos, sentido e consistência.

O *silêncio do corpo* é um corpo de expressão na dança com uma potência infinita. Da vida da pedra ao reflexo do cristal, no *continuum* de um movimento em plena afirmação – matéria do desejo, dá-se uma pulsação corporealmente terrestre, capaz de rasgar a tecedura do mundo e revelar a *vida enorme* de um corpo, pela dança, reconectado ao acaso infinito.

A análise dos fenômenos que ocorreram durante a transformação, ou metamorfose, do corpo na dança foi possível através do desenvolvimento de um método. Esse método, pela mudança de escala da macroscopia para a microscopia, abarcava a passagem do corpo empírico da experiência vivida para o corpo intensivo da experimentação (introdução, capítulos III.2. e IV.2.).

No percurso da presente pesquisa-criação, fizemos leituras demoradas e enriquecedoras, dedicámo-nos a um levantamento bibliográfico fecundo e iniciámos estudos-em-progresso para investigações futuras. Situámo-nos na esteira da filosofia do corpo de Espinosa, Nietzsche, Bergson, Deleuze, Gil – onde gostaríamos de continuar a pesquisar. O estudo da filosofia oriental, aqui aprofundado em articulação com uma prática da energia (chi kung, ver anexo b)7.), revelou-se proeminente para uma abordagem aos estudos filosóficos do corpo. Informámo-nos sobre o estado da arte no campo da dança e filosofia, sobre o qual deixámos algumas considerações estéticas contextuais. Nesse movimento de contextualização da presente pesquisa-criação, aprofundámos a filosofia poética da dança iniciada por Valéry. No entanto, o contexto filosófico desta pesquisa-criação centra-se na obra de Gil (ver bibliografia). O estudo da obra deste autor permitiu-nos pensar as forças intensivas que circulam no corpo que dança, sem desfazer o empírico impossível de nos desembaraçarmos, proporcionou-nos o método para a descrição e análise de uma metamorfose do corpo na dança, dispôs-nos os conceitos operacionalizáveis no desenrolar das questões, problemas e conceitos que fomos elaborando pela reflexão filosófica e a escrita.

Relativamente a considerações futuras, gostaríamos de engendrar formas de partilhar, transmitir e cruzar esta pesquisa-criação como possível modo de fazer e ser, impulsionador da emergência de corporalidades, gestos e estilos na dança contemporânea e seu pensamento filosófico, através da criação de acontecimentos colectivos, laboratoriais e experimentais do corpo em dança e filosofia em contextos académicos e artísticos.

Por fim, de um lado, o *homem-lobo*, do alemão antigo e do francês (o *werwlof* ou *loupe garou*), “que seria então o bandido que perde seus direitos políticos e sociais e chega a

ser considerado subhumano” (Greiner, 2007:14). Do outro lado, o *Homem dos lobos*, de Deleuze-Guattari, o “fascínio exercido pelos lobos”, “apelo mudo dos lobos, o apelo de devir lobo” (2004b:53). Somos, mais ou menos disseminados, o lobo dominado e o lobo selvagem. No entanto, aquilo que compreendemos com a nossa experimentação do corpo na dança, a forma de uma força entre o *silêncio* e a *potência* encontrada, assim como, a liberdade de a viver, pensar e escrever, consiste naquela brecha de esperança que, inesperadamente, se abre no corpo que dança: uma possibilidade de traçar uma linha capaz de suspender o dado da história num lance de micro-resistência e voo. A invocação a *Zoé*: a vida comum aos animais, aos homens, aos deuses.

Bibliografia (de trabalho)²⁶⁹

1. Intensiva

a) Obras de Aristóteles

Aristóteles (1958) *Metaphysics*. Vol. 2. Ross, W.D. (ed.). Oxford : Oxford University Press.

(1007b 29, 1050a 23, 1048a 27, 1045b-1046a, 1047)

Aristóteles (2001) *Da Alma*. trad. por Gomes, C.H. Lisboa : Edições 70.

(403 a/b, energia)

Aristóteles (2008) *Physics*. Bostock, D. (ed.), trad. por Waterfield, R. Oxford: Oxford University Press.

Aristóteles (1998) *Poética*. trad. por Sousa, E. Lisboa : Imprensa Nacional Casa da Moeda.

b) Obras de Gilles Deleuze

Deleuze, G. (1964) *Proust et les Signes*. Paris: Presses Universitaire de France.

Deleuze, G. (1966) *Le Bergsonisme*. Paris: Presses Universitaire de France.

Deleuze, G. (1968a) *Présentation de Sacher Masoch Le froid et le Cruel: la Vénus a la Forrhure*. Paris: Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (1968b) *Spinoza et le Problème de l'Expression*. Paris: Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (1973) *Empirisme et Subjectivité: essai sur la nature humaine selon Hume*. 2^aed. Paris: Presses Universitaires de France.

Deleuze, G. (1979) *Superpositions*. Paris: Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (1987) "Qu'est-ce que l'acte de création" *You Tube*

<http://www.youtube.com/watch?v=7DskjRer95s> [consultado a 03 Julho 2013]

Deleuze, G. (1988a) *Le Pli: Leibniz et le Baroque*. Paris: Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (1988b) *Péicléès et Verdi: La philosophie de François Châtelet*. Paris: Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (1988c) *Spinoza: Practical Philosophy*. trad. por Hurley, R. São Francisco: City Lights Books.

Deleuze, G. (1990) *Pourparlers (1972-1990)*. Paris: Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (2000) *Crítica e Clínica*. trad. por Duarte, P. E. Lisboa: Edições Século XXI

²⁶⁹ Optámos por incluir a presente bibliografia de trabalho construída ao longo desta pesquisa-criação por termos consultado a maioria das obras nela referida e, simultaneamente, por representar um projecto de estudo e investigação futuro para a autora.

Deleuze, G. (2000) *A Filosofia Crítica de Kant*. trad. por Franco, G. Lisboa: Edições 70.

Deleuze, G. (2000) *Diferença e Repetição*. trad. do português brasileiro por Orlandi, L. e Machado, R. revista para Portugal por Dias, M. Lisboa: Relógio d'Água.

Deleuze, G. (2001a) *Pure Immanence: Essays on A Life*. trad. por Boyman, A. Nova Iorque: Zone Books.

Deleuze, G. (2001b) *Nietzsche*. trad. por Campos, A. Lisboa: Edições 70.

Deleuze, G. (2002) *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Éditions du Seuil.

Deleuze, G. (2003) *Lógica do Sentido*. trad. por Fortes, L.R.S. São Paulo: Perspectiva.

Deleuze, G. (2003) *Deux Régimes de Fous: Textes et Entretiens 1975-1995*. Lapouchade, D. (ed.). Paris: Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (2004a) *A Imagem-Movimento: Cinema I*. trad. por Godinho, R. Lisboa: Assírio e Alvim.

Deleuze, G. (2004b) *Desert Islands and Other Texts 1953-1974*. Lapoujade, D. (ed.), trad. por Taormina, M. Cambridge: The MIT Press.

Deleuze, G. (2005) *Foucault*. trad. por Duarte, P.E. Lisboa: Edições 70.

Deleuze, G. (2006a) *A Imagem-Tempo, Cinema 2*. trad. por Godinho, R. Lisboa: Assírio e Alvim.

Deleuze, G. (2010) *Nietzsche et la Philosophie*. 6ª ed. Paris: Presses Universitaires de France.

b') com Félix Guattari

Deleuze, G. & Guattari, F. (1992) *O que é a Filosofia?* trad. por Barahona, M. e Guerreiro, A. Lisboa: Editorial Presença.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2003) *Kafka: Para uma Literatura Menor*. trad. por Godinho, R. Lisboa: Assírio e Alvim.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2004a) *Capitalismo e Esquizofrenia 1: O Anti-Édipo*. trad. por Varela, J.M. e Carrilho, M.M. Lisboa: Assírio e Alvim.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2004b) *Capitalismo e Esquizofrenia 2: Mil Planaltos*. trad. por Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim.

b'') com Claire Parnet

Deleuze, G. & Parnet, C. (2004) *Diálogos*. Lisboa: Relógio d'Água.

c) Obras de Bento de Espinosa

Espinosa, B. (1992) *Ética*. trad. por Carvalho, J., Gomes, J.F. e Simões, A. Lisboa: Relógio d'Água.

d) Obras de José Gil

Gil, J. (1983) *La Corse, entre la Liberté et la Terreur: Étude sur la Dynamique des systèmes Politiques Corses*. 1ª ed. Éditions de la Difference.

Gil, J. (1984a) *Un'Antropologia delle Forze: Dalle Società Senza Stato Alle Società Attuali*. Torino: Einaudi.

Gil, J. (1984b) "Sobre o Espaço do Corpo" *Análise*. 2 pp. 199-215.

Gil, J. (1986) *A Crucificada*. trad. por Jorge, L.N. Lisboa: Relógio d'Água.

Gil, J. (1987) *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. trad. por Pereira, M.S. e Faria, A.L. Lisboa: Relógio d'Água.

Gil, J. (1988a) "O Papel do Corpo no Campo Transcendental: Espaço do Corpo e Reversibilidade Mimética" *Análise*. (9) pp. 3-34

Gil, J. (1988b) *Corpo, Espaço e Poder*. (s.l.): Litoral Edições.

Gil, J. (1990a) *Cemitério dos Desejos*. trad. por Margarido, A. Lisboa: Relógio d'Água.

Gil, J. (1990b) "O corpo, a arte e a linguagem: o exemplo de Alberto Caeiro" *Revista de Comunicação e Linguagens* 10/11 pp.59-70

Gil, J. (1994a) *O Espaço Interior*. pref. e capítulos III. e IV. trad. por Araújo, M.F., Lisboa: Editorial Presença.

Gil, J. (1994b) *Monstros*. trad. por Luna, J.L. Lisboa: Quetzal.

Gil, J. (1995) *Salazar: A Retórica da Invisibilidade*. Lisboa: Relógio d'Água.

Gil, J. (1997) *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio d'Água.

Gil, J. (1998) "Un Tournant dans la Pensée de Deleuze" In: Alliez, E. (dir.) *Gilles Deleuze: Une Vie Philosophique* (Rencontres Internationales Rio de Janeiro – São Paulo 10-14 Juin 1996). Luisant: Institut Synthélabo. pp.69-87.

Gil, J. (1999) *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'Água.

Gil, J. (2000) "La Danse, le Corps, l'Inconscient" *Terrain: Danser*. 35. <http://terrain.revues.org/1075> [consultado a 07.03.2012]

Gil, J. (2001) *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio d'Água.

Gil, J. (2002a) "Ligação de Inconscientes" *Revista Crítica das Ligações na Era da Técnica*. 31 pp.21-29.

Gil, J. (2002b) "The Dancer's Body" In: Massumi, B. (ed.) *A Shock to Thought – Expression after Deleuze and Guattari*. Londres: Routledge. pp.117-127.

Gil, J. (2003a) *A Profundidade e a Superfície: Ensaio Sobre o Príncipezinho de Saint-Exupéry*. Lisboa: Relógio d'Água.

Gil, J. (2003b) "Um virtual ainda pouco virtual" *Revista de Comunicação e Linguagens* 31 pp.11-18.

- Gil, J. (2004) “Abrir o Corpo” In: Galli, T. & Engelman, S. (org.) *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: UFRGS.
- Gil, J. (2005a) *A Imagem-Nua e as pequenas percepções*: *Estética e Metafenomenologia*. trad. por: Miguel Serras Pereira. 2ª ed.. Lisboa: Relógio d’Água.
- Gil, J. (2005b) *Portugal Hoje: O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Gil, J. (2005c) “*Sem Título*”: *Escritos Sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Gil, J. (2005d) “A Alusão Rítmica” In: (s/ed.) *Catálogo da Exposição Álvaro Lapa – Reunião na Galeria Fernando Santos*. Porto: (s/ed.).
- Gil, J. (2007) “Duas Dificuldades na Analítica do Belo” In: Ribeiro dos Santos (ed.) *Kant: Posteridade e Actualidade*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. pp. 303-320.
- Gil, J. (2008a) *O Imperceptível Devir da Imanência: Sobre a Filosofia de Deleuze*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Gil, J. (2008b) *Ao Meio-dia, Os Pássaros*, Lisboa: Relógio d’Água.
- Gil, J. (2008c) “O Palácio Infinito” In: Moreno, J. e Gil, J. (eds.) *Eduardo Souto Moura /Ángelo de Sousa. Cá Fora: Arquitectura Desassossegada* Lisboa: Direcção Geral das Artes – Ministério da Cultura. pp.14-25
- Gil, J. (2009) *Em Busca da Identidade: O Desnorte*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Gil, J. (2010a) *O Devir-Eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Gil, J. (2010b) *A Arte como Linguagem*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Gil, J. (2011) “A Comunicação Estética” *You Tube*
<http://www.youtube.com/watch?v=Qmjh72xf93g> [consultado a 22 Outubro 2013].
- Gil, J. (2012a) “A Génese da Imagem” *You Tube*
<http://www.youtube.com/watch?v=gmDeuTZQHMM> [consultado a 22 Outubro 2013].
- Gil, J. (2012b) “Linha de Mistério e Fogo” *You Tube*
http://www.youtube.com/watch?v=61w_X2B5Sxg [consultado a 22 Outubro 2013].
- Gil, J. (2012c) “A Metáfora e a Palavra-Acção” *You Tube*
<http://www.youtube.com/watch?v=jErCExTwufo> [consultado a 22 Outubro 2013].
- Gil, J. (2012d) “A Tradução é a Língua da Europa” *You Tube*
<http://www.youtube.com/watch?v=AiYJ5V-iAF0> [consultado a 22 Outubro].
- Gil, J. (2013a) “Théâtre, Philosophie et Vie: Artaud et Deleuze” *You Tube*
<http://www.youtube.com/watch?v=DulpXBwOEhU> [consultado a 22 Outubro 2013].
- Gil, J. (2013b) *Cansaço, Tédio, Desassossego*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Gil, J. (2013c) *Posfácio de Ode Marítima, de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d’Água.

Gil, J. (2013d) “Para uma Cartografia dos Afectos no Livro do Desassossego” *You Tube* <http://www.youtube.com/watch?v=MsMo4x7kSRQ> [consultado a 11 Fevereiro 2014].

Gil, J. (2013e) “The Body and the Genesis of Forms” In: Molder, M.F., Soeiro, D. & Fonseca, N. (eds) *Morphology: Questions on Language and Method*. Bern: Peter Lang. pp. 187-203.

Gil, J. (s/d a) “La Métaphore et la Parole-action” In: Cardoso, J.C. (ed.) *Deleuze and the Problem of Literality*. Edimburgo: Edinburgh University Press. s/p PDF (no prelo).

Gil, J. (s/d b) “Os Dois Corpos Espelho” In: Cardoso, J.C. (ed.) *Corpo de Pensamento – Pensar com José Gil*, Lisboa: Relógio d’Água. s/p. PDF (no prelo).

Gil, J. (s/d c) “Imaginar a Imaginação” In: (s/ed.) *Do Mundo da Imaginação à Imaginação do Mundo*. Lisboa: Fim de Século. pp.53-74.

d”) com Ana Godinho

Gil, J. e Godinho, A. (2011) *O Humor e a Lógica dos Objectos de Duchamp*. Lisboa: Relógio d’Água.

e) Obras de Maurice Merleau-Ponty

Merleau-Ponty, M. (1964) *Sense and Non-Sense*. trad. por Dreyfus, H. & Allen, P. Evanston: Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, M. (1997) *O Olho e o Espírito*. trad. por Bernardo, L.M.. 2ª ed. Lisboa: Vega.

Merleau-Ponty, M. (1999) *Fenomenologia da Percepção*. trad. por Moura, C.A.R.. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.

Merleau-Ponty, M. (2010) *Le Visible et l’Invisible*. Mesnil-sur-l’Estrée: Éditions Gallimard.

f) Obras de Friedrich Nietzsche

Nietzsche, F. (1968) *The Will to Power*. trad. por Kaufmann, W. & Hollingdale, R.J., Kaufmann, W. (ed.). s/ed. New York: Random House.

Nietzsche, F. (2006a) *Daybreak: Thoughts on the Prejudices of Morality* (1881). trad. por Hollingdale, R.J., Clark, M. & Leiter, B. (eds.). 9º ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, F. (2006b) *Writings from the Late Notebooks* (1899). trad. por Sturge, K., Bittner, R. (ed.). 3ª ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, F. (2007a) *The Birth of the Tragedy and Other Writings* (1872). trad. por Speirs, R., Geuss, R. & Speirs, R. (ed.). 9ª ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, F. (2007b) *Untimely Meditations* (1873). trad. por Hollingdale, R.J., Breazeale, D. (ed.). 11ª ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, F. (2007c) *Human, All Too Human: A Book for free Spirits* (1878). trad. por Hollingdale, R.J., Ameriks, K. & Clarke, D.M. (eds. da série). 11ª ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, F. (2007d) *The Gay Science: With a Prelude in German Rhymes and an Appendix of Songs* (1882). trad. por Nauckhoff, J., poemas trad. por Caro, A. D., Williams, B. (ed.). 6º ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, F. (2007e) *Thus Spoke Zarathustra* (1883). trad. por Caro, A.D., Caro, A.D. & Pippin, R. (eds.). 3ª ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, F. (2007f) *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future* (1886). trad. por Norman, J., Horstmann, R.-P. & Norman, J. (eds.). 5º ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, F. (2007g) *The Anti-Christ, Ecce Hommo, Twilight of the Idols And Other Writings* (1888). trad. por Norman, J., Ridley, A. & Norman, J. (eds.). 4ª ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, F. (2008) *On the Genealogy of Morality* (1887). trad. por Diethe, C., Ansell-Pearson, K. (ed.). s/ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, F. (2010) *La Volonté de Puissance*. trad. por Bianquis, G. Paris: Gallimard. Vol. II.

Nietzsche, F. (2012) *La Volonté de Puissance*. trad. por Bianquis, G. Paris: Gallimard. Vol. I.

2. Relativa

Agamben, G. (2007) *Bartleby, Escrita da Potência*. Agamben, G. e Paixão, P.A.H. (eds.). trad. por Rodrigues, M. e Paixão, P.A.H. Lisboa: Assírio & Alvim.

Alliez, E. (dir.) (1998a) *Gille Deleuze, une vie philosophique*. Le Plessis-Robinson: Institut Synthélabo.

Alliez, E. (dir.) (2006) *Gilles Deleuze: Immanence et Vie*. Paris: Presses Universitaire de France.

Alquié, F. (2005) *Le Rationalisme de Spinoza*. 3ª ed. Paris: Presses Universitaires de France.

Andrieu, B. (1993) *Le Corps Dispersé: Une Histoire du Corps au XXe Siècle*. Paris: L'Harmattan.

Ansaldi, S. (2001) *Spinoza et le Baroque: Infini, Désir, Multitude*. Paris: Kimé.

Ansaldi, S. (2006) *Nature et Puissance: Giordano Bruno et Spinoza*. Paris: Kimé.

Aprea, L. (2011) "Présence et ambiance vécue" *Roots & Routes, Research on Visual Cultures* (4) <http://www.roots-routes.org/2011/11/14/5283/> [consultado a 3 Outubro 2013].

Artaud, A. (1996) *O Teatro e o seu Duplo*. trad. por Brandão, F. Lisboa: Fenda.

Artaud, A. (2004) *Œuvres*. Grossman, E. (ed.). Paris : Gallimard.

A.V.V.V. (2000) "Simone Forti: Manuel en Mouvement" *Nouvelles de Danse* 44/45. Contredanse: Bruxelles.

A.V.V.V. (2006) *Gilles Deleuze: Immanence et Vie*. 2ª ed. Paris: PUF.

A.V.V.V. "Dance and Philosophy Section" *TDR/The Drama Review*. Schechner, R. (ed.). s/l: MITT Press Journals.

- Badiou, A. (2005) "Dance as a Metaphor for Thought" In: *Handbook of Inaesthetics*. trad. por Alberto Toscano. Stanford: Stanford University Press. pp.57-71
- Banes, S. (1987) *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Banes, S. (1993) *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*. Durham, London: Duke University Press.
- Barbaras, R., Court, R. e Dastur, F. (ed.) (1998) *Phénoménologie et Esthétique*. Paris: Encre Marine
- Barbaras, R. (2001) *De l'Être du Phénomène: Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*. s/ed. Grenoble: Éditions Jérôme Millon.
- Barbaras, R. (2006) *Le Désir et la Distance: Introduction à une phénoménologie de la perception*. 2ª ed. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin
- Bartenieff, I. (2009) "Irmgard Bartenieff" *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* <http://www.limsonline.org/about-lims-irmgard-bartenieff> [consultado a 09.02.2014]
- Becdelièvre, L. (2008) "L'expérience poétique ou l'ode à la terre" In: *Nietzsche et Mallarmé: Rémunérer le "mal d'être deux"*. Chatou: Editions La Transparence. pp. 65-105.
- Benesh, R. (2014) "The History of the Benesh Institute" *Royal Dance Academy* <https://www.rad.org.uk/study/Benesh/history> [consultado a 09.02.2014].
- Bergson, H. (1933) *Matière et Mémoire: Essai sur la relation du corps a l'esprit*. 27ª ed. Paris: Librairie Félix Alcan.
- Bergson, H (1940) *L'Énergie Spirituelle: Essais et conférences*. 24ª ed. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bergson, H. (1998) *Creative Evolution*. trad. por Mitchell. Nova Iorque: Dover Publications.
- Bernard, M. (1986) *L'Expressivité du corps: Recherche sur les fondements de la théâtralité*. 2ª ed. Éditions J.-P. Delarge.
- Bernard, M. (1995) *Le Corps*. Paris: Éditions de Seuil.
- Bernard, M. (2001). *De La Création Choréographique*. Paris: Centre National de la Danse. ISBN: 2914124120
- Bois, D. (2009) *The Wild Region of Lived Experience: using somatic-psychoeducation*. trad. por Penner, H. California: North Atlantic Books.
- Bois, D. (2006) *Le moi renouvelé: Introduction à la somato-psychopédagogie*. Paris: Point d'Appui.
- Buci-Glucksmann, C. (2002) *La Folie du Voir: Une Esthétique du Virtuel*. Paris: Galilé.
- Buci-Glucksmann, C. (2006) "Le cristaux de l'art: Une Esthétique du Virtuel" In: *Immanence et Vie*. Alliez, E. (ed.). Paris: Presses Universitaire de France. pp. 95-111.
- Butcher, R. (2013a) <http://rosemarybutcher.com/> [consultado a 22 Dezembro 2013].

Butcher, R. (2013b) <http://www.youtube.com/watch?v=PZIf6sgombA> [consultado a 24 Dezembro 2013].

Cage, J. (2011) *Silence: Lectures and Writings*. 9º ed. London: Marion Boyards.

Campos, A. (1993) *Livro de Versos*. Teresa Rita Lopes (org.), ed. Crítica, Lisboa: Referência-Edição.

Carlos, I. e Phelan, P. (coord. ed.) (2005) *Intus: Helena Almeida*. Lisboa: CAM – Fundação Calouste Gulbenkian.

Caspão, P. (2007) “Stroboscopic Stutter: on the not-yet-captured ontological condition of limit attractions” *TDR The Drama Review*. Vol. 51, 2 (T194), Summer. pp. 136-156 <http://muse.jhu.edu/journals/tdr/summary/v051/51.2caspao.html> [consultado a 6 Fevereiro 2014].

Caspão, P. (2010) *Vis elastica de la sensation. Choréographies contemporaines*. Tese de doutoramento. Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

Cheng, F. (1994) *Empty and Full: The language of Chinese painting*. trad. por Kohn, M.H. Boston: Shambhala.

Cohen, B.B. (2008) *Sensing, Feeling and Action: The experiential anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton, MA: Contact Editions.

Colli, G. (2000) *Escritos Sobre Nietzsche*. trad. por Molder, M.F. Lisboa: Relógio d'Água.

Colli G. (s/d) *Depois de Nietzsche*. trad. por Molder, M.F. Lisboa: Relógio d'Água. [no prelo]

Constâncio, J. (2010) “Darwin e Nietzsche” In: Júnior, I.S. (ed.) *Cadernos Nietzsche* 26. pp.109-153. [pdf]

Constâncio, J. (2011a) “On Consciousness: Nietzsche’s Departure From Schopenhauer”. In: (ed.) *Nietzsche-Studien* 40. Berlin e Boston: Walter de Gruyter. pp. 1-42. [pdf]

Constâncio, J. (2011b) “Instinct and Language in Nietzsche’s Beyond Good and Evil” In: Constâncio, J. & Branco, M.J.M. (eds.) *Nietzsche on Instinct and Language*. Berlin e Boston: Walter de Gruyter. pp.80-116. [pdf]

Constâncio, J. (2012) “Nietzsche On Will, Consciousness, and Choice: Another look at Nietzschean freedom” In: Dries, M. (ed.) *Nietzsche on Consciousness and the Embodied Mind*. Berlin and Boston: Walter de Gruyter. [pdf]

Delbos, V. (2005) *Le Spinozisme* Paris: Vrin.

Didi-Huberman, G. (2009b) “La terre se meut sous les pas du danseur” *Revue de pensée des arts plastiques La Part de l’Oeil. Ce qui fait danse: de la plasticité à la performance*. 24 pp.125-141.

Didi-Huberman, G. (2014a) “Risque-Rythme, conférence dansée de Georges Didi-Huberman et Israël Galvan” *You Tube* <https://www.youtube.com/watch?v=TpsNA67ZpQY> [consultado a 2 Abril 2014].

Didi-Huberman, G. (2014b) Seminário Temáticas Aprofundadas em Estudos Artísticos, no âmbito do Doutorado Em Estudos Artísticos da FCSH-UNL, Março e Abril de 2014.

Dolto, F. (1992) *L’Image Inconsciente du Corps*. 2ªed. Paris: Éditions du Seuil.

Dolto, F. (1993) *No Jogo do Desejo*. trad. por Albertine Santos. Lisboa: Relógio d'Água

- Fabbri, V. (dir.) (s/d) “Penser la Danse Contemporaine”. *Rue Descartes*. 44. Paris: Press Universitaire de France.
- Fabbri, V. (2007) *Danse et Philosophie: Une Pensée en construction*. Paris: L’Harmattan.
- Fabbri, V. (2009a) *Paul Valéry: Le Poème et la Danse*. Paris: Hermann.
- Fabbri, V. (2009b) “D’Une Poétique de la Danse l’Autre” *Revue de pensée des arts plastiques La Part de l’Oeil. Ce qui fait danse: de la plasticité à la performance*. 24 pp.11-25.
- Fink, E. (2003) *Nietzsche’s Philosophy*. trad. por Richter, G. London & New York: Continuum.
- Formis, B. (2009) *Penser en Corps: Soma-esthétique, art et philosophie*. Paris: L’Harmattan.
- Forti, S. (1974) *Handbook in Motion*. Canada: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Foucault (1994) “La vie: l’expérience et la science” In: Defert, D. e Ewald, F. (dir.) *Dits et Écrits 1954-1988*. Vol. IV (1980-1988). Paris: Gallimard. pp.763-776.
- Foucault (1994) “La pensée du dehors” In: Defert, D. e Ewald, F. (dir.) *Dits et Écrits 1954-1988*. Vol. I (1954-1969). Paris: Gallimard. pp.518-560.
- Foucault (1994) “Nietzsche, Genealogy, History” In: Defert, D. e Ewald, F. (dir.) *Dits et Écrits 1954-1988*. Paris: Gallimard.
- Fulkerson, M. (s/d) *The Move to Stillness*. s/l: s/ed.
- Godard, H. (1992) “An Interview with Hubert Godard by Aline Newton” *Rolf Lines*. Winter s/p.
- Godard, H. (1996) “The Missing Gesture: an interview by Daniel Dobbels and Claude Rabant” *Writings on Dance*. 15 pp. 38-47.
- Godard, H. (2006) “Phenomenological Space: I’m in the space and the space is in me” *Contact Quarterly*. Summer/Fall 2006 pp. 33-38.
- Godinho, A. (2007) *Linhas de Estilo: Estética e Ontologia em Gilles Deleuze*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Godinho, A. (2012) “O Vazio e o Movimento: um corpo” *II Encontros de Estética, Conferência Internacional, O Corpo e a Arte: Questões de Estética*. Instituto de Filosofia da Linguagem, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. 25 Novembro 2012.
- Goodman, N. (1969) *Languages of Art: An Approach To A Theory of Symbols*. London: Oxford University Press.
- Greiner, C. (2006) *O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares*. 2ª ed. São Paulo: Annablume.
- Greiner, C. e Amorim, C. (orgs.) (2007) *Leituras da Morte*. São Paulo: Annablume.
- Guattari, F. (2011) “Grandes Entrevistas da Televisão Francesa 1989-1990: Félix Guattari” *You Tube*
- Parte 1. : <http://www.youtube.com/watch?v=jXi8eNHISM4>,
- Parte 2. : <http://www.youtube.com/watch?v=hUj-UmEvITE>
- Parte 3. : http://www.youtube.com/watch?v=Fk_OrkMG5YI
- Parte 4. : <http://www.youtube.com/watch?v=aleBHgDS-Qg>

Parte 5. : http://www.youtube.com/watch?v=CV_w--wir50

Parte 6. : <http://www.youtube.com/watch?v=ANZGFvaq2lg>

[consultado a 03 Julho 2013]

Kant, I. (1998) *Crítica da Faculdade de Julgar*. Trad. por Marques, A. E Rohden, V. Lousã: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Katz, H. (2005) *Um, Dois, Três: A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Fórum Internacional de Dança.

Kintzler, C., Boissière, A. (2006) *Approche Philosophique du Geste Dansé: De l'improvisation à la performance*. (s/l): Press Universitaire Du Septentrion.

Klossowski, P. (1969) *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris: Mercure de France. ISBN 2-7152-0487-6

Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (2009) “Rudolf Laban” *About LIMS* <http://www.limsonline.org/about-lims-rudolf-laban> [consultado a 07.10.2013].

Lam, K.C. (1999) *Chi Kung: The way of healing*. Londres: Gaia Books.

Lam, K.C. (1991) *The Way of Energy: Mastering the chinese art of internal strength with Chi Kung exercise*. Londres: Gaia Books.

Lam, K.C. (2003) *Chi Kung Way of Power*. Londres: Gaia Books.

Langer, S. (1976) “The Dynamic Image: Some philosophical reflections on dance” *Salmagundi*. 33/34, Dance (Spring-Summer) pp.76-82 <http://www.jstor.org/stable/40546920> [consultado a 21 Outubro 2013].

Launay, I. (2001) “Le Don du Geste” *Protée*, vol. 29, n°2, pp.85-96

<http://id.erudit.org/iderudit/030629ar> [consultado a 27 Maio 2013].

Leão, M. (2003) *La Présence Totale au Mouvement*. Paris: Point d’Appui. [Dissertação de doutoramento em Estética, Ciência e Tecnologia das Artes, Université de Paris VIII, 2002].

Leiris, M. (1989) *La Possession et ses Aspects Théâtraux Chez Les Ethiopiens de Gondar*. Saint Clément de Rivière.

Lepkoff, D. (1999) *What is Release Technique? “Movement Research Performance”*. (19) (s/pp.).

Lepecki, A. (2000) “Still: On the vibratile microscopy of dance” In: Branstetter, G. & Völckers, H. (eds.) *Remembering the Body*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers. pp. 334-366.

Lepecki, A. (2001) “Undoing the Fantasy of the (Dancing) Subject: “Still Acts” in Jérôme Bel’s *The Last Performance*” In: Belder, S. & Tachelet, K. (eds.) *The Salt of the Earth. On Dance, Politics and Reality*. Bruxelas: Vlaams Theater Instituut.

Lepecki, A. (ed.) (2004) *On the Presence of the Body: Essays on dance and Performance Theory*. Middletown CT: Wesleyan University Press.

Lepecki, A. (2006a) *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Nova Iorque: Routledge.

Lepecki, A. & Banes, S. (ed.) (2006b) *The Senses in Performance*. Nova Iorque: Routledge.

Lepecki, A. (2006c) “After All, This Terror Was Not Without Reason: Unfiled Notes on the Atlas Group Archive” *TDR: The Drama Review*. 50 (3) Outono. pp.88-99.

Lepecki, A. (ed.) (2012a) *Dance*. Londres: Whitechapel Gallery.

Lepecki, A. (2012b) “Not as Before, but Again: Reenactments as “transcreation” *Vimeo* <http://vimeo.com/38192180> [consultado a 2 Outubro 2012]

Lepecki, A. (2013) “Dancing Through the Visual and Back: Dance and Transcreation in Brazilian Neo-Concretism” *Dance Congress 2013 Performing Translations: Documentation, vídeo recordings*. *tanzkongress.com* <http://www.tanzkongress.de/en/documentation/video/recordings.html> [consultado a 2 Outubro 2013]

Levison, A. (1927) *Paul Valéry: Philosophie de la danse*. Paris: Tours d’Ivoire.

Lingis, A. (1994) *The Community of Those who Have Nothing in Common*. Indianapolis: Indiana University Press.

Lingis, A. (1996) *Sensation: Intelligibility in Sensibility*. New York: Humanity Books.

Loupe, L. (ed.) (1994) *Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers*. trad. por Holmes, B. e Carrier, Peter. Paris: Editions Dis Voir.

Loupe, L. (2004) *Poétique de la Danse Contemporaine*. 3ª ed. Bruxelas: Contredanse.

Lowith, K. (1997) *Nietzsche’s Philosophy of the Eternal Recurrence of the Same*. trad. Lomax, J.H. Berkeley: University of California Press.

Maia, T. (2009) “Assombra: Ensaio sobre a origem da imagem” In: Maia, T. *Assombra, ensaio sobre a origem da imagem* e Maranhã, M. e Saldanha, D. *Fotogramas*. Lisboa: Assírio & Alvim. pp.7-188.

Maia, T. (2010a) “A Vida da Vida” In: Saldanha, D. & Maranhã, M. *Vazio seguido de Maia, T. A Vida da Vida*. Lisboa: Assírio & Alvim. pp.31-43.

Maia, T. (2010b) “Centro imóvel em movimento: nota sobre a dança” Nota de apoio à intervenção oral no c.e.m. – centro em movimento – por ocasião da publicação do livro *Assombra*. C.E.M. – Centro em Movimento, Lisboa, PT. 6 Maio 2010.

Maia, T. e Maranhã, A. (2012) *Éden, O filme desta terra*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Manning, E. (2009) *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

McFee, G. (1992) *Understanding Danse*. London: Routledge.

Marzano, M. (dir.) (2010) *Dictionnaire du Corps*. 3ª ed. Paris: Puf.

Massumi, B. (2002) *Parables of the Virtual: Movement, affect, sensation*. London: Duke University Press.

Matos, I. (1989) *Elogio do Sensível: Corpo e reflexão em Merleau-Ponty*. Lisboa: Litoral Editores.

Mira, A. (2008) *ABCDEFGH: The Feet Understand*. Tese de Mestrado. Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

- Molder, M. F. (1999) *Matérias Sensíveis*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Myers, M. (1983) "Body Therapies and the Modern Dancer" *Dancemagazine*.
- Nancy, J.-L. e Monnier, M. (2005) *Allitérations*. Paris: Galilée.
- Nijinski, V. (2005) *Cahiers*. trad. por Dumais-Lvowski, C. E Pogojeva, G. 4ª ed. Arles: Actes Sud.
- Orey, M.C. (1999) *A Exemplificação na Arte: Um Estudo Sobre Nelson Goodman*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- Pankow, G. (1956) *Structuration Dynamique dans la Schizophrénie: Contribution à une psychothérapie analytique de l'expérience psychotique du monde*. Bern: Verlag Hans Huber.
- Pankow, G. (1992) *L'Homme et Son Espace Vécu: Abord analytique de la parole poétique*. 2ª ed. Paris: Aubier.
- Pankow, G. (2009) *L'Homme et Sa Psychose*. Paris: Flammarion.
- Paxton, S. (1993) "Drafting Interior Techniques" *Contact Quarterly*. 18 (1) pp.61-66.
- Pelbart, P.P. (2007) "A Vida Desnudada" In: Greiner, C. e Amorim, C. (orgs.) *Leituras da Morte*. São Paulo: Annablume. pp. 22-36.
- Pelbart, P.P. (2011) "Indivíduo e potência" In: Neuparth, S. & Greiner, C. (org.) *Arte Agora: Pensamentos enraizados na experiência*. São Paulo: AnnaBlume. pp.33-48.
- Phelan, P. (2001) *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Pouillaude, F. (2009) *Le Désœuvrement Chorégraphique: Étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris: Vrin.
- Rancière, J. (2012) *A Partilha do Sensível: estética e política*. trad. por Mônica Costa Netta. 2ª ed. S. Paulo: EXO experimental org. e Editora 34.
- Rouget, G. (1990) *La Musique et la Transe*. s/ed.. Paris: Éditions Gallimard.
- Shih-T'ao (1989) *Enlightening Remarks on Paiting*. trad. por Strassberg, R.E. California: Pacific Asia Museum Monographs.
- Shusterman, R. (2000) *Performing Live: aesthetic alternatives for the ends of art*. London: Cornell University Press.
- Soeiro, D. (2011) *A Cor como Abrigo: A arquitetura como cuidado*. Dissertação de doutoramento. Universidade Nova de Lisboa.
- Soeiro, D. (2013) "Hikikomori" and the Inhabited Form: morphology and territory In: Molder, M.F., Soeiro, D. & Fonseca, N. (eds) *Morphology: questions on language and method*. Bern: Peter Lang. pp. 147–162
- Sparshott, F. (1995) *A Measured Pace: Toward a philosophical understanding of the arts of sance*. Toronto: University of Toronto Press.
- Uno, K. (2012) *A Gênese de um Corpo Desconhecido*. trad. por Christine Greiner. São Paulo: n-1.
- Valéry, P. (2002) *Première leçon du cours de poétique* (1937) http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/varietes/Lecon_1_esthetique_Var_V/lecon_1_esthetique.html[consultado a 04.06.2013]

Valéry, P. (2003) *La Philosophie de la Danse* (1936) http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/philosophie_de_la_danse/philo_de_la_danse.html[consultado a 07.03.2012]

Valéry, P. (2005) *Eupalinos. L'Ame et la Danse. Dialogue de l'Arbre*. Paris: Gallimard. ISBN 9 782070 302833

Valéry, P. (2008) *Degas Danse Dessin*. 2^a ed. Paris: Gallimard.

Valéry, P. (2009) *Eupalino ou o Arquitecto, A Alma e a Dança, Diálogo da Árvore*. trad. por Branco, M.J.M. Lisboa: Fenda.

Villani, A. (1999) *La Guêpe et l'Orchidée: Essai sur Gilles Deleuze*. (s/l): Belin.

Wolting, P. (2001) *Le Vocabulaire de Nietzsche*. Paris: Ellipses.

Zempléni, András (1984) "Possession et Sacrifice" *Le Temps de la Réflexion*. 5 Paris: Gallimard. pp. 325-52.

Zourabichvili, F. (1994) *Deleuze: Une Philosophie de l'Événement*. 2^a ed. Paris: Press Universitaires de France.

Zourabichvili, F. (2003) *Le Vocabulaire de Deleuze*. Paris: Ellipses.

Videografia

L'Abécédaire de Gilles Deleuze. (1988) Realizado por A. Boutang. Paris: Éditions Montparnasse [DVD].

Amerta Movement (1999): Suryodarmo Suprpto. (2010) Realizado por Peter Hulton. Exeter: Arts Documentaion Unit/Arts Archives [DVD-ROM].

An Introduction to Skinner Releasing Technique, Joan Skinner. (1997) Realizado por Peter Hulton. Exeter: Arts Documentaion Unit/Arts Archives [DVD-ROM].

Arts Archives 1993 – to the present e Theatre Papers 1977-1986. (1993) Organizado por Peter Hulton. Exeter: Arts Documentaion Unit/Arts Archives [DVD-ROM].

Bonnie Bainbridge Cohen: Body-Mind Centering (2006) Realizado por Patricia Kuypers, Baptiste Andrien, Florence Corin. Bruxelas: Contredanse.

Breath Made Visible: Anna Halprin. (2009) Realizado por Ruedi Gerber. USA: Zas Film AG [DVD].

Creating a Body. (2008) Editado por Eva Karczag. [DVD].

Dances of Ecstasy. (2003) Realizado por Michelle Mahrer e Nicole Ma. (s/l): Opus Arte.

Hijikata Tatsumi (1972) [as referências deste documento são em Japonês] [DVD].

Hijikata Tatsumi: Three Decades of Butoh Experiment (2003) Realizado por Arai Misao. The Japan Foundation [DVD]

Mary Wigman 1886-1973, When The Fire Dances Between Two Poles. (1991) Realizado por Alegria Fuller Snyder. Nova Jersey: Dance Horizons.

Oh, King God!, Kazuo Ohno (1999) Realizado por Gianni di Capua. Veneza: [DVD].

River Woman. (2005) Realizado por Michelle Mahrer. Australian Broadcasting Corporation.

Steve Paxton: Material for the Spine, A Movement Study (2008) Realizado por Baptiste Andrien e Florence Corin. Bruxelas: Contredanse [DVD-ROM].

The Constructive Rest Position: Eva Karczag. (1993) Realizado por Peter Hulton. Exeter: Arts Documentaion Unit/Arts Archives [DVD-ROM].

Trisha Brown: Early Works 1966-1979 (2004) Editado por Fredericka Hunter e Ian Glennie (s/l): ArtPix.

Anexo A: Plano artístico e filosófico

Anos académicos	Actividades realizadas durante a investigação de doutoramento
2009/2010	<p><u>Conclusão do curso de doutoramento em Filosofia/Estética:</u> Frequência de seminários e elaboração dos seus trabalhos, apresentação e defesa pública do Trabalho Final de Curso do Doutoramento em Filosofia/Estética (UNL).</p> <p><u>Definição do projecto, recolha bibliográfica e investigação para a elaboração da dissertação de doutoramento.</u></p>
2010/2011	<p><u>Investigação e frequência de seminários de Filosofia no Center for Research in Modern European Philosophy/Kingston University (UK), sob orientação do Prof. Dr. Peter Hallward:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Concepts of Critique/Peter Hallward - Psyche and Sex/Stella Sandford - Kant and the Aesthetic Tradition/Peter Osborne - Modernism and Contemporary Art Theory/Peter Osborne - Romantic Philosophy of Art/Eric Alliez - Recent French Philosophy Deleuze (-Guattari) & Badiou /Eric Alliez - Nietzsche and Heidegger/Peter Hallward. <p><u>Investigação para a elaboração da dissertação de doutoramento.</u></p> <p><u>Comunicações e seminários:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - “Quando as possibilidades se rendem à presença: uma reflexão sobre a prática de dança” <i>Seminário teórico e prático de curta-duração no Mestrado em Performance Artística – Dança</i>. Departamento de Dança, Faculdade de Motricidade Humana, Cruz Quebrada, 2011. - “Expressividade, Movimento e Génese” <i>Seminário Questões de Estética</i>. Instituto de Filosofia da Linguagem, UNL/FCSH, Lisboa, 2011. http://seminarioquestoesdeestetica.wordpress.com/ii-sqe-2010-2011/ http://seminarioquestoesdeestetica.files.wordpress.com/2012/08/limamira_bioabstract1.pdf - “Perhaps she could dance first and think afterwards” <i>Debate Arena com Ana Mira, Vera Mantero e Martine Pisani, moderação de Mark Deputter</i>. Teatro Maria Matos, Lisboa, 2010. http://www.teatromariamatos.pt/pt/prog/debate-e-pensamento/2009-2010/arena-perhaps-she-could-dance-first-and-think-afterwards <p><u>Frequência nas seguintes conferências:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Encontros de Estética – que arte contemporânea?</i> Instituto de Filosofia da Linguagem, UNL/FCSH e Instituto Franco-Português, Lisboa, 2011.
2011/2012	<p><u>Investigação e elaboração da dissertação de doutoramento.</u></p> <p><u>Seminário:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - “Mapping Sensations” <i>Seminário prático de curta-duração</i>. Independent Dance, Londres, 2012. http://www.independentdance.co.uk/author/ana-mira/ <p><u>Frequência nas seguintes conferências:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>A Pertinência da Arte</i>. Fórum Dança, Lisboa, 2011. - <i>Morfologias</i>. Instituto de Filosofia da Linguagem, UNL/FCSH, 2011. - <i>Melville e a Filosofia: A vontade, as palavras e a acção</i>. Instituto de Filosofia da Linguagem, UNL/FCSH, 2012. - <i>A minha história da dança com André Lepecki</i>. Fórum Dança, Lisboa, 2012. - Abicht, L. <i>Já agora o que disse realmente Marx</i> e Laermans, R. <i>The name of contemporary dance</i>. Festival Alcantara, Lisboa, 2012. - <i>II Encontros de Estética – que corpo na arte?</i>. Instituto de Filosofia da

	Linguagem, UNL/FCSH e Instituto Franco-Português, 2012.
2012/2013	<p><u>Elaboração da dissertação de doutoramento.</u></p> <p><u>Elaboração e entrega do Relatório do Progresso do Trabalho de Tese de Doutoramento em Filosofia/Estética (UNL).</u></p> <p><u>Moderação do encontro técnico com o coreógrafo e bailarino Pichet Klunchun (TL), no Espaço Alcantara (Lisboa).</u></p> <p><u>Frequência na seguinte conferência:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> – <i>Nietzsche and the Good European</i>. Instituto de Filosofia da Linguagem, UNL/FCSH, 2013.
2013/2014	<p><u>Conclusão da dissertação, defesa e obtenção do grau de doutoramento.</u></p> <p><u>Seminários*:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> – “Distilling movement and presence” <i>Seminário prático de curta-duração</i>. Independent Dance, Londres, 2012. http://www.independentdance.co.uk/author/ana-mira/ – “Dance and Philosophy Laboratory” <i>Seminário prático de curta-duração</i>. Independent Dance, Londres, 2012. http://www.independentdance.co.uk/author/ana-mira/ <p><u>Publicação de ensaios:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> – Mira, Ana “The feet understand: o filme ABCDEFG, de Russell Dumas (1994)” <i>Pessoas e Lugares – Pensar com as práticas artísticas. Um catálogo</i>. Cardoso, José Carlos (ed.), Sment: Barcelos, (no prelo). – Mira, Ana “Corpos escutando, na dança” <i>Corpo de Pensamento – Pensar com José Gil</i>. Cardoso, José Carlos (ed.), Relógio d’Água, Lisboa, (no prelo). <p>(Ambos estes ensaios já foram traduzidos para inglês com o objectivo de serem publicados internacionalmente. A tradução inglesa do ensaio <i>Corpos escutando, na dança</i> foi aceite para ser incluída numa publicação co-editada relacionada com a prática coreográfica de Rosemary Butcher. As editoras são Rosemary Butcher, Susan Melrose e Stefanie Sachsenmaier).</p>
2009/2014	<p><u>Pesquisa em dança</u></p> <p>A presente investigação incluiu uma pesquisa em dança, a qual deu origem ao estudo de caso do projecto de doutoramento. Essa pesquisa foi realizada individualmente e em articulação com a participação em workshops, laboratórios de investigação e criação artística em dança com os seguintes investigadores, coreógrafos e bailarinos: Steve Paxton, Nancy Stark Smith, Lisa Nelson, Eva Karczag, Miranda Tufnell, Rosemary Butcher, Kirstie Simson, Sofia Neuparth em Lisboa (C.E.M. – Centro em Movimento, Fórum Dança) e Londres (Independent Dance). O encontro, diálogo e colaboração com investigadores, coreógrafos e bailarinos, assim como, o recurso a arquivos e documentos de dança, nomeadamente o National Resource Centre for Dance e o Arts Archive Peter Hulton (UK), constituiu uma parte determinante para o desenvolvimento do projecto de investigação de doutoramento. Por último, o aprofundamento do trabalho de corpo e sua compreensão, recebeu influência das seguintes disciplinas somáticas e terapêuticas: fasciaterapia/método Danis Bois e zhan zhuang chi kung/Master Lam Kam Chuen, praticadas ao longo da investigação.</p>
2009/2014	<p><u>Estudos filosóficos realizados</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Estudo da obra de José Gil. 2) Estudo da obra de Gilles Deleuze e Gilles Deleuze-Félix Guattari. 3) Estudo da obra de Friedrich Nietzsche. 4) Leitura da <i>Ética</i> de Bento de Espinosa. 5) Leituras de apoio sobre a fenomenologia de Edmund Husserl e Maurice Merleau-Ponty. 6) Levantamento bibliográfico e estudo de algumas obras no campo de investigação da Dança e Filosofia, nomeadamente Susanne Langer, Jean-Luc Nancy, José Gil, Georges Didi-Huberman Kuniichi Uno, Francis Sparshott, Laurence Louppe, Véronique Fabbri, Barbara Formis, Graham MacFee, Frédéric Pouillaude, Anne Boissière, Catherine Kintzler

	<p>e no campo dos estudos de dança e <i>performance</i> André Lepecki, entre outros.</p> <p>7) Na sequência do ponto anterior, estudo das obras de Paul Valéry sobre a dança e consequente contextualização da pesquisa-criação na corrente da “poética da dança contemporânea” do campo de investigação da Dança e Filosofia.</p> <p>8) Leituras de apoio no campo de investigação da Filosofia e História do Corpo (Bernard Andrieu).</p> <p>9) Estudo de obras de Psicanálise, nomeadamente de Françoise Dolto e Gisela Pankow.</p> <p>10) Levantamento e estudo de documentos bibliográficos e audiovisuais com testemunhos de coreógrafos, bailarinos, investigadores, pedagogos, terapeutas, documentadores no campo artístico da dança, entre os quais Eva Karczag, Anna Halprin, Trisha Brown, Steve Paxton, Bonnie Bainbridge Cohen, Suryodarmo Suprpto, Min Tanaka, Hijikata Tatsumi, Kazuo Ohno.</p> <p>11) Estudo de obras no campo de investigação da Filosofia/Estética, como por exemplo, Filomena Molder, Tomás Maia.</p>
--	---

*** Resumo dos workshops leccionados no Independent Dance (2014) como resultado da presente pesquisa-criação na vertente da educação em dança**

MORNING CLASSES AND WORKSHOP'S ABSTRACTS AT INDEPENDENT DANCE

Morning class

Mon – Fri, 19-23 May 2014, 10am-12pm

Distilling movement and presence

To bring stillness into movement and presence as a focus of research in dance practice. Not by suspending movement, but immersing movement into the *distilling* atmosphere of our presence.

Excavating those moments when we merge with *the whole of us*, in such awareness of every small shift of weight, lightness, shadow, light, density, volatility, heat, dust.

Within proposed movement meditations, there will be space for individual awakening of the senses and movement research, collectively-in-the-studio. Those movement meditations, more or less sequential, are, though, continuous. Not by the flow of motion but by a sensorial search on the continuous subterranean movement that sustains the dance...*distilling* (of presence of the body). The movement meditations have been developed through studies in experiential anatomy and physiology as approached in somatic practices such as release, body-mind centering (Bonnie Bainbridge Cohen), material for the spine (Steve Paxton), fasciatherapy (Danis Bois), chi kung (Master Lam Kam Chuen).

In our journey through the movement meditations proposed here, along with the selected words that may resonate within them and our deep wide listening to the senses, we aim to recall the permanence of corporeal presence in dance.

Dance and philosophy laboratory:

tools for research

Sat 24 May 2014, 11-5

...Nothing believed or doubted...

Always the beautiful answer who asks a more beautiful question

E. E. Cummings (*i six nonlectures*)

How can we translate sensations, small perceptions and images of our dance experience into verbal language and conceptual thought? And, how can a philosophical reading on “the profound continuity of movements that make up the dance”, enhance our dance experience of it (Gil, 2002:123)?

In a practice-based dance and philosophy laboratory, the approach proposed consists of researching, listening, describing, documenting, analysing and writing sensations. This, in relation with extracts from the selected readings will offer new perspectives, tools, awareness and understandings of the focus of our

experimentation, namely: the profound continuous subterranean movement that sustains the dance...*distilling* of presence of the body.

Is there, or is there not, a perceptual shift as we experiment on the body in dance in resonance with verbal language and conceptual thought? If there is, can we live it without capturing its forces? And, if there isn't, how can we forge ways for it to emerge in our dance and philosophy practice?

The reading materials for this workshop are the following:

Gil, J. (2002) "The Dancer's Body" In: Massumi, B. (ed.) *A Shock to Thought – Expression after Deleuze and Guattari*. London: Routledge. pp.117-127.

Langer, S. (1976) "The Dynamic Image: Some Philosophical Reflections on Dance" *Salmagundi*. 33/34, Dance (Spring-Summer) pp.76-82 <http://www.jstor.org/stable/40546920> [accessed 21 October 2013].

Lepecki, A. (2000) "Still: On the Vibratile Microscopy of Dance" In: Branstetter, G. & Völckers, H. (eds.) *Remembering the Body*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers. pp. 334-366.

These reading materials, for research purposes only, are available at the following link in the "teaching documents" section: <https://unl-pt.academia.edu/AnaMira>.

Anexo B.: Glossário dos movimentos artísticos, práticas somáticas, coreógrafos, bailarinos, investigadores, terapeutas e arquivistas²⁷⁰

Anexo b)1.: Fasciaterapia/Método Danis Bois

A fasciaterapia é a parte do toque manual de relação integrada na somatopsicopedagogia/método Danis Bois. Segundo Aprea, “numa perspectiva performativa, podemos inscrever o método Danis Bois no contexto das disciplinas somáticas que desenvolvem uma consciência orgânica do movimento; entre as quais se encontram as abordagens mais conhecidas da técnica alexander, a consciência pelo movimento e a integração funcional de Moshe Feldenkrais, a eutonia de Gerda Alexander, a anti-ginástica de Thérèse Berthèrat, os fundamentals de Laban-Bartenief e o body-mind centering de Bonnie Bainbridge Cohen”, entre outros (2013). Aprea diz: “O método de Danis Bois opera ao nível das fáscias (o tecido conectivo que envolve e compenetra todas as estruturas do corpo) e a aprendizagem centra-se sobre a experiência do “movimento interno”, o fenómeno que retrança a emergência autónoma do movimento na matéria do corpo. É a partir da relação vivida com esse fenómeno que Bois explora o potencial do corpo, a corporeidade da acção e do pensamento” (2013). Segundo este autor, no método de Danis Bois “a fáscia foi o elemento essencial para dialogar com a vida interna e movente do corpo”, vejamos: “Cada músculo é composto de fibras, e cada fibra é recoberta pela fáscia. As fibras unem-se pela fáscia, e esses conjuntos são por sua vez unidos por uma outra fáscia. Finalmente, o músculo é também envolvido pela fáscia. Essa relação de interconexões entre a fáscia e o músculo denomina-se sistema miofascial. Logo que sejam solicitadas, podemos captar pelas mãos verdadeiras impulsões sobre a forma de micro-contracções e de micro-dilatações. (...) O movimento interno, até então atribuído ao jogo das fáscias, revela-se ser uma fonte da emergência da acção diferente da decisão voluntária” (2013). Aprea adianta, relativamente ao desenvolvimento da sua própria pesquisa, que “a experiência do movimento interno foi, também, uma forma de ancorar numa vivência corporal concreta a noção de “corpo de consciência”, de Gil, como uma forma de impregnar a consistência corporal dessa consciência que se estende no interior do corpo e devém cada vez mais porosa e sensível” (2013).

²⁷⁰ Optámos por não incluir as traduções das citações dos anexos devido à extensão de alguns testemunhos da dança citados; seguimos a mesma opção anteriormente ao não apresentar a tradução das citações das notas de rodapé.

Anexo b)2.: Rosemary Butcher

Rosemary Butcher (UK) tem sido considerada como uma das coreógrafas europeias mais consistentemente radical e inovadora, com um papel preponderante no movimento da nova dança pela forma como questiona e expande os limites desta arte. Nas suas quase quatro décadas de percurso profissional, reconhecido internacionalmente, fez mais de cinquenta obras e o seu trabalho tem sido referido em vários artigos de revistas e livros sobre dança. Butcher fez a sua formação no Dartington College of Arts (UK, 1965), Maryland University (USA, 1967) e The Martha Graham School (USA, 1968). Profundamente influenciada pela sua estadia em Nova Iorque (1970-1972), onde contactou com o Judson Dance Theater, estudou com Merce Cunningham, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Lucinda Childs e Meredith Monk e foi *performer* de Elaine Summers, introduziu, posteriormente, essas abordagens à dança em Inglaterra no seu “concerto de dança” na Serpentine Gallery, em Londres. Desde aí, Butcher tem desenvolvido a sua própria linguagem de movimento e estrutura coreográfica. Butcher tem construído o seu lugar na dança pela sua determinação em se manter artista independente, o seu recurso a colaborações interdisciplinares entre a música, artes visuais, filme e arquitectura e o seu processo coreográfico, e com a sua escolha frequente por espaços não-teatrais para apresentar as suas obras. Distanciando-se da corrente da dança-teatro, Butcher instiga as suas influências em ideias e conceitos das artes-visuais, particularmente da pintura e escultura, interessando-se pelas filosofias que têm sido desenvolvidas no espectro desses movimentos artísticos (Butcher, 2013a).

Anexo b)3. Dança moderna e pós-moderna americana

O termo “dança pós-moderna americana” começou a ser usado no início dos anos setenta para designar o trabalho desenvolvido, desde o início dos anos sessenta, por coreógrafos e bailarinos como Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, Simone Forti, Twyla Tharp, entre outros (Banes, 1987:XXIV).

Resumidamente, num sentido cronológico, o termo “dança moderna” tem sido utilizado para referir as gerações, nos Estados Unidos (Isadora Duncan, Loïe Fuller, Ruth St. Denis, Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman, Lester Horton, Helen Tamiris, Hanya Holm, Katherine Dunham) e na Alemanha (Rudolf Von Laban e Mary Wigman), dos artistas dos anos vinte, trinta e quarenta. No final dos anos cinquenta a dança moderna tinha refinado os seus estilos, teorias e emergido como um género de dança reconhecido, sobretudo com Martha Graham e Merce Cunningham. Este último, nos discursos sobre a dança, encontra-se na fronteira entre os modernos e os pós-modernos, sobretudo por ter rompido com a dependência da dança à música, narrativa e cenografia herdada da dança clássica e continuada na dança moderna, assim como, pelos seguintes aspectos principais: 1) a sua recusa a “todo o referente estranho ao próprio movimento”, 2) a “condensação de todo o sentido na unidade de movimento”, 3) a constituição de um “movimento dançado” que “extrai de si próprio a sua energia”, “de tal modo que conquista a continuidade de fundo necessária a todo o movimento dançado”, 4) a canalização da “energia (“anteriormente reservada à representação”) “para o movimento puro, em si” e 5) o “descentramento da cena e do olhar”, ou seja, a democratização dos elementos em cena e sua espacialização (Gil, 2001:37 e 40). Para além desses aspectos, a colaboração Cunningham/Cage teve uma influência determinante no movimento da dança pós-moderna americana, nomeadamente através das aulas de composição de Robert Dunn no estúdio de Cunningham, a convite de Cage, com o intuito de transpor para a dança as práticas e as ideias de composição musical e seus métodos do acaso. Estas aulas originaram o Judson Dance Theater (1962-1964), do qual fizeram parte a maior parte dos coreógrafos pós-modernos americanos mencionados no parágrafo anterior.

Sobre as noções de modernidade e pós-modernidade da dança em relação às artes visuais, a dança pós-moderna era anti-(dança)moderna, mas não anti-modernista; ela estava particularmente alinhada com o modernismo das artes visuais e o minimalismo da escultura. Havia aspectos da dança pós-moderna americana que respondiam às noções pós-modernistas de outras artes. Seguindo a recente tradição da pós-modernidade em outros géneros artísticos, os coreógrafos dos anos sessenta tinham estéticas diferentes, embora se unissem pela

radicalidade das suas abordagens ao corpo e à coreografia e pela urgência de criar uma nova concepção para o *medium* da dança. Para Gil foi precisamente o querer “libertar os corpos quebrando “todas” as normas que governavam a dança”, que dá razão a Banes quando faz do Judson Dance Theater um movimento pós-modernista mais do que pós-moderno; igualmente o autor lembra o facto de o JDT não só retomar os movimentos de ruptura iniciais da pintura (Malévitch, Kandinsky, Mondrian), mas, “em dois anos (62-64) apenas, refaz o percurso crítico das vanguardas picturais do século XX (do dadaísmo ao minimalismo dos anos 60)” (2001:185). A dança *avant-garde*, das décadas de sessenta e setenta, ainda se estendeu aos anos oitenta tornando possível abarcar as três décadas num só termo – a dança pós-moderna americana –, coincidindo a década de oitenta com a emergência da dança contemporânea (Mira, 2008:27).

Numa outra perspectiva histórica, Louppe opta por uma visão não linear do século da modernidade da dança, embora proponha uma distinção não necessariamente histórica entre a “grande modernidade” (*grande modernité*) e a “época actual” (*époque actuelle*). A primeira reenvia a um quadro de criação onde o coreógrafo, bailarino e pensador, inventa uma estética, um corpo, uma prática, uma teoria, uma linguagem motora. A grande modernidade refere-se aos fundadores que começam com Isadora Duncan até aos últimos representantes da geração dos anos sessenta nos Estados Unidos no contexto do Judson Dance Theater. Foi neste período que apareceu pela primeira vez uma visão da dança individual, não-tradicional e não colectiva que estava sempre a colocar novas questões relevantes às novas circunstâncias sociais e históricas. A “época actual”, opondo-se à “grande modernidade”, caracteriza a fracção de propostas actuais que, apesar da sua complexidade e pertinência, não passam pela invenção de uma linguagem (2004: 38).

Anexo b)4. : Técnica de *release*, *hands on*, anatomia e fisiologia experiencial

Para Daniel Lepkoff, as técnicas de *release* moldaram a sua perspectiva e percurso de bailarino. Lepkoff começou a sua exploração nessas técnicas sob a orientação de Mary Fulkerson e outros, que no começo dos anos setenta pesquisavam, mapeavam e definiam esta abordagem ao movimento como uma técnica de dança alternativa. Apesar da evolução das técnicas de *release* e sua integração em formatos de aulas de dança contemporânea, Lepkoff descreve alguns fundamentos sobre o trabalho que desenvolveu inicialmente com Mary Fulkerson:

“O ponto de vista de Mary era que, de modo a mudar padrões de movimento habituais, é preciso abordar o funcionamento do organismo como um todo. (...) O trabalho de *release* procura trazer a consciência ao processo subtil de como nos conduzimos até à moção. Eram utilizadas observações anatómicas para construir e propor imagens verbais e pictóricas das acções físicas. Nas aulas da Mary trabalhávamos com o movimento dos padrões de desenvolvimento como a fonte de um vocabulário básico. Estudámos e praticámos rolar, gatinhar, andar, correr, cair, e as transições entre esses padrões. Mary tinha um sistema de imagens assentes em princípios anatómicos que mapeavam caminhos funcionais através da arquitectura do corpo. Para cima pela frente da coluna vertebral até à base do pescoço, através da coluna vertebral e para cima pela parte posterior do crânio, para baixo pelo rosto, através da coluna vertebral de novo e para baixo ao longo das costas até ao sacro, à volta no exterior das duas metades do pélvis, para baixo pelo exterior das pernas, para baixo pelo topo e exterior dos pés, para cima pelo interior dos pés, para cima pelo interior das pernas, através das articulações da anca, para cima pela frente da coluna e por aí em diante. Estes caminhos indicavam, estruturalmente, linhas sonoras de compressão e suporte, e canais de fluência sequencial de acção que suportam os padrões de desenvolvimento. Estas imagens eram consideradas ser mais apuradas quando desenvolvíamos uma percepção mais detalhada e fina.

Um dos objectivos principais do trabalho técnico nas aulas de *release* da Mary era a aproximação à canalização das acções do corpo por esses caminhos. Isto seria realinhar o corpo de modo a que o peso encontrasse o seu suporte no centro dos ossos, assim como, a criação de um novo padrão para a fluência de energia, para que a acção fosse iniciada pelos músculos mais perto do centro dos ossos. Esta mudança iria libertar os músculos exteriores de suportar o peso e deixá-los para aquilo que eles devem fazer, nomeadamente mover o corpo.

Esta era uma das razões do trabalho se denominar por “*release technique*”. (...) *Releasing* não é simplesmente *release* (libertar, relaxar) excesso de tensão muscular mas *releasing* pre-concepções físicas profundas, também.

Estas práticas físicas nutriram em mim uma capacidade de afinação notável para escutar o meu corpo. Experimentei, igualmente, como as imagens físicas específicas que eu estava a integrar no sentido global do meu corpo eram traduzidas numa facilidade para nos movermos em novas formas. Ainda me lembro da excitação de rodar, saltar e voltar sem cair. A chave era a imagem da “linha axial” (*the center line*) e encarar rodar como uma extensão da acção subjacente do andar” (1999).

Ainda através do testemunho de Daniel Lepckoff, o contacto-improvisação desenvolvido por Steve Paxton, recorria a imagens anatómicas (tal como nas técnicas de *release*) e direccionava-se a uma consciência-desperta como testemunha, ou lente, cultivada pelos seus poderes de alerta e observação (1999). *Numa experiência pessoal, como participante dos workshops e laboratório “material for the spine” (2008), partilho uma memória semelhante à de Lepckoff sobre a experiência de focar a nossa atenção directamente na sensação física (“em vez de em conceitos associativos ou idealizações de acções físicas” ou visualizações) através dos exercícios e das imagens verbais sugeridas por Paxton, assim como, da sua presença e da sua voz, a qual se direcciona, sem mediação, aos nossos sentidos (1999).*

Sobre a relação entre as técnicas de *release* e o contacto-improvisação, Lepckoff diz:

“As exigências físicas de um dueto de contacto-improvisação, a intensidade do peso, força e necessidade de resposta instantânea, também, expuseram limitações na qualidade moldável e solta das articulações que desenvolvi através do meu trabalho de *release*. Enquanto a minha maleabilidade do *release* fez-me particularmente receptivo à corrente da fluência das sensações num dueto de contacto, não me preparou para a destreza do poder, força e velocidade que eu precisava para “jogar” (*play*) livremente numa amplitude completa. No meu próprio trabalho percebi que “*release*” como um princípio físico é só uma parte de uma descrição mais completa do funcionamento do corpo” (1999).

Na minha própria experiência, o trabalho das técnicas de release foi de extrema importância para abrir o corpo à fluência da energia, à inteligência das sensações, à linha axial ou eixo central, a uma qualidade moldável, flexível e solta do movimento. No entanto, a certa altura, sentia-me demasiado leve, transparente até, com tanto espaço nas articulações que podia não encontrar a sua função de forte ligação entre as diferentes partes do corpo. O movimento, sim, era fluído e levava-me em suas correntes intermináveis. Foi, sobretudo, durante a

minha experiência no trabalho de Steve Paxton, a sua influência de aikido e na prática de chi kung que senti um enraizamento e uma compactação do corpo como um todo ligado do centro às extremidades. Tal como Lepckoff, se nas técnicas de release encontrei o fluir dos fluxos, através do trabalho de Steve Paxton e das artes marciais encontrei a força, a destreza e a velocidade do movimento.

Um outro aspecto destas práticas, de não menos importância, diz respeito ao apuramento da escuta através do toque. Por exemplo, *hands on* é uma técnica utilizada em aulas de dança no contexto que tratamos aqui. Walter Carrington, professor de técnica *alexander*, escreve: “Aquilo que é comunicado através das tuas mãos é o que está a acontecer no teu próprio corpo” (*in* Mira, 2008:18). Segundo Dempster, o toque é recíproco: matéria toca matéria, é um encontro. O praticante que recebe encontra-se num estado atento e receptivo para acompanhar as modulações do movimento interno e inerente ao corpo, enquanto o toque do outro praticante é leve, consistente, também receptivo e, sobretudo, não manipulativo. Esta prática incide sobre o “sentir” e a tomada de consciência dos estados e movimentos internos do corpo. Aquilo que é comunicado neste encontro, o contacto entre dois corpos, é informação sensorial e cinestésica. Esta prática é uma forma de transmissão de experiência cinestésica e suporta o processo de clarificação estrutural ou, como menciona, Karczag, “*fine tuning*” (*in* Mira, 2008:18). A conjugação destas práticas num corpo desenvolve-o de uma forma integrada, inteligente e saudável. O trabalho incide sobre a matéria das sensações no sentido de explorar a potência de um corpo em permanente relação com o outro, o espaço e o tempo através do acto de dançar.

Anexo b)5. Técnica *alexander*

Myers, praticante da técnica *alexander*, testemunha a sua experiência pelo seguinte:

“Enquanto andava, a olhar para o Long Island Sound, imaginei que sentia as mãos gentis do meu professor de *alexander* a orientar a minha cabeça, a soltar a caixa torácica, a tocar a parte posterior dos joelhos para os manter desbloqueados, e a lembrar-me para conectar o corpo todo num andar fluído” (1983:9).

Foi uma fragilidade física que inspirou a descoberta e o desenvolvimento do trabalho de Matthias Alexander (1869-1955). A sua carreira de actor foi interrompida por perdas de voz continuadas apesar dos esforços medicinais. Alexander decidiu investigar as causas dessa recorrência. Com o auxílio de um espelho, ele descobriu que à medida que ia dizendo os textos puxava a cabeça “para trás e para baixo”, erguia o peito e quebrava as costas. Na preparação para cada um dos seus discursos, ele repetia este padrão, o que provocava na respiração inspirações repentinas ao pressionar a sua laringe e a constringir as suas costelas (Myers 1983:9). Alexander dedicou o resto da sua vida a ensinar princípios de eficiência anatómica, os quais descobriu no processo da sua auto-cura. O ex-actor descobriu que ao evitar o padrão antigo e tensional de puxar a sua cabeça para baixo no pescoço e, em vez disso, permitir a sua cabeça inclinar-se para a frente e cima, todo o seu corpo parecia mover-se em direcção ao alto. A coluna vertebral alongou, a caixa torácica soltou-se da sua pressão, a respiração tornou-se menos elaborada, e o seu andar alterou. Segundo Alexander:

“(...) os reflexos posturais da cabeça e do pescoço são centrais para ambos humanos e animais se orientarem no meio ambiente; os reflexos permitem-nos saber onde estamos em relação ao nosso meio envolvente. A coluna estende em direcção à cabeça a um ponto muito mais alto no crânio (aproximadamente atrás do nariz) do que a maioria das pessoas imagina, onde se equilibra permanentemente na ponta de um pequeno osso” (*in* Myers, 1983:9).

Anexo b)6.: *Body-mind centering*

Desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen, o *body-mind centering*® (BMC) é uma viagem experiencial pelo vivo e mutante território do corpo. Através dos pensamentos, sensações e energia somos conduzidos para uma compreensão do movimento do corpo. Em BMC, a palavra *centering* significa um processo de equilíbrio e não um lugar de chegada. Este equilíbrio assenta num diálogo que, por sua vez, assenta na experiência. Segundo Cohen, um dos aspectos mais importantes da nossa viagem em BMC é a descoberta “da relação entre o nível mais pequeno de actividade no corpo e o movimento mais amplo do corpo”, isto é, “alinhar o movimento celular interno com a expressão exterior do movimento pelo espaço”. O processo consiste em permanecer desperto na acção através do toque, do movimento, da somatização, da voz, do diálogo verbal (experiência cinestésica). Em BMC o corpo é a matéria e o médium da nossa exploração; a pesquisa é, simultaneamente, material e experiencial. A prática de BMC consiste numa incorporação, ou integração, de todos os sistemas do corpo (ligamentos, músculos, órgãos, endócrino, nervoso, fluído, fascial, gordura, pele); das estruturas celular/subcelular; da respiração e vocalização; dos sentidos e dinâmicas da percepção; dos estados do desenvolvimento humano; da arte do toque e da relação. As ferramentas de pesquisa de BMC são os mapas do corpo da anatomia, fisiologia, cenologia da medicina ocidental e suas relações com a medicina oriental. A pesquisa mais recente de Cohen é dedicada à respiração celular e à incorporação embriológica do espaço (Cohen, 2008:1-2).

Anexo b)7. Chi Kung

Chi Kung significa o cultivo ou a prática (Kung) da energia (Chi), a força da vida. Inicialmente praticado na China por monges e guerreiros, há muitos séculos atrás, o chi kung faz parte da medicina tradicional chinesa, das artes marciais e das correntes religiosas taoista, budista e tibetana. O termo chi kung (o cultivo da energia) engloba vários estilos, sendo o zhan zhuang um dos seus mais antigos. Zhan zhuang pronuncia-se “jam jong” e significa a arte de permanecer vertical em quietude (*the art of standing still*). Um dos sistemas do zhan zhuang chi kung é o da cheng chuan que significa o “boxing” da grande realização (*the great achievement boxing*). O da cheng chuan consiste numa prática da energia interna do corpo, sendo os seus efeitos profundos e benéficos para a saúde. Através do relaxamento e equilíbrio da actividade muscular, a circulação da energia do corpo aumenta progressivamente, a respiração torna-se mais profunda, o sistema nervoso acalma, o sistema imunitário fortalece e a postura do corpo realinha no seu diálogo permanente com a gravidade — entre o céu e a terra, o chi flui como um rio. A prática de cheng chuan/zhan zhuang chi kung contribui para a vitalidade, resistência, capacidade de recuperação e concentração, estado de presença e para um sentido de apaziguamento. *Standing like a tree* (ou permanecer na vertical como uma árvore) tem sido o termo utilizado para descrever o sistema de da cheng chuan/zhan zhuang chi kung, ensinado pelo Mestre Lam Kam Chuen (CH) cujos ensinamentos tenho seguido desde 2002.

Anexo C: Documento sensível (desenho) 2012

③ Hang the images on the imperceptible fault line within the grid.

Hang the images on the grid.

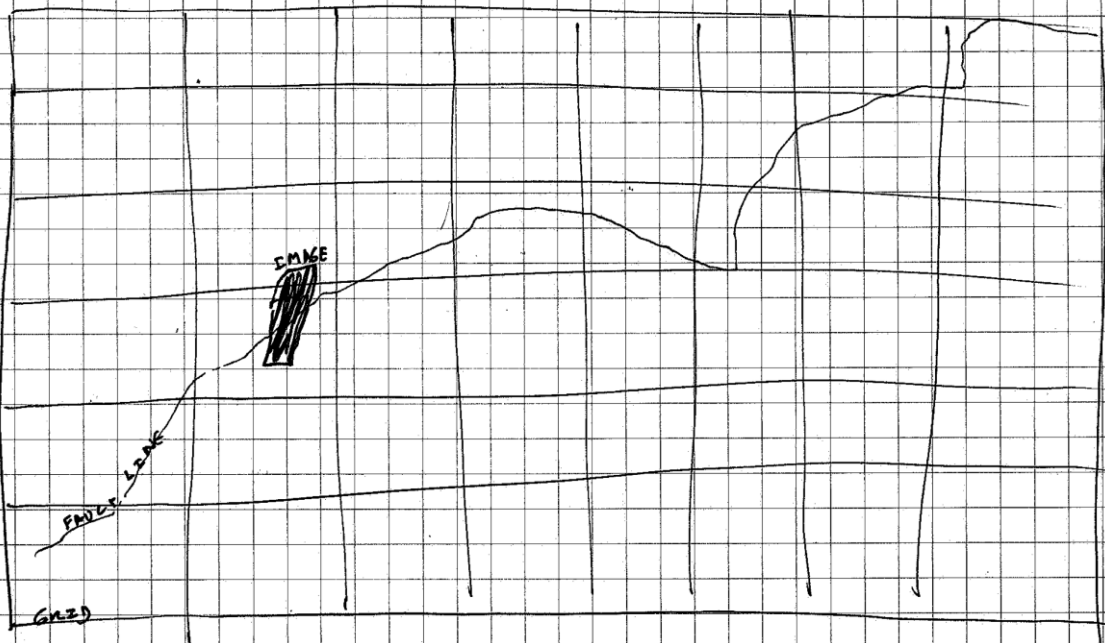
Fundamentally difference on the weight of my body.
Give the body

Cracks on the ground.

The grid is vertical and horizontal, it can be not on the floor.

"Fault line" — taken from the — work. Oliveros (material)
The listening institute

In one way the imperceptible fault line is slightly broken, split which places me in an unstable ground, on the other way I hold this territory together because if I leave it falls apart.



The stability of the image is on the fault line and that has to do with weight.

(A)

Journey 1

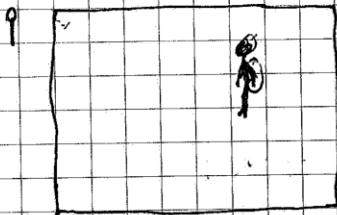
RESPONDING TO THE GAZE

Tied compact form and condensed expression.

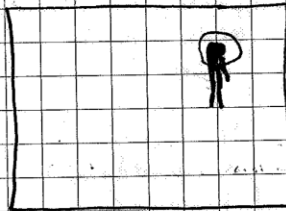
Nature of the stillness, frozen, adding into the activity
Reading a letter, she is still but she has another life
What the pictures contain.

Eliminating any form of narrative.

Looking through windows, absorbing the view into the system.
Look out and take away elements of the view and put them
somewhere else, displace them.



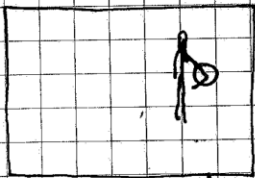
STANDING STILL, BACK
R arm hanging



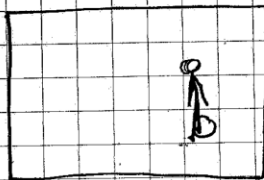
TURNING THE BACK
FORWARD.



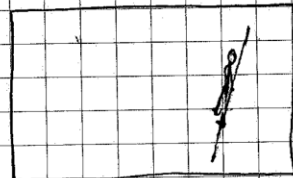
PALM OF R hand
facing back



Bending the elbow



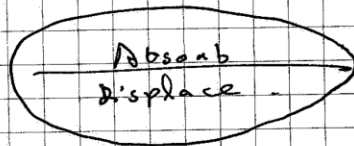
shift of the
foot



Hammanskoj 1
Man leaning sideways,
reading a book



Hammanskoj 2
Woman washing
her back on a
chair



Bending knees slightly smaller

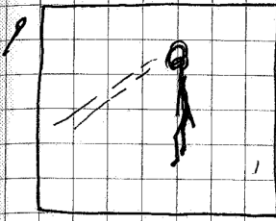
Any transition can be too much

Sustain the form!

(A)

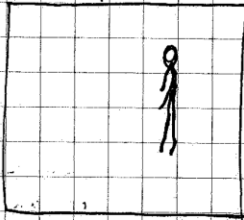
Journey 2

RESPONDING THE GAZE (ANGLE 2)

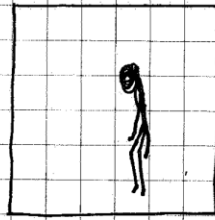


Sustaining the gaze, knees slightly bent

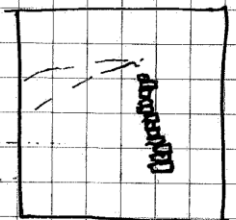
Gaze absolutely still



Differentiating hands, fingers moving slightly



Bending forward, hands close to legs.



Vertebral work + gaze

SHOULDER PIVOT

ELBOW

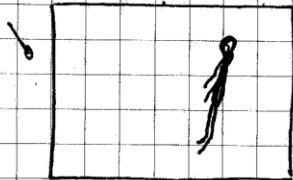
GAZE THROUGH THE FRAME + DISCARDING TOUCH, OR CONFRONTING SURFACES

(B)

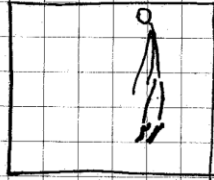
Journey 3

I) Subdividing what you see. What are your points of access? Gaze through the frame: Absorb the image through the view, divide it and connect to you.

II) Discarding Take away what you absorb.



Standing facing back wall, back leaning back, arms slightly forward, long arms.



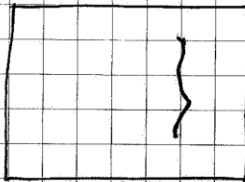
Going high up on heels for nothing



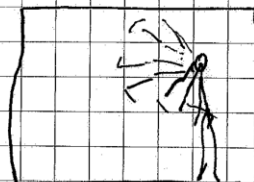
Two distinct foot movements



Hands touching the column base



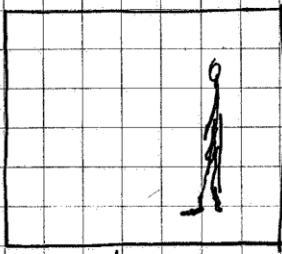
Small angles of the spine



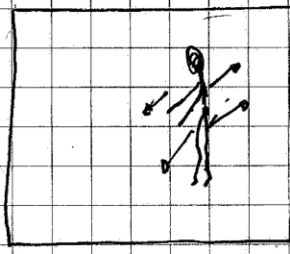
Looking around gaze turning

Head held separate

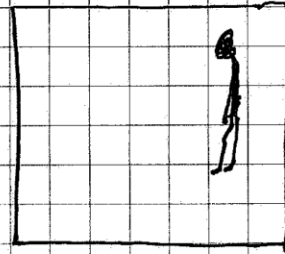
Arms hanging, moving slowly.



Foot half up



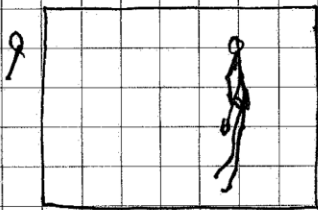
Arms swinging
front and
backwards
(counterbalance
with spine)



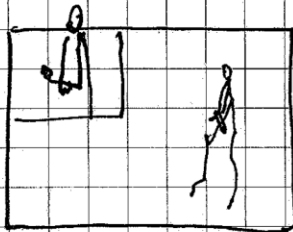
Bringing a foot
towards the
other

C JOURNEY TOUCH, ON CONFRONTING SURFACES

Pushing surfaces on surfaces. Making voids and wholes you have
one surface and break through it.
Look for the appearance of a sudden movement, an
object that is formed and then deteriorate. Gaze looking at
the one across



Hand holding
L arm
(angle)
hand touching
arm

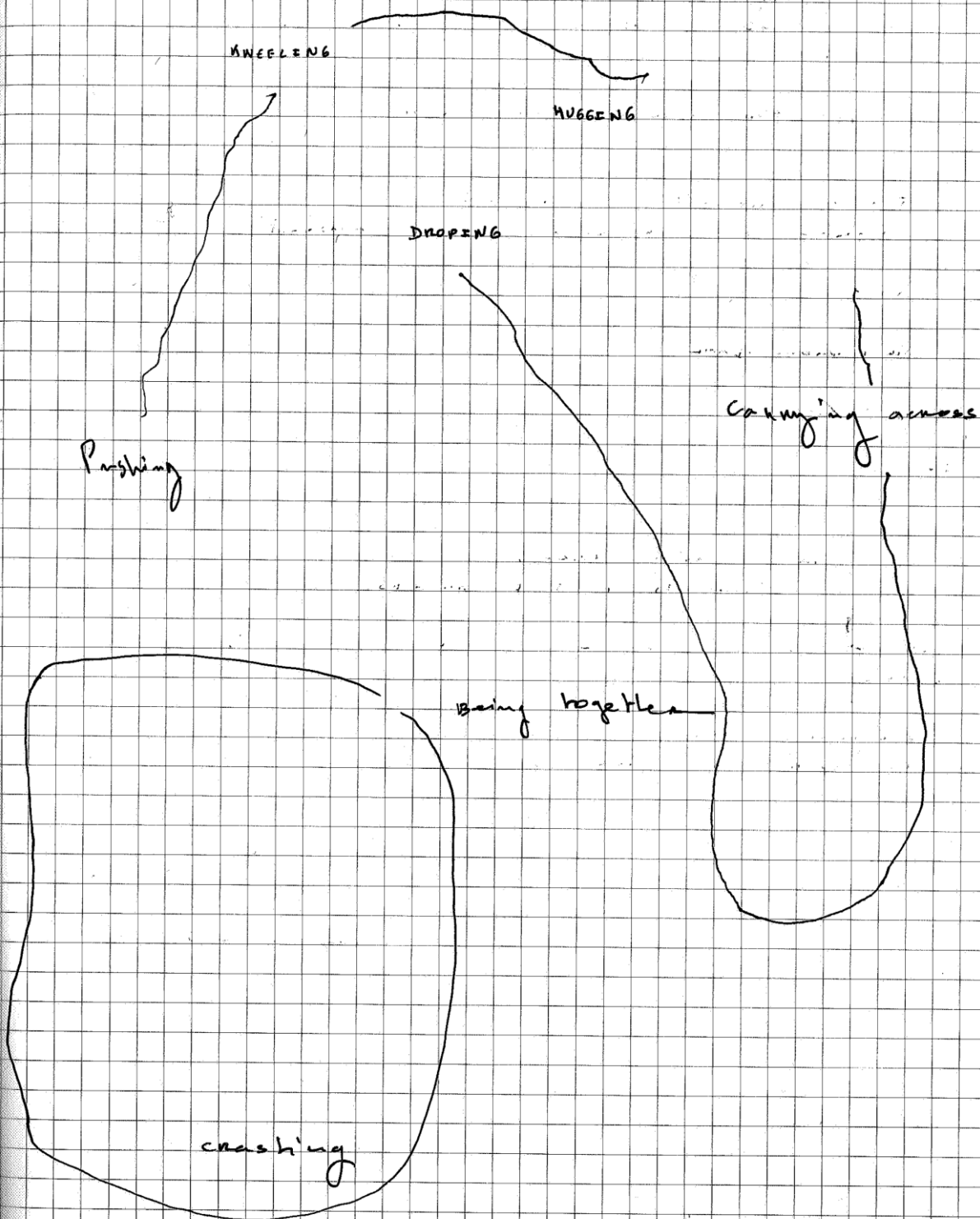


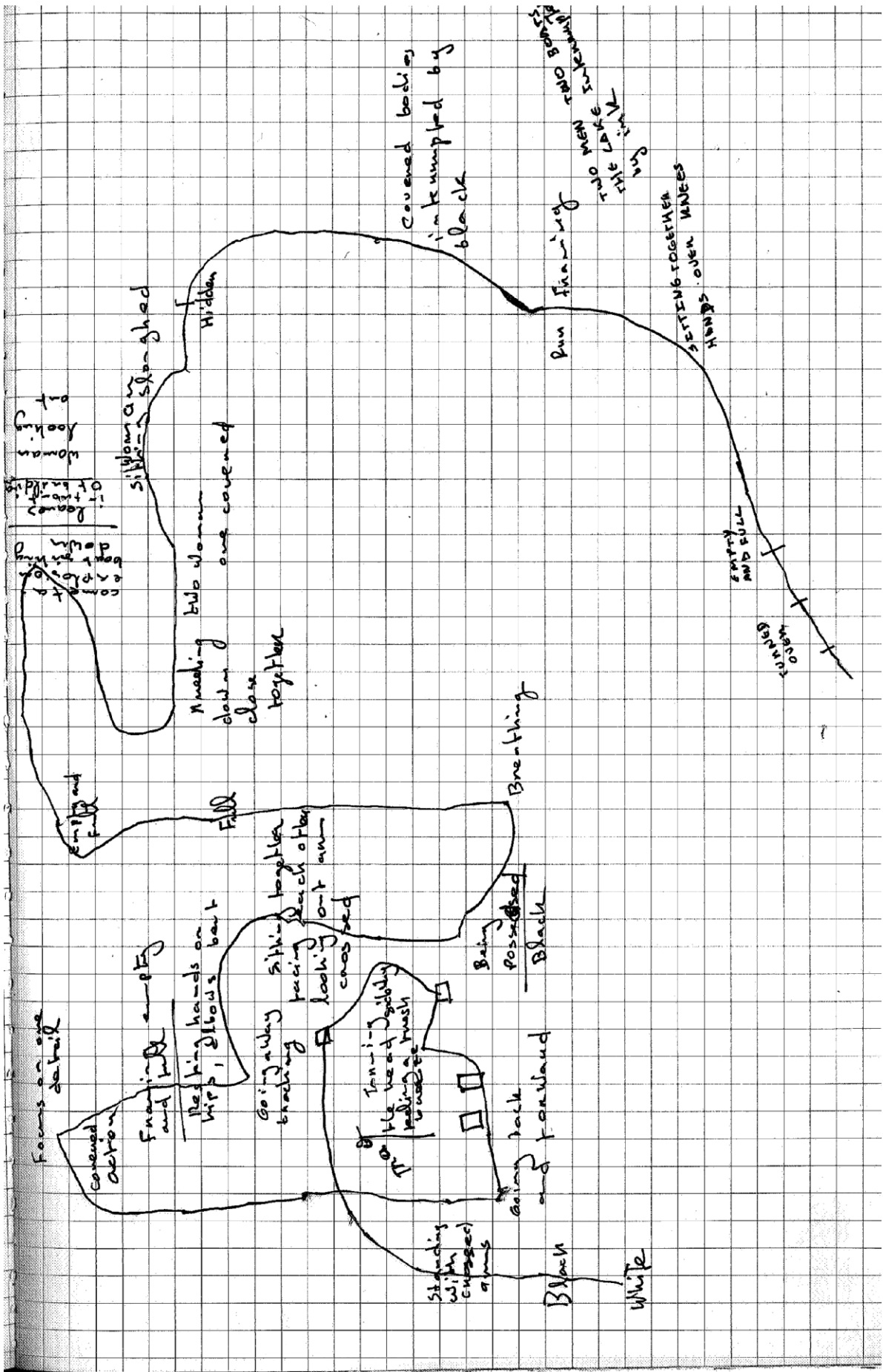
Making space
between the
body and
arm lock

it might burst.

Delving deeper:
weekend Fri, Sat, Sun.
6-9 11-5

walking together





she enters the space and lands in the gesture down stage
 night. She crosses the space walking with albedo and cross on the floor. **LANDING** **CROSSING** ①

she excavates the earth, looking for the luminous particles within herself. the front of her body lands on the floor, her extremities float up beyond herself from the center of the earth. **CLEAN FORMS** **WIDENING - ACTIVATING THE SPACE** **BLACK SCREENS** **LUMINOUS MOMENTS** ②

float up in all directions
 She begins to walk, embedded in the luminous of the earth (the she excavated). **CROSSING**

Going to the edges; voluming, ^{extremes} **Guided Quality** **DYNAMIC** ③
 She stands, a wide ~~stance~~ ^{volume} **skillness** **2.06**
 Whatever you stand you go with it, **angle** **level** **planes** **together or apart** **reasonably busy** **whatever you choose to do you take it.**

She comes back to a volume her organs on the floor, she pushes a line forward, **MOTION & BODY** **GOING TO THE EDGES** ④

PUSHING THE SECTION **LOOKING OUT WITHIN THE LOOKING OUT**
 pushing the barriers. **MEETING AT CENTER GROUND**

Kneaking together ~~is~~ ^{reading}, small gestures Register something but you are busy. **DEEP LUMINOUS!** ⑤
 should still mess **V O I C E S** **3.00**

Isolation, separation and the individual **A t h e n t h e v o i c e s**

~~Empyria~~ ^{we don't know} ^{what we are looking at.}
 Two women looking out **LONG STILLNESS**

They separate into going apart **SAND** **GOING DOWN** ⑥

Simple actions **combiner** **strains** **WHEEL** ⑦
GOING LEFT BACKWARDS. **Go back to material** **2 rooms**

Anexo D: Documento sensível (filme) 2011 [DVD, 34'16]

O DVD anexado a esta pesquisa-criação consiste num documento filmado, não editado e com duração de 34'16 min., de um ensaio de dança da obra *After Kaprow: The Silent Room*, de Rosemary Butcher, na qual colaborei como *performer*. Este filme é um registo do laboratório de investigação e criação artística em dança que constituiu a segunda parte da experimentação do corpo realizada, documentada e analisada como estudo de caso da presente pesquisa-criação (ver introdução).