

**P.PORTO**

—  
ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

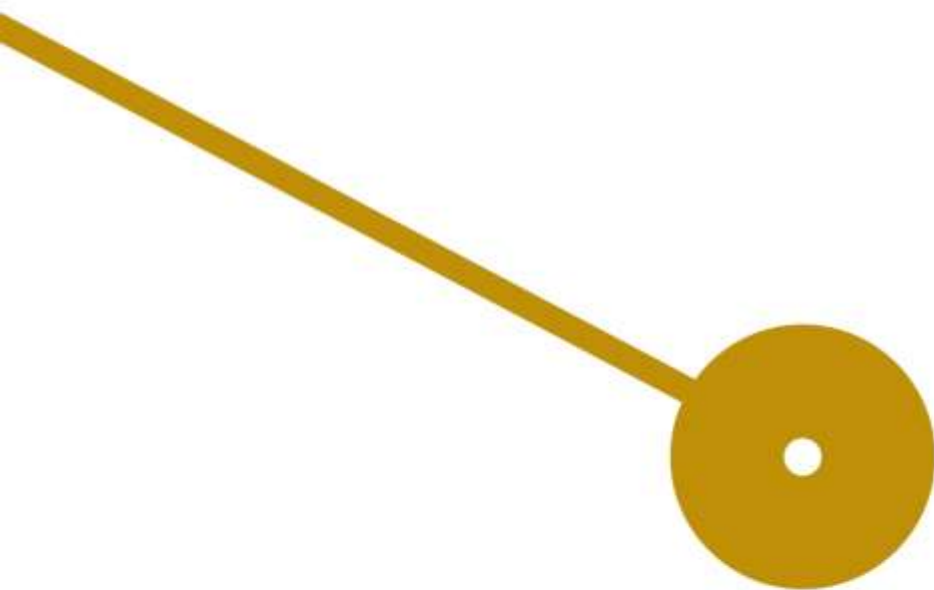
**M**

—  
MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

# Grau Zero, um corpo que espera

Elisabete Cristina Nogueira  
Magalhães

06/2018



M

MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

# **Grau Zero, um corpo que espera**

Elisabete Cristina Nogueira  
Magalhães

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização em Interpretação e Direção Artística.

Professor Orientador  
Doutor Samuel Guimarães

Professora Coorientadora  
Doutora Manuela Barros

06/2018

Dedico este trabalho à minha filha Beatriz.

## **AGRADECIMENTOS**

Mãe e Pai

Beatriz Magalhães da Silva

Filipe Silva

Nuno Oliveira

Júlio Cerdeira

Samuel Guimarães

Nuno Carinhas

Né Barros

Cláudia Mariza

Sónia Passos

Manuela Bronze

Inês Vicente

Toda a equipa do TNSJ

## RESUMO

A presente reflexão escrita assiste ao Projeto de Mestrado em Artes Cénicas, especialização em Interpretação e Direção Artística da Esmae, com o título *Grau Zero, um corpo que espera*, pesquisa que centrou-se na imobilidade e no silêncio, tendo como principais orientadores de improvisação a espera e a atenção aos movimentos microscópicos ou não imediatamente visíveis do corpo do intérprete. A escuta e a reação a essa escuta.

Este trabalho partiu de uma série de improvisações cruzadas com conversas orientadas pós ensaio, acompanhada de trabalho de vídeo para registo e para ficção, de forma a culminar numa apresentação pública.

O texto dá relevo ao processo criativo descrito e discutido, semana a semana.

Num primeiro momento abordo as questões que me levaram a fazer esta criação, passando por alguns nomes reconhecidos da história da dança e num segundo momento passo para uma análise das sessões práticas de improvisação e ensaios, em diálogo com o pensamento de alguns filósofos, acabando por rematar com um campo de questões que levanto acerca da minha experiência enquanto coreógrafa neste trabalho de pesquisa criação, assim como possíveis ramificações deste trabalho no futuro.

Com este documento anexam-se algumas imagens fotográficas e videográficas para melhor entendimento da leitura.

Palavras-chave

*À espera*, Corpo, Imobilidade, Silêncio

## ABSTRACT

The present written writing is related with the Master Project in Performing Arts, specialization in Interpretation and Artistic Direction of Esmée, named *Grau Zero, a body that waits*, a research that focused on the immobility and silence, having as main guides of improvisation: waiting and the attention to the microscopic movements immediately visible or not of the body of the performer. The listening and the reaction to that listening.

This work was based on a series of cross-improvisations with post-essay-oriented conversations, accompanied by video work for recording and for fiction, so that it comes together in a public presentation.

The text gives prominence to the creative process described and discussed, week after week. In a first moment I approach the questions that led me to give birth to this creation, passing through some recognized names of the history of the dance and in a second moment I move on to an analysis of the practical sessions of improvisation and rehearsals, in dialogue with the thought of some philosophers ending up to deal with a field of questions I raise about my experience as a choreographer in this work of creation-research, as well as possible ramifications of this work in the future.

Together with this document enclosed there are some photographic and video graphic images for a better understanding of the reading.

Key words

*Awaiting*, Body, Immobility, Silence

## ÍNDICE

Introdução	4
1. Formas e sentidos	7
2. O processo	9
2.1. Ritual	9
2.2. Semana 1 – A espera	10
2.3. Semana 2 – O híbrido	13
2.4. Semana 3 – O entre	21
2.5. Semana 4 – Insetos e árvores	24
2.6. Semana 5 – O Jardim	29
3. A máscara	31
4. A Cena	33
5. <i>Podemos ver o silêncio do corpo?</i>	36
6. Macro e Micro	40
7. Algumas considerações	43
Bibliografia	45
Anexos	47



**GRAU ZERO,  
UM CORPO QUE ESPERA**



## APRESENTAÇÃO

*Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão.<sup>1</sup>*

Contrariar os tempos atuais de aceleração e questionar-me para onde isso me arrasta, leva-me a uma necessidade visceral de parar e refletir. Parar no sentido de escutar as minhas necessidades enquanto mulher, mãe, bailarina, coreógrafa e videasta. Passei praticamente 26 anos da minha vida a dançar, e enquanto bailarina sempre me disponibilizei para estar à escuta dos ritmos de outras pessoas, o meu corpo foi sempre o veículo de comunicação dos outros. Posicionando-me como intérprete-criadora, e de acordo com a minha experiência, que as relações dentro dos processos de criação tornaram-se cada mais rizomática. Os processos de criação, que estive envolvida, é uma multiplicidade de acontecimentos que parte tanto do coreógrafo como do intérprete-criador, num jogo múltiplo de perguntas e respostas que emerge dentro do processo criativo. Aquele que dança torna-se disponível para o processo de criação dentro de uma parceria entre os que propõem o trabalho (coreógrafos) e os que propõem caminhos (coreógrafos e intérpretes). Eu apenas danço e uso o movimento conforme eu sou. Uma coisa é quando a mente diz ao meu corpo o que tenho que fazer e outra forma é quando o corpo é que me informa a maneira como me movo. A resposta do meu corpo é que me guia e é parte integrante do meu movimento e faz parte do meu processo criativo. Fico disponível em grande parte para ter experiências para além das palavras e da minha consciência.

*O que estou a fazer? Como é que o estou a fazer? Porquê é que estou a fazer isto?* Quando sou coreógrafa ou fazedora dos meus próprios trabalhos, apercebo-me, ainda mais, do quanto frágil é a nossa condição. A procura do que quero está em mim e depende de mim, a forma como dirijo os intérpretes são enunciadores de algo e decisivos para a ação. No entanto, acho fundamental a relação que se estabelece entre intérprete criador e coreógrafo.

---

<sup>1</sup> Louppe, L. (2012). *Poética Da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro

*O que pretendo eu dizer? O que tenho eu para comunicar?*

Esta pesquisa criação visa propor um olhar sobre o corpo que dança, a partir do gesto que se forma através da imobilidade e silêncio. Na procura da minha própria linguagem e através da descrição dos elementos e formas que se foram constituindo ao longo deste trabalho, partilho com outros corpos da arte e da 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. O recrutamento do corpo, dos sentidos e sensações para além de dotar uma consciencialização, é um pretexto para quebrar tensões, acordar a atenção, chamar a concentração, instalar um chão comum e criar cumplicidades. Deste ponto de vista, as artes comungam com a educação aquilo que são as condições base quer para criar, quer para aprender. Há implicação do indivíduo na experiência: pensante, atuante, sensível e afetivo e acima de tudo para criar e aprender é preciso ter disponibilidade para *deixar o mundo entrar*.

A escuta do corpo e suas sensações são o mote para esta pesquisa criação. A transformação do sensível tanto para o intérprete como para mim coreógrafa, testemunha do seu fazer, é um modo de dizer o que penso e também um possível diálogo entre a obra e o espectador, onde o movimento do corpo é o reflexo de uma interioridade. E é esta interioridade que pode ser a voz de uma identidade de diversidade e onde pretendo legitimar ou preservar o singular, o diferente e não o elementar.

Neste texto que discorro, conjuga-se documentação audiovisual e fotográfica como diálogo com o texto e como outra possibilidade (mais fria) de aceder a momentos de trabalho, seja de momentos de ensaio, seja do registo vídeo da apresentação pública do *corpo que espera*. Para mim faz sentido, que o que escrevo sirva de reflexão tanto para o leitor como para os meus trabalhos futuros.

## INTRODUÇÃO

Entre as inquietações que impulsionaram a construção deste trabalho estão aquelas vinculadas ao silêncio e a suas possíveis implicações para a dança, cujos apontamentos conduziram a observação de suas configurações no interior da obra de Andrei Tarkovsky, (*O Espelho* (1974), *Stalker* (1979)), Merce Cunningham, (Merce Cunningham performs *Stilness* (2007) - *Une présence à l'oeuvre* de Tacita Dean, 2009) e Nijinski, *L'Après-midi D'un Faune* (1912). Deste modo, reservo-me à pormenorização do silêncio, passeando entre a linguagem e as manifestações artísticas, com vistas a discuti-lo. Buscar no corpo a percepção do meu movimento, enquanto enunciador de falas implica que ele apareça em estados provisórios e de transformação, que é aquilo que somos ao longo da nossa vida, um estado de coleções de informações.

O trabalho é uma pesquisa sobre o corpo, imobilidade e silêncio. Sendo eu bailarina e licenciada em cinema pareceu-me pertinente abordar o corpo através do movimento e da imagem, nomeadamente o vídeo.

Uma tentativa de evidenciar a microscopia corpórea. Proponho escutar o corpo e reagir a essa escuta. Nesta pesquisa, recorro a conceitos da fenomenologia de Merleau Ponty, nomeadamente os relativos a *sensação*, para interpelar os processos de trabalho na criação deste *Corpo que espera*. Ou seja evidenciar o sentido do corpo e do sensível como realidade essencial do humano. Nesta compreensão, a sensação não é o oposto da percepção, sendo que na própria sensação há significado que faz compreender a experiência vivida e as suas múltiplas possibilidades de significações.

Uma necessidade que sinto e tenho em pensar o sujeito numa relação direta com o mundo e consigo mesmo. E isto leva-nos a entender o corpo próprio como sujeito de percepção na sua facticidade no mundo envolvente. Num século como este em que a sociedade vive numa aceleração permanente à qual Byung Chul Han chama de “sociedade de cansaço”,<sup>2</sup> questiono-me se as pessoas não necessitam de fazer uma paragem e escutarem-se. Num sistema do idêntico, onde não faz sentido reforçar as defesas do organismo (corpo). Já que não há estranhamento, tal como um vírus que se instala ou se aloja no corpo e se combate,

---

<sup>2</sup> Chul Han, B. (2014). *A sociedade do Cansaço*. Relógio D'Água Editores.

esta super abundância de informação leva a um esgotamento, fadiga e sensação de sufoco. Para Byung Chul Han não é o princípio viral nem bacteriano que caracteriza este século, mas sim o princípio neural. Já não estamos perante infeções, mas, sim, depressões, transtornos por défice de atenção e hiperatividade, síndrome de burnout (SB), ... Todo o mundo imunológico definia-se em função da ideia de ataque e defesa. A este dispositivo imunológico, que não se restringia apenas à esfera biológica mas que se estendia pela esfera social, abrangendo a sociedade como um todo: tudo o que era estranho era eliminado. A sociedade hoje tende cada vez mais a identificar-se com a diferença. E a diferença já não é sinónimo de doença.<sup>3</sup>

### *A espera*

Propriedade sistemática inegável do corpo humano é o esperar. Numa reflexão aprofundada sobre esperança deverá começar-se por essa essencial tendência para o futuro, que caracteriza todo o ser vivo e mesmo toda a realidade cósmica, uma vez que está sempre em evolução. De facto, *o cosmos, desde a sua origem é em processo, do verbo latino procedo, avançar, ir para diante.*<sup>4</sup>

Para Anselmo Borges, dentro dos modos de existir para diante, na orientação do futuro, só quando se chega ao nível do ser vivo que precisa de buscar e procurar para viver, é que dizemos que a tendência para o futuro se configura como *espera*, podendo chegar a ser *esperança*. Desde o nascimento até à morte, entre a esperança e o medo, os dois polos contrapostos, o animal vive permanentemente orientado para o futuro e modelando a sua espera constante na busca do que precisa para viver. Portanto o animal e o ser humano esperam. Tentando fugir das velhas questões do dualismo do corpo e da mente, Borges pretende refletir sobre o corpo humano e a esperança, a conduta humana, matéria e pessoa, a morte e o corpo humano.

Esperamos pelo autocarro, esperamos por alguém, por um exame e até mesmo pela morte, mesmo que não queiramos pensar nela, ela faz parte da condição humana. O ser humano é realidade *aberta, inconclusa e pretensiva (pratensio est vita hominis)*, no sentido que a humanidade tende sempre para diante, para o futuro, de tal modo que todos os seres humanos morrem inacabados e a morte aparece como algo de *impróprio*.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Chul Han, B. (2014). *A Sociedade Do Cansaço*. Relógio D'Água Editores. Tradução de Gilda Lopes Encarnação.

<sup>4</sup> Borges, A. (2011). *"Corpo e Transcendência"*. Edições Almedina.

<sup>5</sup> Idem

*Como figurar o invisível? Como se argumenta o silêncio?*

Indagar o silêncio para mim implica um estado livre de intenção e simultaneamente um modo de discurso, seja ele político, de resistência ou de urgência.

Pensei que iria resolver estas inquietações num solo, sendo que este trabalho provém da Pós Graduação de Dança 2016/2017, apresentada em Julho de 2017 (*Grau Zero*), onde experimentei o desafio de estar por dentro e fora: atuante, modificador, gerador e estruturador dos processos de criação e do seu diálogo com a obra produzida, bem como a corporalidade que se âncora num corpo polissémico que é capaz de perceber-se e mobilizar-se de potências para expressões. De percorrer o caminho do virtual para a materialidade que tende a uma magnitude de ser pleno no fazer, no criar, no compor, no gerir-se enquanto ser-no-mundo (da cena). Depois decidi no mestrado pegar nessa ideia de Grau Zero que parte da ideia de tipologias de narrador, de Gerard Genette <sup>6</sup>(Focalização Grau Zero), sendo a ausência de perspectiva de narrativa. É a perspectiva narrativa do sujeito que percebe e percebe. Com isto surge a ideia de convidar o Júlio Cerdeira e com ele desenvolver esta multiplicidade de respostas que o corpo nos oferece, estando eu como espectadora e impulsionadora de movimento noutra **corpo que não o meu**. Pensado para eu fazer um solo, segui para um dueto de criação e termino na apresentação de um quase solo.

---

<sup>6</sup> Genette, G. (1979). *A narrativa e seu discurso*. Composta e impressa na Editorial Minerva-Minigráfica, Coop. de Artes Gráficas. SCARL e acabadas nas Oficinas Gráficas da Editora Arcádia.

## FORMAS E SENTIDOS

Quando era criança brincava muito sozinha. Ouvia a televisão de olhos fechados por vezes, para ouvir melhor os sons e tentar imaginar a história, assim como ler um livro e imaginar as imagens ou simplesmente tapar os ouvidos para ouvir os sons do meu corpo. Mas lembro-me que o silêncio era um impulsionador de atividade. Inventava as minhas histórias e concentrava-me nas ações, tudo o que em silêncio me ocorria, eu tentava dar-lhe forma e som. Embora a dança seja muito aliada à música, foi no curso de cinema que me deparei com os filmes de Andrei Tarkovsky, onde o silêncio meticuloso entre o som e a imagem deixava-me com uma plenitude de sensações, que até hoje ainda procuro isso em tudo o que faço e gosto de ver. E sempre que revejo os seus filmes estou sempre a ter novas leituras. No livro “*Esculpir O Tempo*”<sup>7</sup>, onde o cineasta dá ênfase à autonomia do cinema como arte e o tratamento do tempo. Para evidenciar a passagem do tempo entre as suas inquietações, Tarkovsky deu destaque aos seus elementos sonoros na sua filmografia, permitindo evidenciar estados específicos e amplificar as intensidades expressivas tão preciosas para ele. Ligado sempre à fé, devoção e amor, o seu universo ficcional, encontrou sempre envolto nos elementos sonoros uma forma desembaraçada de comunicar com os espectadores. Embora Tarkovsky, segundo ele, nunca ter prescindido da música, penso que *Stalker* e *Nostalgia* andarem lá perto. No decorrer da pesquisa acabei por ir ao encontro de outros filmes deste autor: *A Infância de Ivan* (1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *O Espelho* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983), e *o Sacrifício* (1986).

É possível perceber na fruição destas obras, a minúcia dos detalhes marcados pelo realizador, que possibilitou que houvesse concentração nas cenas, nas expressões, nos diálogos, na música e nos ruídos, nunca supérfluos, percebidos por entre um vasto espaço e pousado de silêncio. O carácter intimista marcado pelo fluxo do tempo, intimamente ligado à dramaturgia da fotografia e aos mínimos pormenores sonoros confiados nos planos de sequência, que deixam a técnica plano/contra plano como um recurso excepcional, oferecendo experiências para além das referências habituais, que refletem o modo como determinado conjunto de

---

<sup>7</sup> Tarkovski, A. (1998). *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes

forças agem sobre os sistemas preceptivo, sensorial e cognitivo, modelando as disposições afetivas. O cinema vem dando forma às nossas fantasias de destruição, desde o início da sua história. Com o passar do tempo, os avanços técnicos dos efeitos especiais tornaram cada vez mais nítidas e espetaculares as imagens apocalípticas que constituem o imaginário cinematográfico. Seja através de representações sombrias e críticas de futuros distópicos ou pelo puro êxtase mórbido provocado pela catástrofe, o cinema reflete, constantemente, nas imagens de caos externo o interior atormentado do indivíduo. No caso de A. Tarkovsky, nalguns dos seus filmes, as inquietações dos protagonistas e da sociedade, onde podemos identificar uma linha de representação apocalíptica, o foco não são as imagens épicas e espetaculares, mas antes, a catástrofe que é transformada num fenómeno íntimo, onde o mundo interior do indivíduo é que despedaça. A destruição não tem como origem um agente externo, mas parece gerada no interior do indivíduo, as personagens nos filmes de A. Tarkovsky apresentam-se num nível profundo de introspeção. É nesta introspeção que o silêncio parece revelar a sua importância, operando como um modo de dizer. Para A. Tarkovsky o importante era propor questões e demonstrar problemas que vão diretamente ao núcleo das nossas vidas, e desse modo, levar o espectador às fontes adormecidas da nossa existência. Figuras, imagens visuais, para ele, estavam muito mais capacitadas para realizar essa finalidade do que quaisquer palavras. Quando o mundo perdeu todo o mistério e magia e o falar tornou-se mero palavreiro, vazio de significado, o silêncio parece ser o mediador.

Já John Cage, com a sua célebre experiência no interior da Câmara anecoica, da Universidade de Harvard em 1950, na busca de presenciar o silêncio, elucidou-nos para a dificuldade ou a impossibilidade de experienciá-lo na sua plenitude: o som é definitivo e constante, do espaço que habitamos ao nosso corpo. Isso implica que nós temos uma relação constante com o som que provém do nosso corpo. Isto é, existem sempre coisas a acontecer, que possuem enigmas, sentidos e significados em si mesmas, mas que são suscetíveis de poderem ser descritas e verbalizadas, ou de não serem. A partir daqui estabeleço um olhar para outros autores:

David Le Breton, Tito Cardoso e Cunha, Merce Cunningham e Nijinsky.<sup>8</sup>

De salientar os trabalhos que Pichet Klunchun, Marie Chouinard e Anne Teresa Keersmaeker fizeram com base no trabalho *L'Après Midi D'un Faune de Nijinsky*.

---

<sup>8</sup> De lembrar o trabalho de outros coreógrafos a partir destes artistas: Este movimento de olhar para trás, para a própria história, não é uma prática nova no meio das artes, nem mesmo no meio da dança. Ela sempre existiu, mas com outras particularidades. O que pretendo demonstrar e refletir aqui é o que caracteriza singularmente este atual modo, em que busco estes mesmos elementos que presenciei estas obras nomeadamente o *stillness* e o silêncio.

## O PROCESSO

### O Ritual

Esta pesquisa criação, à qual eu chamo ritual, não como uma prática religiosa mas sim como uma rotina, consistiu centrar-se em noções do **corpo, imobilidade e silêncio**, tendo como princípio a espera e os movimentos microscópicos do corpo. O que é invisível e pode ser observável é transportado para aqui em forma de imagem, com a utilização do vídeo.

O que fazer quando o conceito é bastante abstrato, ou invisível por ser demasiado pequeno (um átomo ou uma bactéria), ou invisível por ser distante (planeta), ou invisível por ser lento (o crescimento de uma árvore ou planta), ou invisível por ser demasiado rápido (o rebentamento de uma bola de sabão), ou invisível por ser demasiado transparente (o ar), ou invisível por ser demasiado opaco (o corpo humano)?

Opto por focar o corpo, assim como a sua corporalidade pelo fato de a dança apresentar-se como um espaço privilegiado para pensar estas questões.

Perseguindo o foco central da pesquisa, debrucei-me sobre algumas leituras, nomeadamente de José Gil, em concreto, nas suas obras *Metamorfoses do Corpo*, e *Movimento Total – o corpo e a dança*, António Damásio em concreto no *Ao Encontro de Espinosa*<sup>9</sup>, Paul Valéry na obra *A Alma e a Dança e Outros Diálogos* e David Le Breton em *Do Silêncio* (cf. P.f. bibliografia). Estas obras debruçam-se sobre os temas do corpo, da percepção estética, da criação artística e da linguagem não-verbal, questões pessoais, da identidade, devir e metamorfose do eu, da retórica do silêncio, da identidade nacional, etc. O já referido visionamento de algumas obras de Andrei Tarkovsky onde pude também começar a delinear o meu trajeto de escolhas de criação e pesquisa corporal do movimento e, simultaneamente, a dramaturgia do corpo na cena. A intenção aqui é que se obtenha outras corporalidades, para além do corpo habitual, ou seja, experienciar outras formas, adquirir movimentos chave de um corpo próprio.

---

<sup>9</sup> Também consultado *A Estranha Ordem das Coisas* de António Damásio.



## SEMANA 1 - A Espera



No 1º ensaio propus ao Júlio Cerdeira (intérprete), que se mantivesse em pé, em silêncio, e que deixasse o corpo responder naturalmente ao que ele pedisse, ou seja, que a espera correspondesse a uma ação orgânica provinda do seu corpo. Expus ao júlio a importância do micro gesto, de usar a imobilidade e o silêncio como busca ou motor de movimentos, de forma ao corpo se

transformar numa paisagem aos meus olhos. Aqui o micro gesto relaciona-se com o mínimo movimento dos dedos das mãos e até a própria respiração, assim como o mínimo gesto do tronco, pernas e braços.

A abertura do espaço de silêncio convocou-o a um estado imerso em imobilidade, trazendo o peso do corpo à tona, a sua gravidade, onde observei as sensações do corpo: respiração e pequenas percepções, ou seja o silêncio incorporado no silêncio do corpo são geradoras de outras forças, criando ritmo, sensações e formando uma pulsão própria que eu considero que captam imagens de si, das coisas e do mundo: um corpo em devir. Um corpo animado pela respiração, criando formas e imagens onde o foco é interno, como se a condição desse corpo fosse o vazio e através deste se opera uma transformação. A partir desse momento já não observo uma mão ou um braço, mas sim uma mutação, onde o corpo se transforma em paisagem.

Nesta entrega do corpo às sensações, às respirações e à espera, há uma perda de noção de tempo e abre-se um espaço ao encontro de um novo ser, um plasma corpóreo que se funde, mistura e reconfigura-se em outros estados. Tanto para o intérprete como o espectador este estado é ativado, ao intérprete através do fazer e no espectador no modo de ver.

Observei que o excesso de tempo parado na vertical, leva a que o corpo se deixe levar pelo peso deste, pela gravidade que o leva até ao chão, como se as forças o empurrassem para baixo, procurando e formando novas posições até a horizontalidade, seja pela quietude, também observável, que é propulsora do movimento, no sentido que provoca inquietude, movimentos automáticos, involuntários, instintivos de reação a um estado: ação versus reação. Não é por acaso que se nos mantivermos muito tempo sentados ou quietos, logo em

seguida temos vontade de contrariar esse estado de acalmia, ou espreguiçando ou levantando para nos esticarmos, até criando por vezes a inquietação, como se o corpo não conseguisse estar parado aparentemente.

***Poderá a espera aliada à imobilidade ser o início de uma reflexão?***



**Por favor,** pause a leitura do texto por momentos e visiona o registo do vídeo no anexo 3, no DVD 2

*A leitura que se segue só faz sentido após este visionamento: O corpo em repouso*

Observo eu, um corpo que olha um outro corpo, o do intérprete, aqui, já em contacto com o espaço verde (não natural), a relva e ao ar livre uma entrega do corpo a uma sensação de bem-estar, construída, com ausência de tensões. O corpo deitado pressupõe que as forças que o poderiam afetar em pé estão em repouso. Chamar-lhe-ei um **corpo em repouso**, onde a respiração tem especial destaque porque parece ser a única coisa que o faz mover. Mas tudo ao seu redor se move, os insetos que voam, as árvores que se movem com o vento, portanto o corpo está em repouso em relação à vida que o circunda, o corpo imóvel e silencioso (ausência de voz), pois a respiração parece ser o único som interno. Com isto relaciono dramaturgicamente a um corpo parado, em repouso, que há uma espera e nessa espera damos conta de tudo o que se passa à nossa volta, o mínimo movimento parece tornar-se maior e significativo, o que está para além de nós mesmos, aqui neste jardim, a impercetibilidade de

um inseto faz-me refletir noutras vidas para além das nossas (humanas). E a biodiversidade das espécies e como nós nos relacionamos.

## SEMANA 2 – O Híbrido



*Como figurar o invisível?*

Com invisível quero dizer os **micro movimentos**, e com estes os afetos que arrastam. Foi durante esta semana, que me surgiram varias questões. *Como figurar o invisível*, a partir dos **micro movimentos** expandi-los, alarga-los numa escala **macro**.

Partindo da improvisação, pedi ao intérprete que imaginasse que estava a ocupar um território desconhecido, e deixar que a sua presença se instalasse, sempre que entrasse no espaço da cena.

Deixei fluir a improvisação, até começar a pedir que cortasse os “movimentos dançados”, previamente estruturados, e que nunca permitisse ao corpo ancorar formas fixas de maneira a encontrar um corpo que não lhe pertencesse, como se as pernas e os braços não articulassem com aquele tronco. Proporcionando assim uma corporalidade nova, outras formas de comunicar.

Aquele corpo nunca deixa de existir mas, no entanto, deixa operar em si outras formas de fazer, de viver e de experienciar, convocando mais uma vez uma orgânica diferente e aberta a outras sensações e sentimentos, criando um novo olhar sobre o corpo, um braço já não é um braço, um tronco é outra coisa, uma mão é uma garra.

A improvisação foi a partir da lentidão de um gesto e como o tempo mais uma vez é esculpido, consoante a nossa pré disposição. Observei com minúcia a transformação de um pequeno gesto noutra gesto e deparei-me uma vez mais no movimento provindo da continuidade de um gesto ao outro, a potência de uma pequena forma noutra. O trabalho foi-se começando a desenhar a partir dos impulsos do corpo.

*Poderá o corpo ser a voz do silêncio?*

Um corpo presente, onde a ilusão tem espaço, uma perna pode ser um rasto, um braço pode ser um galho... metamorfose sem fim que perpetua sinais de presença. No sentido de me apresentar novos estados do corpo, aos quais o corpo não está habitualmente acostumado. Presença imóvel, presença paisagem, presença poema, presença eu. Uma nebulosidade que ofusca a minha visão e que desperta a escuta. Uma escuta interna e inquieta que se apazigua ao longo do trabalho. Esta escuta que passa obrigatoriamente pelo intérprete e que se dissemina ao espectador. Ao longo do processo o intérprete foi-me dando respostas acerca da sua escuta. Um solo que provém de mim para ele, ele sou eu, ele é uma variação de mim, que me devolve em espelho aquilo que eu poderia fazer. Um corpo sem género, um corpo sem peso, um corpo perdido e achado, um corpo que procura e que espera.

O uso de um vocabulário próprio é de extrema importância neste trabalho, não me interessa de maneira nenhuma buscar formas pré estabelecidas e ancoradas no corpo do intérprete, nomeadamente de um corpo que dança e que representa, interessa-me sim explorar a polissemia do corpo, nomeadamente dos gestos provindos deste. A dança é o pensamento do corpo, parto de um princípio básico para mim que dança é tudo.

O corpo é uma construção simbólica e não é só uma realidade em si. Nesse sentido, o corpo que parece ser evidente é mais inapreensível do que se pensa, uma vez que é efeito de uma construção social e cultural. Ao longo do tempo, veio sendo construída uma paradoxal conceção acerca do corpo. De um lado, ele é visto como o demarcador das fronteiras entre o indivíduo e o mundo; de outro, é concebido como dissociado do humano. Por outras palavras, instala-se uma bipolaridade: uma visão do corpo mais como um ter do que um ser, em que o ser humano não só se distancia do corpo, mas também o deprecia, e outra que faz do corpo a identidade do humano, produzindo no indivíduo um sentimento novo de ser ele mesmo, antes de ser membro de uma comunidade

Compreendo o corpo na sua complexidade e as diferentes formas de o usar: dormir, caminhar, correr, saltar, dar à luz, etc., podem ser universais no sentido fisiológico, mas são culturalmente construídas. No entanto não posso deixar de salientar que o corpo é produtor de sentidos e não apenas resultado de influências sócio culturais. Nós bailarinos experimentamos o corpo de variadíssimas formas subjetivas e somos construídos pelos seus discursos, assim como os discursos são construídos pelo nosso corpo. Há um conhecimento exacerbado que nos conduz a uma realidade em si e que nos confrontamos constantemente.

Interessa-me pois a ideia de um corpo híbrido, onde não se exponha um género definido. Um corpo animal, natureza e humano, uma mescla de identidades, onde não se sinta a predominância de nenhum género. Tal como afirma Dora Haraway, *os seres humanos já estão, sempre, imersos no mundo, já estão, sempre, envolvidos em produzir – em relações entre si e com os objetos – o que significa ser humano*”.<sup>10</sup> Queria um corpo despojado de um sentido simbólico de forma a eu poder ficar contaminada pela vibração do mundo e da energia do corpo, ou seja um corpo dotado de forças em movimento e múltiplo, em favor da presença de um corpo não identificável, literalmente tirei-lhe o rosto. Durante os ensaios trabalhei com o rosto descoberto e depois optei por o tapar, porque o rosto traz informação que neste trabalho não me interessa pesquisar. A emoção ou sentido é dada pelo próprio espectador e não pelo intérprete, a este basta-lhe a ressonância do seu corpo, a qual eu já considero bastante expressiva. O espectador é também construtor de significado ao contemplar a obra e por isso eu considero que ele tem uma vida antes e depois do espetáculo, não é um espectador inerte.

O corpo que vai ser abordado aqui é um corpo que para além de dançar, é um corpo que se questiona, que possui múltiplas possibilidades de transformação e modificação e são dessas transformações que poderão surgir corpos metamorfoseados e ressignificados pelo entrelaçamento de diversos saberes corporais. Um corpo que se encontra constantemente num estado de abertura para a experiência, ou seja, “corpo sujeito de uma existência que está indissolivelmente ligado, envolvido pelo mundo circundante em que está inserido no interior das coisas e essas se tornam para ele *coisas mesmas*”<sup>11</sup>, já que a obra já não é mais um lugar em que ele chega e coloca-se como peça, mas é ele mesmo a existência ação, conceção e produto. Ação no sentido em que é um corpo agente, conceção no sentido que eu coreógrafa o imaginei, e produto porque ele é um resultado destas duas ações e foi para a cena, um objeto artístico. Foi um corpo escolhido por mim, para o conceber dentro de uma liberdade de criação artística, um corpo transformado por mim.

O corpo sempre sofre modificações ou variações nas misturas com outros corpos e a mente produz ideias dessas variações. Porém, Espinosa faz uma observação importante a respeito da

---

<sup>10</sup> Haraway, D.,Kunzru, H., Tadeu, T. (2000). *Antropologia do ciborgue – As vertigens do pós-humano*. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autentica Editorial Ltda.

<sup>11</sup> Ponty ,M. (1999). *A Fenomenologia da Percepção*. S. Paulo: Martins Fontes. p. 269

mente e do corpo: *Ninguém, entretanto, poderá compreender essa união adequadamente, ou seja, distintamente, se não conhecer, antes, adequadamente, a natureza do nosso corpo.*<sup>12</sup>

Isso quer dizer que o corpo tem uma grande importância nas ideias que a mente produz, já que, como o corpo sofre variações, a mente percebe-as. O ser humano reflete as coisas consoante o estado da sua mente, mesmo que isso não seja feito conscientemente.

O conhecimento não é um privilégio da razão e da subjetividade, mas sim é consequência da postura do corpo diante do mundo, no mundo e dos outros corpos.

“O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema.”<sup>13</sup>

Segundo Merleau Ponty, eu posso visionar o meu corpo em pensamento, imaginá-lo e até desenhá-lo mas mesmo assim não poderia apreendê-lo sem a mediação da experiência corporal, assim como visionar um objeto (planta da casa), sem a mediação do corpo. Quero com isto dizer que ao consciencializar o meu corpo, tenho outras perspectivas dele, no entanto é na iminência do *instinto* que o corpo aparece em diferentes perspectivas, aquele que percebe através do agir, que através do corpo chega à consciência. Se o colocar em diferentes posições ele irá ver diferentes perspectivas e com isso retirá-lo da sua objetualidade, enquanto matéria, ou a *perspetiva do costume*.

Aquele que espera na paragem do autocarro poderá também estar à espera de alguém, ou simplesmente aguardar que o tempo passe. Pode esperar sentado ou em pé e eventualmente poderá deitar-se no banco de espera e ser apenas um sem-abrigo. Quem o visiona vai fazer a leitura que entender no instante a que se prende.

### ***Consciência do corpo***

Assim como o vento, a energia do bailarino/ator deve deslizar, o movimento que provém o mais facilmente possível, e o bailarino escolherá a inclinação que lhe parecerá satisfazer tais

---

<sup>12</sup> Ética, 2, p.13

<sup>13</sup> Ponty, M. *A Fenomenologia da Percepção*, p.273. S. Paulo: Martins Fontes. p. 273

requisitos. Segundo a minha prática, enquanto bailarina, o gesto do corpo age seguindo os estímulos do movimento do corpo, improvisando, suscitando uma experiência não previamente pensada dos movimentos, que posso considerar este tipo de experiência como um modelo de comunicação do corpo.

A pesquisa sobre imobilidade do corpo (já que a criação tinha imensa mobilidade), pressupõe o contacto com outras matérias, neste caso a relva, as plantas, o vento, a água, a experiência é inteiramente pessoal, comporta as impressões sensoriais e os sentimentos sobre essas impressões.

Segundo Steve Paxton: *A consciência pode viajar no interior do corpo*<sup>14</sup>.

*É um facto análogo ao de dirigir o olhar, no mundo exterior. Há também uma consciência análoga à visão periférica, que é a consciência do corpo inteiro, mantendo-se os olhos abertos.*<sup>15</sup>

Aparentemente, Steve Paxton faz recair a relação consciência/interior do corpo sobre a relação consciência /mundo exterior, comparando a consciência do corpo à visão. No entanto, o seu pensamento diverge porque noutra lugar afirma que o bailarino deve ter uma *consciência inconsciente* de forma a deixar o mais livres e espontâneos possíveis os movimentos corporais, o que uma consciência unicamente *consciente* e separada não poderia fazer.

Os termos *imagem, imaginação, imaginário*, incomodam Steve Paxton que tende a recusá-los, chegando a afirmar que *as imagens eram consideradas como sendo, digamos, reais*. Pelo facto de os movimentos se colarem às imagens, e não apenas suscitadas por estas. As imagens dos movimentos das pernas não são apenas representações mentais, mas comprometem o corpo real, os seus movimentos reais, embora microscópicos, são acompanhados de sensações de peso, de tensões, forças, etc. (essência da fenomenologia). Não é portanto um corpo imaginário que se mexe assim, mas um corpo real. O efeito das imagens sobre o corpo evidencia desses movimentos que compõem aquilo a que Steve Paxton chamou de *pequena dança (the small dance)*:

*A pequena dança é o movimento efetuado no próprio ato de estar de pé: não é um movimento conscientemente dirigido, mas pode ser conscientemente observado.*

---

<sup>14</sup> Paxton, Steve. *Drafting interior techniques*. *Contact Quaterly Dance Journal*, v.18, n.1, inverno/primavera 1993, p.62. (tradução minha)

<sup>15</sup> José Gil, *Movimento Total, o corpo e a dança (2001)*



*É o movimento microscópico que descobrimos no interior do nosso corpo e o que o mantém de pé.<sup>16</sup>*

Steve Paxton considera a *small dance* a fonte primária de todo o movimento humano, visto que é ela que nos sustenta quando estamos de pé. Portanto a consciência do corpo começa pela observação da *small dance* em nós.

Considero que ter consciência dos movimentos internos pressupõe uma ampliação na escala do movimento, dando possibilidades ao bailarino de experimentar a sua direção, velocidade e a sua energia como se tratassem de movimentos macroscópicos. A própria consciência muda, deixando de se manter no seu exterior, do seu objeto, para o invadir, o unir, impregnar-se dele, ou seja, a consciência torna-se consciência do corpo, os seus movimentos de consciência passam a ser movimentos corporais com as características destes.

Penso que sempre que o corpo entra em ação: seja na dança, no relaxamento ou em qualquer desporto, num processo de criação artística, no simples facto de nos tocarmos ou de nos vermos, a consciência do corpo intercede sempre, modificando-se continuamente. Assim como a visão é um equivalente de movimentos não necessariamente conscientes do corpo, abrange sempre uma propriedade inigualável: o processo de reconstrução das distâncias, das cores, dos movimentos e das formas dos objetos, que finalmente, ocorre no cérebro.

O Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora aponta para varias aceções do conceito de visão: a contemplação imediata e direta sem percepção sensível; o ponto de vista particular relativamente a um determinado tema ou assunto; a criação da fantasia ou imaginação que, apesar de não ser real, é tomada como verdadeira; e a imagem que, de forma sobrenatural, é captada pelo sentido da vista ou por representação imaginativa.

### ***Corpo não objeto***

O corpo é o meu ponto de vista sobre o mundo, (eu não *tenho* um corpo, eu *sou* um corpo) como defende o filósofo Merleau Ponty, a perspetiva corporal sobre o mundo, sobre os objetos é resultado não apenas de uma vista sobre o objeto, mas de todos os olhares que atravessam o objeto.

A convivência com os outros corpos implica uma partilha dos sentidos, dos significados que convergem na vista sobre o objeto e na sua “constituição” significativa. Por esta razão o corpo,

---

<sup>16</sup> Paxton, Steve. “...To Touch”. Contact Quaterly dance Journal, V.21, n.2, verão/outono, 1996.p.50 (tradução minha)

diferentemente dos objetos, não está no tempo e no espaço, mas é, existe no tempo e no espaço e enquanto existe transforma-os dando novos significados aos objetos e criando outras formas. Esta compreensão de que o corpo próprio escapa a esta tentativa de objetivação, esta noção de que o corpo próprio, da sua experiência perspectiva, estabelece com o mundo relações de sentido, traz algumas pistas educacionais, uma delas é que a educação não poderá plenamente domesticar os corpos ou tratá-los tal como um objeto e esta pista coloca o desafio educacional de **formar ou desformatar** os corpos para estabelecer relações criativas com os conteúdos apresentados dentro e fora da escola e, ainda, para pensar a educação como espaço do desejo corporal de conhecer, de aprender a sua cultura e inventar novos conhecimentos, realizar outras obras, coisa que o objeto (coisa material) não faz. Este deslocamento de significados corporais no meu entendimento, faz-me pensar que para compreender e ler o mundo circundante, dá-se por uma apreensão significativa dos conteúdos como mediação do existir, é preciso reconhecer que a educação é mediada, medida, ressignificada pelo corpo. O sujeito só aprende o que ele deseja.

### ***Corpo desejo***

Para Alice Valente Alves<sup>17</sup>, é sempre no devir do desejo e não no dever da vontade que nos situamos enquanto seres com pensar e afetos. Sempre esquecido, é ainda no devir, (único trajeto não omissivo, por assumir uma inegável conduta e ação não constitucional e a não precisar de códigos, leis ou regras impostas) que os seres humanos na sua natureza e interioridade, conseguem continuar a criar.

Com este devir eu convoco aqui o *corpo desejo* que para Merleau Ponty, o desejo, afetividade e sexualidade são também modos de ser do corpo próprio. Modos de ser que indicam a maneira do corpo se apropriar do mundo e de transformá-lo.

Por esta razão Merleau Ponty fala em *significação sexual*,<sup>18</sup> para se referir ao fato de que a sexualidade, a eroticidade não é uma decisão racional, mas gesto repleto de significado existencial na direção de um outro corpo.

A sexualidade, bem como a espacialidade e a motricidade não são instrumentos através dos quais a existência se realiza, mas a própria existência corporal.

De maneira especial, a repressão do desejo, da sexualidade e da afetividade ocorra porque (a não ser que se trate de uma violência ou de uma estratégia de dominação), o corpo do outro não será visto como objeto, mas como coautor, como coparticipante na construção de um novo significado, de uma nova maneira de viver.

---

<sup>17</sup> Alves, A. *Do dever em não devir*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Crenças, Religiões e Poderes: Dos indivíduos às sociabilidades. Março 2007. (file:///C:/Users/Filipe%20Silva/Downloads/edoc.site\_fernando-gil-kinfantasia.pdf)

<sup>18</sup> Ponty, M. (1999) *A Fenomenologia da Percepção*. S. Paulo: Martins Fontes. (p.233).

## SEMANA 3 - O Entre



Usei o termo **entre** para representar a ideia do espaço que existe entre os órgãos do nosso corpo. Para delimitar o espaço onde ocorre o movimento (silencioso), que nem é uma coisa nem outra.

O exercício proposto nesta semana de ensaios era o de tentar, entre as articulações do corpo, deixar circular a energia, deixar flutuar o significante, aqui no sentido *de aquilo que se vê*, e

também o significado ou melhor a forma do corpo *de aquilo que não se vê*, deixar a vida manifestar-se no que ela tem de imprevisível, de variado e espontâneo.

Deixar as metamorfoses da energia seguirem o seu próprio ritmo, no fundo, deixar o corpo desempenhar o seu papel de suporte de códigos e acumulador de energias e criar o seu equilíbrio, neste caso o do intérprete. Estabelecer o equilíbrio de poderes singulares entre si.

*Eu coloco a minha força sobre os meus braços porque eu quero, mas tenho que negociar com a minha energia o tempo que vou conseguir aguentar.* Entre respiração, energia, forças o **entre** aparece através dos sons: - respiração, arfar e palmas. Há uma construção-desconstrução para novamente se construir corporalmente em novos comportamentos, que vão ficar inscritos na biblioteca corporal do intérprete para esta peça.

Nesta semana de ensaios fomos para um jardim público, onde registei algumas imagens para depois construir o vídeo.

**Por favor**, pause a leitura por momentos e visiona o anexo 12 do DVD 2.

*A leitura que se segue só faz sentido após este visionamento: Micro movimentos- o entre*

Aqui eu vejo o intérprete colocado num processo de construção cénica com vários elos de ligação, que irá criar uma corrente de interpretação entre o processo e o espetáculo, onde me remete sempre a um estado catártico cinestésico-sensorial, reconstruindo-se em poéticas que serão alimentadas pelo próprio fazer do intérprete, assim como, alimentando o fazer deste.

Há um afetar e ser afetado, uma zona que é gerada, onde se localizam as potências, ou seja, é um espaço virtual que contém os **desejos em latência**, (os meus que projetei no intérprete e

**que por consequência ele projetou os seus),** e que serão inquiridos a qualquer instante para se materializar em movimento expressão que resulta numa construção de sentido.

Aqui dei liberdade ao intérprete de criar as suas próprias reinterpretações corporais sobre os factos ou acontecimentos a que o expus, por diversas formas. Uma delas foi que tentasse visualizar mentalmente o espaço vazio entre as articulações, onde ocorre a consciência do movimento para o executar. Observei que no mesmo instante que ele tenta visualizar os espaços vazios ocorre o movimento desorganizado dentro da ordem habitual, fazendo surgir novos movimentos e novas possibilidades de agir, reconfigurando o corpo do intérprete a novos estados, e com isto reconduz-me a novas formas de perceber o sentir.

Os micro movimentos, um dos tópicos mais importantes desta pesquisa, pressupõem aqui, a procura dos espaços vazios entre as articulações, deixando o corpo deambular entre as sensações que lhe são oferecidas pelo seu fazer próprio e deixar que o som que o circunda se manifeste no silenciamento da sua voz e na construção de um vocabulário próprio, gestos que provêm da intuição, e não tanto das técnicas adquiridas, mas que também ocorrem e já fazem parte do nosso corpo. Aqui considero que vão ao encontro à forma primordial da existência: o instinto, recusando o lado racional. Este depois vai surgindo ao compor a dramaturgia do espectador e sendo posto em evidência a sua interpretação.

### *Sensação*

A forma como sou afetada e a experiência de um estado em mim mesma poderá ser entendido como sensação. A cor que vejo com os olhos fechados, os sons que vibram na minha cabeça pode indicar aquilo que poderá ser o sentir. *Eu sentirei na exata medida em que coincido com o sentido, em que ele deixa de estar situado no mundo objetivo e em que não me significa nada.*<sup>19</sup> Portanto deveríamos procurar a sensação antes de qualquer conteúdo qualificado, de forma a deixarmos ter a percepção imediata e espontânea sem um sentir pré-concebido, fazendo surgir a sensação pura como a experiência de um choque instintivo.

Nós acreditamos saber muito bem o que é *ouvir, ver e sentir*, porque há muito, a percepção nos deu objetos coloridos ou sonoros e quando queremos analisá-la, transportamos esses objetos para a consciência. Cometemos o que a psicologia designa de *experience error*, quer dizer, supomos de um só golpe, na nossa consciência das coisas aquilo que sabemos estar nas

---

<sup>19</sup> Ponty, M. (1999) *A Fenomenologia da Percepção*. S. Paulo: Martins Fontes. p.24.

coisas. Construimos a percepção com o percebido, e como o próprio percebido só é evidentemente acessível através da percepção, não compreendemos finalmente nem um nem outro. Estamos presos ao mundo e não nos chegamos a afastar dele para passar à consciência do mundo.

Dou o exemplo ao intérprete, numa das nossas conversas, para imaginar que está dentro de uma banheira cheia de água e que vê uma aranha a cair na água. A percepção imediata que normalmente temos é de a aranha a tocar na nossa pele, mas no entanto ela apenas toca na água. A visão aqui funciona antes sequer de haver um contacto corporal, provocando uma resposta no corpo.

## SEMANA 4 – Insetos e árvores



*Jardim Botânico do Porto*

Nesta semana de ensaios fui para um jardim público, onde registei algumas imagens para depois construir o vídeo.

O contacto com o ar livre foi fundamental porque convocou-me para outras matérias: relva, vento (**ar livre**) e sol, pois normalmente trabalhamos sempre em estúdios que são espaços fechados.

Um tempo para olhar para aquilo que se move à nossa volta e nós não nos damos conta. Árvores e suas folhas que se movem com o vento, insetos que nos circundam em movimento que nunca repararíamos neles, se não fosse a nossa quietude em relação a eles.

A noção de **tempo** neste trabalho é precioso, pois ele proporciona-nos um olhar atento a tudo o que vemos e percebemos. O tempo que nós construímos dentro de outro tempo.

É fácil perceber que o nosso corpo tem uma razoável, ou senão, uma sofisticada e extraordinária organização espacial e funcional. Por exemplo, se olharmos o nosso tubo digestivo, ele começa na boca, que é contínua com a faringe, esta com o esôfago, este com o estômago, este com o intestino, etc. Quando os alimentos transitam nesse tubo, eles vão sofrendo as necessárias modificações, mecânicas e químicas, para que se decomponham em formas mais simples que possam ser utilizadas pelo corpo. *O meu intestino é um relógio*, de certeza que toda a gente conhece esta expressão, mas se pensarmos bem ela tem uma razão de existir. *Há uma relação temporal no nosso corpo?*

De fato no nosso corpo, diversos processos como o sono, a frequência respiratória e cardíaca, a secreção hormonal, a produção de impulsos nervosos, dentre outros, possuem ritmos já

bastante estudados e estabelecidos, que se repetem em intervalos diferentes, porém, muitas vezes, relacionados. Esses processos são chamados **ritmos biológicos**. As nossas flutuações fisiológicas diárias são, ainda, bastante relacionadas entre si e mutuamente influenciadas, algo que é conhecido como ordem temporal interna. Os ritmos biológicos são frequentemente regidos pelo relógio solar ou o ciclo claro-escuro diário do nosso planeta Terra, mas também, especialmente no caso da espécie humana, por fatores como o *relógio social* (horário de trabalho, de estudo, de alimentação, compromissos diversos, influência dos meios eletrônicos, etc). E por isso os ritmos são bastante individuais e diferem.

Aqui concretamente o corpo que dança, organiza-se temporalmente de uma forma apropriada ao intérprete, ele age conforme percebe, não lhe sendo imposto um ritmo pré estabelecido por mim. Eu oriento-o nas ações para o fazer mover, mas a forma como ele se move depende inteiramente do seu *relógio biológico*.

Um exemplo bastante marcante, por exemplo, é no início do trabalho, em que lhe peço para ele esperar alguns minutos antes de começar a caminhar, de forma ao público perceber uma espera, (também ele um corpo que espera), e ele automaticamente assume um tempo próprio, que eu não posso interferir, de forma a poder desenvolver as ações no tempo e no espaço que lhe são destinados.

**Por favor**, pause a leitura por momentos e visiona o ficheiro 15 no DVD 2

*A leitura que se segue só faz sentido após este visionamento: Entre o lento e o verde*

### ***A escuta***

A dimensão da escuta é temporal e silenciosa, primeiro na expectativa da palavra ou música, depois no recolhimento posterior do seu sentido, eventualmente no silêncio da memória, mas também o silêncio da escuta, durante que é a condição mais essencial do seu desempenho.

Se a escuta, ou a sua capacidade, em larga medida desapareceu das nossas sociedades de mediação eletrónica, foi porque o silêncio que constitui também o discurso tende a desorganizar-se em ruído. Ou seja, mesmo em frente a um telemóvel ou computador se te resguardas a um silêncio, é nesse mesmo silêncio que podes encontrar o tal ruído, o excesso de informação a que te submetes, pode ser também destabilizador de um outro silêncio que



considero primordial, que é uma calma e serenidade em que estás em contacto contigo próprio, e não em conversas escritas com outras pessoas, ou visionamento de informação.

O silêncio aqui que eu falo não é apenas ausência de voz mas também um estado de grau zero, a uma escuta interna.

À escuta, eu associo o deserto, no sentido mais literal, a paisagem seca, sem construção onde o tempo é reconfigurado, ou seja, uma pausa necessária ao esvaziamento de si. A nudez do deserto instaura um distanciamento face à ambição, ao instinto de posse, ao sonambulismo de uma experiência abandonada ao piloto automático. O deserto, tal como a escuta devolve-nos a nós mesmos.

A profundidade da escuta pressupõe mais que um sentido.

Aqui a escuta incorporada no intérprete e segundo ele, após uma conversa, é uma escuta particular, que ele interioriza e que lhe provoca um desfazer as coisas, ou seja, fazer cada vez menos (ao nível do movimento) desde o início até ao fim do trabalho, o que resulta na imobilidade. Nesta imobilidade, que não é completa, porque o corpo como sabemos, não para completamente (vasos sanguíneos, bater do coração), há uma procura do essencial, ou seja o intérprete abre-se à escuta ampliada do seu corpo, que resulta por vezes da imposição das paragens. Temos o exemplo da paragem após os saltos ou a subida rápida do corpo deitado para a vertical.

Após estas paragens abruptas, em que o corpo reage rapidamente, dão-se as sensações internas, em que o intérprete dá-se conta das forças internas do seu corpo e as devidas reações. É nessa imobilidade que o silêncio se traduz nessa escuta, nessa ausência de ruído, onde o intérprete escuta os micros ruídos do seu corpo e os seus pensamentos. Aqui, segundo o intérprete, ele atinge **quase o grau zero** do pensamento, ao qual lhe poderíamos chamar o branco psíquico.

A escuta como condição e o silêncio que se vai constituindo ao longo do trabalho, funciona como discurso, portanto há um esvaziamento do corpo, com a ideia de o transformar, extraíndo-se da sua forma conhecida.

O peso da imobilidade instaura um **tempo**, e com ele a sua durabilidade, para depois advir uma ação resultante da percepção. Contudo há que salientar a diferença entre a ação resultante da percepção e a percepção dessa mesma ação, que resulta noutras ações.

Para Jean Luc Nancy, uma filosofia *à escuta* deveria operar menos por uma substituição entre a escuta e entendimento, pois nem um nem outro se dispensam, mas simplesmente estar aberta e em vigília em relação *a si*.

Esse estado de vigília ou de tensão, a que podemos relacionar à propriocepção (cinestesia) e à capacidade de sentir as próprias sensações, não é assim limitado a um sujeito supostamente dado e às suas impressões subjetivas, mas à própria faculdade de permitir que algo ressoe por uma via que não se dá pelo entendimento intencional e racional.

*Estar à escuta é portanto entrar na tensão e na guarda em relação a si: não, deve-se sublinhar, em relação a mim (sujeito supostamente dado) e não também ao si do outro (o falante, o músico, aquele também dotado da sua subjetividade), mas em relação a si, se eu posso dizer, de maneira que ele forme um si ou um a si em geral e se algo assim alcance algum dia o termo de sua formação. É passar, conseqüentemente, do registro da presença a si, tendo entendido que o si não é precisamente nada de disponível (de substancial e de subsistente) àquilo que possa estar presente, mas justamente a ressonância de um retorno.<sup>20</sup>*

Para J.L.Nancy, tal superação de uma presença e o estabelecimento de uma zona de ressonância apontam para uma superação, ou um recuo, da abordagem fenomenológica. Segundo Nancy, quando a fenomenologia procura pensar o som ou os fenômenos, ela recorre sempre à subjetividade e ao estímulo, a um sujeito demasiadamente intencional e a uma negação do silêncio. Para Nancy, no entanto, o silêncio não é negativo, não é uma privação dos sons ou estímulos, mas antes uma *disposição à ressonância*, condição essencial para o surgimento de um sujeito à escuta.

O termo *entente*, derivado do verbo *entendre*, a que recorre Jean Luc Nancy, remeto-nos para um campo de ambigüidade (em francês, a expressão *à double entente* é inclusive sinónima de ambíguo), na medida que possui entre as suas aceções tanto o sentido de *escutar* e *ouvir* quanto os de *harmonia*, *acordo* ou entendimento, no sentido de compreender algo. Portanto o autor joga sempre com essa dissonância de sentidos.

Para este trabalho e fazendo um paralelismo, eu revejo-me nestas palavras de Nancy, pois para mim o silêncio não é negativo, no sentido em que este vai ao encontro da escuta da ressonância ou a resposta do corpo.

No entanto aqui, a minha intenção é postular as possibilidades do silêncio e não no que há de inteligível, dialético, lógico ou compreensível na forma e na construção deste trabalho

---

<sup>20</sup> Nancy 2002,) *L'écoute*. Paris: Galilée, 2002. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Consultado em file:///C:/Users/Filipe%20Silva/Downloads/A\_escuta\_parte\_1.pdf, pp. 30-31

coreográfico. O interesse reside, antes, em discorrer sobre a relação entre alguns elementos apreensíveis pela escuta e compreensíveis pelo entendimento.

Aqui nesta pesquisa, interessou-me como o intérprete me escutou a mim, a ele e qual o resultado dessas duas escutas. Ou seja a presença dele é implicada por uma ressonância do seu corpo e também uma escuta aquilo que eu lhe pedia, chamando o intérprete ao seu território, ao seu corpo próprio, ao mesmo tempo que eu espectadora e coreógrafa desterritorializava o seu corpo. Da mesma forma que eu pedia silêncio, o som aparecia através da ressonância do seu corpo: as respirações, a palma, o eco do som do seu corpo no espaço.

## SEMANA 5 – O Jardim



Nesta semana decidi ir ao jardim botânico e ver a exposição que lá se encontrava sobre a biodiversidade.

Não é preciso um grande esforço para se captar a beleza de qualquer manifestação da natureza. A beleza, por si só, já é uma razão de peso. A biodiversidade é a variedade dos seres vivos, um termo criado pelo biólogo E. O. Wilson. A biodiversidade não está uniformemente distribuída no planeta nem é constante no tempo. Qualquer animal provém de um ovo, a diversidade dos animais reflete-se na diversidade dos ovos. Com isto faço um paralelismo aos humanos, também eles diversos e assim como os ovos diferem na sua forma, cor e tamanho. Somos, o que fomos sendo de outros seres, as relações que estabelecemos entre nós também nos completam, com isto quero dizer: **que relação mantemos com a natureza ou a nossa natureza?**

Sabemos que a natureza foi sendo uma construção do humano, adulterada, os jardins, por exemplo, são uma construção. Reforço assim a ideia de natureza, não no sentido apenas na natureza paisagem mas também na natureza humana. Acredito que os humanos andem um pouco distanciados da sua própria natureza e com eles arrastam invisivelmente variadíssimos problemas.

No entanto aqui reservo-me à minha intenção enquanto coreógrafa, de artista de procurar e reforçar a ideia do ser humano enquanto natureza e construir um corpo paisagem.



A biodiversidade dos ovos



Folha

21

---

<sup>21</sup> Estas fotos foram tiradas no jardim botânico, na galeria da biodiversidade, museu de história natural, (MHNC-UP)

## A MÁSCARA



A máscara é sempre metamorfose. Ao esconder um rosto, revela sempre uma outra coisa. A máscara aqui foi usada com o intuito de obter um corpo híbrido.

Para este trabalho optei por uma máscara de folhas, para representar uma simbiose entre o humano e a natureza, criando assim um corpo paisagem e denunciando as minhas intenções.

A máscara faz com que o intérprete perca a relação habitual que mantém com o mundo à sua volta e lhe dê uma sensação nova de espaço e tempo, favorecendo também a sua introspeção.

A máscara faz manter uma atenção contínua sobre o seu corpo e rosto, e obriga-o a controlar os seus movimentos mais lentos e mais energéticos. Com ela deixa de ver ao saltar, perde visão periférica, perdendo assim atributos e qualidades próprias de um bailarino. Ao mesmo tempo que provoca uma consciencialização do corpo, a máscara favorece a interiorização.

Enquanto o rosto pertence ao domínio do ser, a máscara respeita ao domínio do parecer. Por essa razão, o humano duplo, estranho a si próprio, afirma-se entre o ser e o parecer, entre a profundidade e a superfície, entre o ser interior e a sua máscara, entre a interioridade (lugar da autenticidade e introspeção) e a visibilidade (lugar da aparência).

Interessa-me que o carácter e a identidade do intérprete se apresente como anónimo. Na verdade queria que se criasse um jogo de sedução entre o real e a ficção e que a certo momento este novo ser possibilitasse e propiciasse a aparição de uma nova essência, no sentido em que através de um discurso (vincadamente corporal), este ser ficcional analisasse a consciência que tem de si próprio que o torna diferente de outros corpos e propusesse outra identidade.

A minha intenção era que ao longo do trabalho, a própria máscara se tornasse parte integrante do corpo, na medida em que o intérprete que a usa apresentasse traços de semelhança com ela. Na verdade, atrás deste objeto vai-se revelando gradualmente um ser que, favorecido num

ambiente integrante nos leva a ter a mesma percepção que o intérprete. Embora aquilo que nós vemos não tem que ser necessariamente aquilo que ele (intérprete) sente. Quase que diria que este humano camuflado só se denuncia quando se mexe.

Também optei por pintar o corpo de preto de forma a tapar a pele do tronco mas mantendo visível a carne.

Agrada-me a ideia da carne e de camufla-la com cor. Essa mesma cor ao longo do trabalho vai saindo do corpo com a transpiração e o contacto das mãos, permitindo que um rastro de tinta no chão se vá desenhando. Poderia funcionar como o rastro desse ser em cena ou como uma segunda pele que esse corpo possa ter.

## A CENA <sup>22</sup>



*Fotografia de João Tuna*

Em relação ao dispositivo cénico, e partindo do princípio que este deve funcionar como um espaço de interação com o corpo que se insere dentro da cena dramatúrgica, começo logo por falar da opção pelo Mosteiro S. Bento da Vitória. Para mim este lugar propicia ao **corpo que espera**, seja o do **intérprete** como o do **público**, uma extensão do espaço cénico, que me convoca para um espaço litúrgico, e por isso um espaço de reflexão e retraimento e simultaneamente um espaço multifuncional adaptado a uma realidade aparentemente descontextualizada. Este espaço litúrgico remete-me para o silêncio que é primordial neste trabalho e ao mesmo tempo, este espaço, que não é do quotidiano, do indivíduo e da sociedade, mas que possibilita o encontro, a crítica e a reflexão, dando propensão aos objetos (de cena e fora de cena), transformando-os em novas interpretações.

O trabalho foi apresentado nos dias 1 e 2 de junho de 2018, no Mosteiro S. Bento da Vitória /TNSJ em Coprodução com a Esmæe às 21:00h e 19:00.

---

<sup>22</sup> Confrontar rider técnico no anexo H, DVD 2



Reservei 80 lugares apenas de forma a reunir o público a envolver a cena, de forma a poder perceber o sentir do intérprete. Estar próximo dele e todos formarem um corpo de espera e de escuta.

O silêncio, que desde o início imaginei, foi conseguido no espaço pretendido. Pelas razões que já referi atrás: um espaço de reflexão e que conduz à interioridade.

A utilização de linóleo branco remete-me para uma folha branca vazia, onde se vão inscrever os movimentos do corpo e o projetor de vídeo. Assim como a tela de projeção branca perfurada, que permite que a imagem trespassasse o espaço cénico, permitiu-me obter uma imagem projetada para além do espaço em branco, para os claustros do convento, remetendo-me para a ideia de extensão do corpo e natureza para fora de cena. Aqui realço a importância que para mim têm os claustros serem pedra, outro elemento da natureza. Tento coagir a imagem com o corpo que dança, transitando entre a ficção e a realidade.

O projetor de vídeo foi assumidamente colocado em frente à tela, para uma projeção frontal e funcionando como objeto de cena. Mais uma vez é a extensão do corpo humano/natureza.

As imagens recolhidas para este vídeo, foram gravadas no jardim da casa TAIT, no Porto, ao lado do Museu Romântico. Escolhi alguns planos e utilizei o *cross fade* na junção das imagens para melhor conseguir o ligamento entre eles, ou melhor, para induzir à simbiose entre humano e natureza.

Aqui reforço a atenção do pormenor: do plano das mãos, das veias, da pulsação do corpo, refazendo novas configurações corporais de forma a obter a simbiose e a levar o espectador a interiorizar no silêncio esta ideia. A utilização da imagem, nomeadamente o vídeo, situa-nos entre o corpo e a sua imagem, ou seja, observar os momentos de transição, de contacto, de suspensão, de cruzamento e de hesitação. De alguma forma a minha intenção foi a de permitir ao espectador de penetrar no espaço do intérprete de forma discreta.

A utilização da água, através do regador verde, (também pensada esta cor), por se relacionar com a cor do ambiente, (relva, árvores, folhas). A água como um dos elementos primordiais para o crescimento das plantas, também aqui exposta de forma a dar vida a este ser que eu projetei em cena.

Quanto à luz usada para este trabalho, estive a cargo de Wilma Moutinho, e o intuito era que a luz fosse tão silenciosa quanto o trabalho, ou seja, que houvesse uma progressão da luz muito suave e lenta de forma o espectador não sentir as mudanças necessárias. As sombras projetadas no chão com o intuito de aparecerem outros vultos para além do corpo presente.

Penso que as transições que ela buscou funcionaram em consonância com o trabalho.

Luz simples, branca e silenciosa.<sup>23</sup>

O público reagiu também de uma forma silenciosa face ao silêncio que se instalou, penso que evitaram fazer ruídos de maneira a não desconcentrar a cena, indo ao encontro do que era pretendido.

Para mim a apresentação pública foi um posicionamento, um arriscar sobre o esvaziamento do espetáculo, tudo reduzido a uma possibilidade de zero. A uma espera.

Confrontar as pessoas com as possibilidades do silêncio provocado, a ausência de música e palavras e apenas os sons dos gestos do corpo. Esperar.



*Fotografia de João Tuna*

---

<sup>23</sup> Ver anexo desenho de luz no anexo H, DVD 2

### ***Podemos ver o silêncio do corpo?***

De alguma forma, todos nós participamos na comunicação silenciosa, todos os dias. Vivemo-la quando indicamos algo com a cabeça, piscamos um olho, levamos um dedo aos lábios, levantamos os olhos para o céu ou acenamos com a mão. Contudo, o silêncio pressupõe um contexto próprio, já que se liga a ele uma ideia de geografia, de cultura e uma história.

Ser silencioso não representa, pois, evitar apenas fazer longos discursos, mas também falar em voz baixa, numa entoação e numa frequência que não tenham interferência sobre o meio, falando-se pausadamente e de forma adequada a uma determinada realidade. Tendo em conta a cultura e a história do silêncio, permanece ainda a ideia, em determinados contextos, de que, na presença de adultos, as crianças devem apenas ser vistas e não ouvidas. Também a mulher foi, durante largo tempo, e ainda o é, particularmente em alguns países da civilização oriental, sujeita a leis de conversação muito severas. A mulher devia ficar em silêncio, sobretudo em público, como sinal da sua modéstia e inferioridade.

No quotidiano, o silêncio passa despercebido, não porque não exista, mas porque se fala pouco sobre ele.

Pelas reflexões que o silêncio proporciona, para Tito Cardoso e Cunha, confirma-se que ele não é um estado morto nem coincide tão pouco com a ausência de sentido. Porque há silêncios que falam e são bastante eloquentes, dizendo mais e melhor do que as palavras, não há dúvida que o silêncio é uma forma de comunicação tão expressiva como a palavra, que acaba por pressupor um fundo de silêncio sobre o qual ela própria se forma. De facto, a palavra só pode acontecer em íntima ligação com um silêncio primordial do qual ela surge como rutura.

Nesta sociedade do espetáculo e do tumulto, assiste-se, pois, à capitulação da palavra perante o poder da imagem, caindo-se, não raramente, na constatação de que as palavras são insuficientes, inábeis e de que é, justamente, “a saturação da palavra que induz o fascínio do silêncio”.<sup>24</sup>

Cada silêncio possui uma grande quantidade de informação, daí a sua fertilidade, uma vez que, quando as palavras falham, o silêncio pode exprimir grandes sentimentos de dor ou de alegria, por exemplo, fazendo parte integrante da linguagem e ajudando a construir o sentido.

---

<sup>24</sup> Le Breton. D. (1999), p.12

Dado que o silêncio veicula diferentes sentidos, o mais importante é tentar encontrar a sua polissemia e ambivalência, concordando com o facto de que o silêncio pode ser interpretado, revelando-se num limiar entre o dito e o não dito, disseminando-se em palavras, imagens ou figuras.

O silêncio é geralmente conotado com uma perspectiva associada à conveniência, à raiva sem norte, ao exagero, à cobardia, à repressão, a um sentimento de incoerência, onde impera a falta de liberdade. Com efeito, no nosso imaginário, coabita a ideia de repressão imposta sobre a voz e a sua livre expressão, tornando-se silenciamento, exclusão, resistência, opressão. Sobre o que não se pode falar, tem de se permanecer em silêncio, já que a censura o impõe, estabelece limites ao ato de dizer, impede a palavra, ocultando-a e silenciando, como se erguessem muros a não deixar passar o grito, o queixume ou a revolta.

Vive-se a recusa ou o impedimento de falar, que pressupõe o movimento de um estado (a fala) a outro (o da sua privação), implicando a ausência de palavras e, conseqüentemente, exigindo o ato de calar. O silêncio pode ainda dar voz à agressão, como quando se decide *não dirigir a palavra a alguém*, fabricando a ausência comunicativa desse alguém e retirando-lhe o reconhecimento do seu estatuto de interlocutor, pressuposto este que é inerente a qualquer ato de comunicação.

O silêncio pode ser a expressão de uma arrogância sufocante, de um distanciamento, de um desejo de reintegração, pode ser revelador de perplexidade ou, simplesmente, tornar-se angustiante. Pode materializar a representação do vazio, da ausência de algo, seja de um termo seja de qualquer outro elemento figurativo, como uma pessoa, um objeto ou um outro ser, sendo suscetível de ser apreendido como uma regra social, subjacente a convenções comportamentais, que estabelecem, por exemplo, a hora exata para o ser humano se exprimir e a hora para permanecer calado.

Contudo, a leitura do silêncio não é apenas feita de negatividade e de privação. De fato, o silêncio comporta uma dupla conotação de pausa do discurso, ao suspender momentaneamente a cadeia verbal, e de epifania prestes a despertar. É que o silêncio fala do que não se soube dizer, do que ficou suspenso nas entrelinhas e se resguarda, até porque nunca é possível alcançar a plenitude do ato comunicativo.

O silêncio, baseado no silenciamento da palavra, elege apenas uma outra forma de comunicação, revelando sentimentos, situações e ações, como diz o médico Nuno Grande: *...a comunicação pode acontecer pela expressividade de uma forma de olhar ou de tocar, que, em silêncio, transmitem apelos, concordâncias ou discordâncias, afetos ou repulsas*

*inequívocos.*<sup>25</sup>

Numa outra ordem de ideias, verifiquei que o silêncio pode ser verbal ou inerente à Natureza, o que se reflete nas duas formas latinas de silêncio, segundo David Le Breton:

*Tacere* é um verbo activo cujo sujeito é uma pessoa, assinala uma paragem ou uma ausência de palavra relacionada com alguém. *Silere* é um verbo intransitivo, não se aplica apenas às pessoas, mas também à natureza, aos objectos, aos animais, designa de preferência a tranquilidade, uma tonalidade agradável da presença que não é perturbada por nenhum ruído.<sup>26</sup>

O verbo *tacere* corresponde à interrupção voluntária do que está a ser dito, equivalendo à expressão *calar-se*, o que implica diretamente a quebra de um circuito comunicativo em vias de realizar-se através da verbalização da palavra ou mesmo da expressão de um facto. Por outro lado, o verbo *silere* pode significar o silêncio como ato de esterilidade ou de insuficiência da linguagem, factos estes completamente alheios a uma intenção de silenciamento. Constituindo a raiz da palavra silêncio, o verbo *silere* pode referir-se a um estado no qual é possível a fruição de situações consideradas bastante positivas, por exemplo ligadas à **natureza**, por oposição ao conceito de *tacere*. Daí que o calar seja uma atividade tipicamente humana, ao passo que o silêncio, sendo também uma característica dos seres humanos, é igualmente atributo de objetos e de paisagens.

O silêncio invade ainda tecidos visuais e musicais. Ele é, inequivocamente, a manifestação da condição do sentido, constituindo uma linguagem subliminar, inerente à linguagem humana, porque há sempre silêncio à nossa volta, servindo simplesmente de intervalo ou de enredo à linguagem, assumindo uma dimensão metafórica e ambivalente.

Com efeito, a comunicação artística, nomeadamente ao nível das artes da imagem, como a fotografia e a pintura, mas também ao nível da dança, exprime-se através de uma linguagem silenciosa construída à margem do signo verbal. Sendo, então, impossível representar o silêncio por meios auditivos, resta exprimi-lo pela imobilidade ou por um sentido de ausência transmitido por um enunciado visual. Jean-Michel Fuster acentua: *n'écoutez pas le silence, regardez-le*<sup>27</sup>.

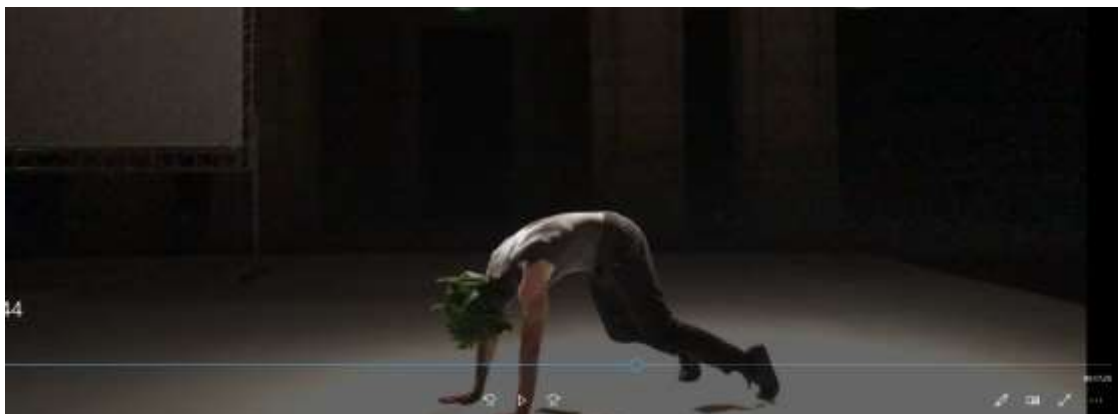
---

<sup>25</sup> Grande, N. (2004/2005). «De que fala o silêncio?». Palavra em Mutação. Revista nº 6 zero. Porto, p.31.

<sup>26</sup> Le Breton, 1999, p. 23

<sup>27</sup> Fuster, 1984, p. 119

O silêncio é algo de internamente ligado ao discurso, metaforicamente, a preferência pela ação em lugar da fala, por isso neste mestrado interessou-me essencialmente pesquisar o movimento através da imobilidade e do silêncio. *O que acontece ao corpo quando está muito tempo quieto? O que escutamos no silêncio que provocamos? Podemos ver o silêncio do corpo?*



## MACRO E MICRO

No contexto desta pesquisa criação desenvolvida, assente numa extensa experiência como interprete e criadora em dança contemporânea, iniciámos um processo de transformação do corpo numa série de sessões práticas de improvisação, durante as quais se impulsionou um estado corpóreo de uma quietude, quase imobilidade ou suspensão do corpo que dança, preenchida de silêncio e de vazio. Após essa passagem somática continuei o processo de transformação do corpo num laboratório de investigação e criação artística em dança e vídeo, onde o estado corpóreo da quietude, anteriormente alcançado, foi levado até à formação de um corpo expressivo de movimentos lentos, silenciosos, quase impercetíveis, cujo gesto dançado surge sempre em formação. Este processo de transformação do corpo na dança, constituído por duas fases distintas, (dentro do estúdio e fora deste) e resultante num corpo expressivo, tornou-se o objeto de estudo da pesquisa criação e, nessa condição, tem sido pensado como uma experimentação da potência do corpo na dança.

Numa fase inicial procurei 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 saliento uma linha de pesquisa sobre a quietude (*stillness*) de Merce Cunningham e *small dance* de Steve Paxton, do corpo na dança, na história da dança ocidental, de onde decorre o silêncio e o vazio que reinventámos no corpo ao longo da experimentação aqui desenvolvida. No universo da filosofia, encontrei no pensamento sobre silêncio e linguagem de Merleau Ponty, formas de pensar o corpo e na ideia de que é pelo nascimento do corpo no mundo que a experiência se inaugura, assim como conceitos sobre corpo próprio, corpo não objeto e corpo ambíguo. Também no mesmo universo deparo-me com José Gil e as questões ligadas à consciência do corpo: as intensidades, forças e intencionalidades, assim como o processo de devir objeto (devir animal, devir vegetal, devir coisa).<sup>28</sup>

Aquilo que tento mostrar inicialmente, 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, o gesto do corpo aja seguindo os estímulos do movimento do corpo,

---

<sup>28</sup> Gil, José (2001). *Movimento Total, o corpo e a dança*. Relógio D'Água Editores.

improvisando, suscitando uma experiência não consciente dos movimentos, que posso considerar este tipo de experiência como um modelo de comunicação do corpo.

A imobilidade do corpo nesta criação pressupõe o contacto com outras matérias, neste caso a relva, as plantas, o vento, a água, a experiência é inteiramente pessoal, comporta as impressões sensoriais e os sentimentos sobre essas impressões.

Sugeri ao intérprete irmos para o jardim.com material gerado no estúdio, de maneira a poder contactar com essas matérias. Se considerarmos que o ar livre nos dá a possibilidade de experienciar sensações para além do estúdio então posso pressupor que este é essencial para que a experiência ocorra. No final das sessões pedia ao intérprete para falar do que sentia acerca da imobilidade e do silêncio e como o seu corpo reagia.

Resumindo, a 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. Os movimentos molares (macro) e moleculares (micro) confundem-se, coexistindo num só mesmo plano.

O espaço aqui apresentado, a relva propriamente dita, podia ser o prolongamento do corpo, ou seja, o intérprete evolui num espaço próprio, que só é possível através da imagem, esta apresentada em vídeo, onde podemos observar as pequenas perceções.

O corpo sem rosto, aqui nesta pesquisa criação, que é substituído por plantas, quer expor, evidenciar uma simbiose entre natureza e corpo. Gostaria que o corpo e espaço se mantivessem de tal maneira conectados, a ponto de não ser possível distingui-los, e no entanto estão repletos de afetos e de forças novas, os objetos que ocupam o espaço ganham diferentes valores emocionais seguindo o corpo do intérprete.

Usei o vídeo como forma de concretizar uma conexão entre o corpo e espaço, que é invisível a olho nú mas observável visto de perto.

No processo de transformação do corpo nesta pesquisa criação estamos numa passagem permanente, diria o limiar entre a experiência, aquilo que o corpo comporta, e a experimentação, o fazer e criar novas experiências. Entre o dito e o não dito, entre o visível e o invisível. A captação e emissão de forças do corpo, assim como, a sua potência de afetar e ser afetado, 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*.<sup>29</sup> Segundo José Gil, as noções de *experiência real* e *experimentação* são equivalentes e prendem-se à definição do *empirismo transcendental* de G. Deleuze, nunca deixámos o campo da experiência vivida na dança, e quando o fazemos ou pensamos, é 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. 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.

*Procuro dizer o que sinto  
Sem pensar em que o sinto.  
Procuro encostar as palavras à ideia  
E não precisar dum corredor  
Do pensamento para as palavras. (...)*

*Procuro despir-me do que aprendi,  
Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me  
ensinaram,  
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,  
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,  
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,  
Mas um **animal humano** que a natureza produziu.*

Fernando Pessoa (Alberto Caeiro)<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> José Gil, 2008 .p.14

<sup>30</sup> (sublinhado meu)

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

*O que pretendo eu dizer? O que tenho eu para comunicar?*

E a partir daqui desenrolam-se inúmeras questões acerca da minha vida e onde estou inserida e resta-me pensar que a única forma de sobreviver ou viver eu necessito criar. E criar tem a ver com algo visceral e transcendental, no sentido da procura do sublime para me elevar a outro plano, ao ponto de me sentir bem e feliz. O sublime para mim vai para lá da imaginação. E a felicidade não é fácil, no entanto é um percurso que me posso propor a atingir tendo em mente os contornos que isso comporta. E os contornos são muitos.

Um corpo que desliza suavemente, quase impercetível ao olhar, confronta-me com a inquietação interna que não para de persistir, até reduzir ao seu mínimo de forma a obter um grau zero de mobilidade. Preparo-me agora para a escuta do intérprete e minha em simultâneo, pois este é um recetáculo e transmissor das minhas opções artísticas.

O dispositivo cénico que optei na apresentação desta peça quase se resume a um linóleo como espaço em branco para ser preenchido e uma tela branca perfurada onde é projetada a imagem. Este dispositivo permite-me ir ao encontro da ideia em que a peça sem música e a sua duração varia consoante o estado corporal e a respiração do intérprete e tenho em vista poder apresentar ao ar livre – jardim, praça, parque de forma a obter outro formato da peça, não ficando estagnado numa única apresentação e representação, podendo ser variável o seu espaço, e sem me limitar ao intérprete, a um palco e a um tempo certo. Aliás a variação do número de intérpretes, tempo e espaço pode alargar o espetro da sua interpretação.

Um corpo que se debate entre a tensão causada entre imobilidade e silêncio, surtindo um corpo com ansia de se mover cada vez menos ao longo da peça. Braços que se movem para lá do seu tronco, fora do seu eixo normal, saltos que funcionam como um grito do corpo, palma que sai como voz do corpo, respirações que respeitam o seu tempo. Sendo aqui coreógrafa parece-me importante uma ideia de não imposição, interessa-me as possibilidades do corpo do intérprete. *Como dirigir sem impor?* Encaminhá-lo através de ideias, ambientes, rosto tapado ou descoberto, reação aos sons do exterior ou não, de maneira ao intérprete poder refazer as experiências de estúdio.

*Até onde vai o nosso corpo, quando o escutamos?*

Desde sempre dei voz ao meu corpo através de movimentos, desde sempre criei para os outros (coreógrafos), os meus gestos para os seus trabalhos, ao qual eles usavam a seu belo prazer. Agora cabe-me a mim usar o corpo como eu quiser e acima de tudo escuta-lo. *Mas como escutar o corpo que não o meu?* Em silêncio fui descobrindo essa escuta, visualizando esse ser e construindo o meu corpo possível de revelar as minhas intenções.

Tentei nesta peça materializar percepções e pensamentos, conduzido pelo fluxo do meu olhar e pela energia do intérprete. Uma linha que se desenhava no espaço e no tempo, de uma forma silenciosa, por vezes forte e ruidosa, mas que sem essa aceleração não teria a percepção da minha quietude e do meu pensamento. *E a do intérprete? E a do público? O que alterará esta (minha) quietude e este silêncio?* Noutro sítio, com outro intérprete, com uma pessoa mais velha, com uma mulher talvez poderei obter outras respostas.

Um corpo e um pensamento que não param. Entre realidade e ficção este corpo vagueia ao sabor do seu tempo e do seu espaço. *Que tempo?* Diria este tempo, mudar este tempo em que vivemos e criar o meu.

Poderia dizer entre o equilíbrio e o desequilíbrio, **o entre** parece-me ser aquela fronteira que ninguém sabe definir.

O invisível que se esconde entre o exterior e interior do corpo, entre a pele e o organismo, desvenda-se na visibilidade dos pequenos gestos, nos micro gestos que tão falados são ao longo do processo e revelam-se ao olhar do espectador, de maneira a que o ajuste do visível e o invisível se dirija a uma autoconsciência por trás da linguagem, é justo que a compreendamos como os movimentos (quase) silenciosos são denunciadores do corpo.

## BIBLIOGRAFIA

Alves, A. *Do dever em não devir*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Crenças, Religiões e Poderes: Dos indivíduos às sociabilidades. Março 2007. Consultado file:///C:/Users/Filipe%20Silva/Downloads/edoc.site\_fernando-gil-kinefantasia.pdf

Borges, A. (2003). *Corpo e Transcendência*. Porto, Edição Fundação Eng. António de Almeida

Chul Han, B. (2014). *A Sociedade Do Cansaço*. Relógio D'Água Editores. Tradução de Gilda Lopes Encarnação

Chul Han, B. (2014). *A Sociedade da Transparência*. Lisboa: Relógio D'Água Editores. Tradução de Miguel Serras Pereira.

Deleuze, G. (1983). *A Imagem – Movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim. Tradução de Sousa Dias

Genette, G. (1979). *A narrativa e seu discurso*. Composta e impressa na Editorial Minerva-Minigráfica, Coop. de Artes Gráficas. SCARL e acabadas nas Oficinas Gráficas da Editora Arcádia.

Gil, J. (1997). *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores

Gil, J. (2009). *Em Busca da Identidade – O Desnorte*. Lisboa: Relógio D'Água Editores

Gil, J. (2001). *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água Editores

Haraway, D.,Kunzru,H., Tadeu, T. (2000). *Antropologia do ciborgue – As vertigens do pós-humano*. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autentica Editorial Ltda.

Ingold, Tim . *Estar Vivo*. Ensaio Sobre Movimento, Conhecimento e Descrição.  
Brasil: Ed Vozes, 2015 (e-book)

Le Breton, D. (1998). *Do silêncio*. Edição Instituto Piaget

Loupe, L. (2012). *Poética Da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro

Ponty, M. (1999) *Fenomenologia da Percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura.  
2ª edição. São Paulo, Martins Fontes, (Tópicos) edição original *Phénoménologie De La  
Perception* Paris, Gallimard, 1945.

#### OUTRAS LEITURAS

Barros, M. (2009). *Da materialidade na dança*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo

Damásio. A. (2017). *A Estranha Ordem Das Coisas- A vida, os sentimentos e as culturas  
humanas*. Lisboa: Temas e Debates – Circulo de Leitores

Damásio. A. (2012). *Ao Encontro de Espinoza - As Emoções Sociais E A Neurologia do  
Sentir*. Lisboa: Temas e Debates – Circulo de Leitores.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. Paris: Les Editions de Minuit

Deleuze, G., & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo,  
Escuta. Consultado em <http://www.scribd.com/doc/22519122/Deleuze-Parnet-Dialogos>

Mendonça, T.M. (2018). *O Pequeno Caminho Das Grandes Perguntas*. Lisboa: Quetzal  
Editores.

Sartre, J. (1988). *A Imaginação*. Edição Difel Serres, M. (1991). *Le Tiers- Instruit*. Paris,  
Gallimard, col. Folio/Essais

## ANEXOS

**DVD 1:** Gravação do espetáculo e Filme de *Grau Zero, um corpo que espera*

**DVD 2:** Anexos de 1 a 18; Gravação conversas (A, B e C); Fotos do espetáculo (João Tuna); Rider Técnico e plano de trabalho

1. <https://youtu.be/BUEN1xSQf8U> : Pulsar
2. <https://youtu.be/7ftpFmWusc8> : Sobreposição
3. <https://youtu.be/J5xqGT3b0pE> : Corpo em repouso
4. <https://youtu.be/4NAeJhIt5tk> : Braço
5. <https://youtu.be/vEuj89bGJ3U> : Brisa
6. <https://youtu.be/M1ByESOWXcw> : Olhos
7. <https://youtu.be/mef5ZcRPHUA> : Estático
8. <https://youtu.be/xqw5zjvhsGA> : Veias
9. <https://youtu.be/1IBmfyyF0BQ> : Linha do braço
10. <https://youtu.be/dJw5CnCpYcc> : Mão
11. <https://youtu.be/NC4Kydkmaz4> : Ação – pausa
12. <https://youtu.be/EJq2UIzL9h0> : Micro movimentos- o entre
13. [https://youtu.be/ERY7BNO\\_OLI](https://youtu.be/ERY7BNO_OLI) : Folhas
14. [https://youtu.be/rpE\\_QzUNwDg](https://youtu.be/rpE_QzUNwDg) : Olhar
15. <https://youtu.be/EDY9qUayMDw> : Entre o lento e o verde
16. <https://youtu.be/Nr5NErxauT4> : Baixo para cima
17. <https://youtu.be/UapVnTASrkY> : Erguer
18. <https://youtu.be/Rd9Yx6N2Puc> : Grau Zero, Um Corpo Que Espera

*A) Sentir*



Gravação nova.m4a

*B) Perceção*



Gravação nova 2-cópia.m4a

*C) Fim do ensaio. Fragmentos*



Gravação nova 5 (1).m4a



*D) Espera*



*E) Pele*



*F) Natureza*



*G) Híbrido*

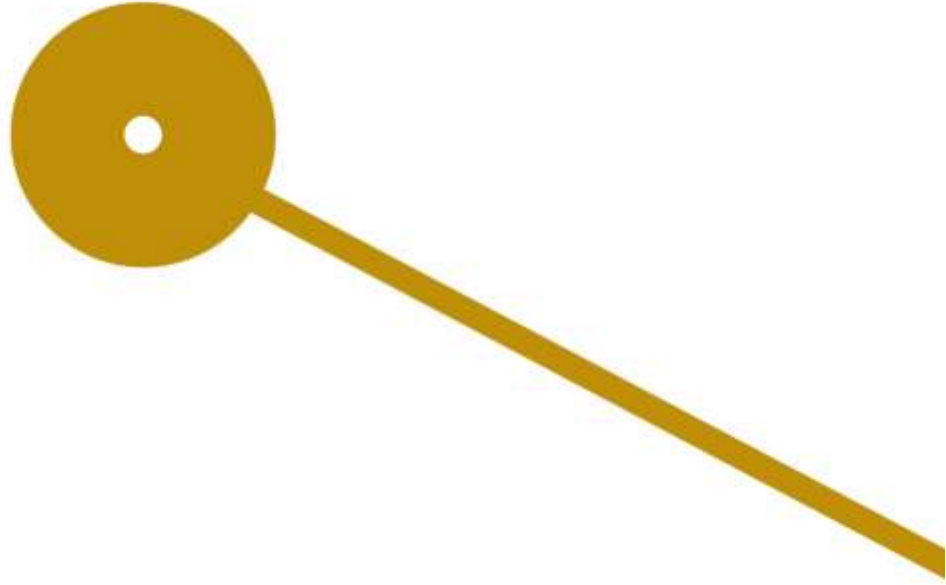
H) Rider técnico

I) Fotos de espetáculo de João Tuna

J) Plano de trabalho de Grau Zero, um corpo que espera

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO



—  
**M**



MESTRADO  
ARTES CÊNICAS  
**INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA**

**Grau Zero, um corpo que espera**  
Elisabete Cristina Nogueira Magalhães