

Silêncio - Gestos de resistência

Cooperação e escuta nas criações de John Cage e Steve Paxton

Ana Helena Falcão Carneiro Silva Ribeiro

Dissertação em

Ciências da Comunicação- Comunicação e Artes

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Sílvia Tengner Barros Pinto Coelho e do Professor Doutor Bartholomew Ryan.

[DECLARAÇÕES]

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,

Lisboa, de de

Declaro que esta Tese se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O(A) orientador(a),

Lisboa, de de

AGRADECIMENTOS

Agradeço, desde logo, aos orientadores deste trabalho, Sílvia e Bartholomew. Preciso de agradecer à constelação de pessoas que me fizeram crer que é ainda possível pensarmos modos mais atentos e mais alegres de fazer mundos. Desta constelação constam professores e professoras, pai e mãe, irmão, amantes, amigas e amigos. Pressinto que os/as deuses tampouco deixaram de acreditar, e às vezes parece-me que também a eles e a elas preciso de agradecer.

Silêncio: gestos de resistência

Cooperação escuta nas criações de John Cage e Steve Paxton

Helena Ribeiro

Resumo

Esta tese propõe o estudo de gestos de resistência ligados ao silêncio e à quietude. Cruzando autores e artistas de diferentes ramos do conhecimento, pretende-se mostrar como essas diferentes propostas e ideias configuram uma possibilidade alternativa de construção de simbioses entre presenças. De um modo muito paradoxal, as sociedades contemporâneas participam de um compasso de ritmo único sentindo-se, simultaneamente, paralisadas. A impotência a que os pequenos gestos foram votados faz-nos sentir frustração e desalento. De que modo podemos contrariar a falsa performatividade dos corpos capitalizados? Que posturas poderão criar fendas de dissenso face à alucinação e violência do progresso?

PALAVRAS-CHAVE: silêncio, quietude, resistência.

Abstract

This thesis proposes the study of acts of resistance through silence and stillness. Interweaving authors and artists from different areas of knowledge and expression, this thesis shows how those diverse proposals and ideas pave the way for an alternative path, and possibility for the construction of symbiosis between presences. In a very paradoxical way, contemporary societies participate from a unique rhythmic beat, simultaneously feeling paralyzed. The powerlessness of the small gestures makes us feel frustration and discouragement. How can we resist the false performativity of the capitalized bodies? Which postures could create lapses of dissension to the hallucination and the violence of progress?

KEYWORDS: *silence, stillness, resistance.*

ÍNDICE

Introdução	7
I. Søren Kierkegaard	
“O solene silêncio”	10
II. Progresso e Mobilidade	17
III. Obliteração e Mobilidade	22
IV. John Cage	25
1. Considerações sobre o silêncio.....	27
2. Gestos quotidianos.	30
3. <i>Nothing more than nothing can be said</i>	33
4. Silêncio e cogumelos.....	34
V. Steve Paxton	
1. Dança e movimento.....	40
2. Cultura e atenção	44
3. Pequena dança	48
Conclusão	52
Bibliografia	54

INTRODUÇÃO

O trabalho que aqui apresento estuda formas de silêncio enquanto gestos de resistência. Não deixa de ser paradoxal escrever sobre a questão do silêncio como forma de resistência na modernidade¹ - no caso de a escrita ser entendida como uma extensão da fala- mas o paradoxo acompanha este estudo, assim como os autores que este trabalho visita. Concentrei-me em textos e trabalhos de Søren Kierkegaard (1813-1855), John Cage (1912-1992), Anna Tsing (1952-) e Steve Paxton (1939-). De cada um destes autores, os textos que guiaram a minha pesquisa foram, respectivamente: *Look at the birds of the air; consider the lily of the field* (2018), *Silence - Lectures and writings* (2017), *The Mushroom at the End of the World* (2015) e o catálogo da exposição *Drafting Interior Techniques* (2019). Ligações improváveis, talvez. Procurei, ainda assim, descobrir quais os pontos de encontro entre estes autores, tendo como principal horizonte os conceitos e ideias de paragem ou quietude, silêncio, interrupção e escuta como motores de mudança e resistência. Muito embora pertencentes a universos distintos, todos questionaram a engrenagem moderna do progresso, simultaneamente tentando encontrar alternativas de diálogo e de debate que pudessem estimular as relações e a criatividade, não cedendo ao vício derrotista da crítica pela crítica. Todos estes autores pensaram em possibilidades de pensamento e acção capazes de contrariar a sedimentação de um entendimento unívoco de evolução. A leitura de Kierkegaard, nomeadamente do discurso *Look at the birds of the air; consider the lily of the field*, publicado no ano de 1849, fez-me ver como um autor de transição entre o romantismo e a modernidade já sentia inquietação em relação a problemas que viriam a estruturar a crise da modernidade e a consequente “catástrofe” do tempo pós-moderno ou

¹ Lembro Kierkegaard quando denuncia aqueles que quebram o silêncio, como ele próprio o foi fazendo “[...] you must not make the least attempt to render instruction in silence impossible (...) by foolishly and meaninglessly jumbling silence together with speaking, perhaps as the subject of speaking, so that nothing comes of the silence, but instead a speech comes into existence, a speech about making silent”, 2018:31 . Correndo embora esse risco, o de perturbar o sentido orientador deste trabalho pelo simples facto de o escrever, a minha pesquisa focar-se-á, porventura, nos frutos do silêncio: servindo como conceito-imagem, o trabalho vai-se distanciando da base histórica, muitas vezes de carácter divino, do motivo do silêncio para encontrar os diálogos que o silêncio permite.

hipermoderno² - o nosso. Um desses problemas é o lixo informativo e enformador, que o excesso discursivo provoca. Kierkegaard escreveu sobre a necessidade de escuta, capacidade ausente e urgente. É essa capacidade que fica em falha aquando da revolução moderna. Essencialmente produtor de ruído e de movimento, o projecto moderno afirma-se como *ser-para-o-movimento*³. Daí resulta uma exaustão, que desvirtua e aliena o poder de enunciação e de acção. Creio que, de um modo muito paradoxal, as sociedades contemporâneas participam de um compasso de ritmo único sentindo-se, simultaneamente, paralisadas. A impotência a que os pequenos gestos foram votados faz-nos sentir frustração e desalento. Assim, com a apresentação e análise das propostas artísticas de John Cage e Steve Paxton, pretendi ilustrar como o pensamento destes artistas do século XX revela e releva a importância dada à manifestação constante quer do silêncio, quer da quietude. Cedo percebi que estes conceitos servem de veículos condutores à reflexão sobre as relações, cruzamentos e cumplicidades entre seres e sons e movimentos, não se encerrando em percursos únicos (mesmo e sobretudo após a leitura de Cage, sempre resta a dúvida: mas existe, afinal, silêncio?). Neste compasso do trabalho, junta-se à constelação a antropóloga Anna Tsing, e um livro que escreveu sobre uma espécie de cogumelo (Tsing, 2015). Tsing contribui para a criação de uma compreensão ampliada e atenta das relações e entrelaçamentos entre todos os intervenientes da cena terrestre. Essa disposição dialogante é necessariamente construída a partir de uma grande capacidade de escuta e de atenção. É uma aventura disposta a desafiar os contornos da disciplina histórica e que se preocupa com todas as escalas, num exercício de cruzamento entre saberes e diferenças. A sensibilidade de Tsing denota grande acuidade face a micropercepções e fenómenos de contágio, numa postura empenhada em lembrar a urgência de cooperação. O livro relembra a capacidade de imaginar novas narrativas de futuro, a

² Quando aqui refiro “pós-modernidade”, tenho por base a leitura do livro *A mobilização infinita*, de Peter Sloterdijk. Já quando falo em “hipermoderno”, refiro-me ao estudo feito no livro *Os tempos hipermodernos*, de Gilles Lipovetsky. Embora tenha optado pela utilização do primeiro texto, sinto alguma relutância em relação ao emprego do termo “pós-moderno”. Sobretudo, ao seguir as premissas deste trabalho, concluo que os obstáculos levantados pela modernidade ainda não foram ultrapassados, para que se possa falar de uma pós-modernidade. De qualquer modo, tanto Sloterdijk quanto Lipovetsky partilham dessa incerteza, ambos afirmando que a contemporaneidade pode ser descrita a partir de uma exaustão exacerbada da modernidade.

³ A expressão é usada por Peter Sloterdijk, 2002:33. Também André Lepecki, de quem falarei mais à frente, se serve, ao longo do livro *Exaurir a dança*, do termo, a partir precisamente da leitura de Sloterdijk.

partir das “ruínas do capitalismo” (Tsing, 2015). Se, ao longo da análise sobre Cage, restou uma certa dúvida em relação à forma e discurso flutuantes em que o compositor incorre, ao invocar o coreógrafo e bailarino Steve Paxton - no final do trabalho - percebo como a dança efectiva, de um modo muito real, as inquietações de corpos capitalizados e movidos pela aspiração doentia de progresso. Talvez essa clareza que adivinho na dança se deva sobretudo ao meu empenhado interesse pelos estudos do movimento. Há que lembrar que John Cage foi, em grande medida, um performer. E também na sua exploração performativa percebo o valor de transferência e transformação que o seu trabalho despoletou. O estudo da dança, em Paxton, consegue projectar uma meditação sobre essa mesma questão da performatividade. Tal como o teórico de artes performativas (que vou invocando com insistência ao longo deste trabalho) André Lepecki sugere, a partir do subtítulo do seu livro *Singularities - Dance in the age of performance*, como pode a dança sobreviver à era do performativo? Sobretudo e até quando esse “performativo” segue o propósito brutal e alienante de um progresso sem medida? Mas, que progresso? Afinal, os motivos deste trabalho - seja sob a forma de silêncio, de quietude, de interrupção ou de escuta- perguntam-se isso mesmo e talvez aí resida a sua maior força actuante. Falemos de resistência e de cooperação. Em silêncio.

I. Søren Kierkegaard

“O solene silêncio”

O discurso *Look at the birds of the air; consider the lily of the field*, de Kierkegaard, foca três pontos essenciais que, segundo o autor, são chaves de aproximação ao divino. São eles o silêncio, a obediência e a alegria. Foquei-me no silêncio, e faço uma pequena referência ao tópico da obediência. A alegria é uma qualidade muito vasta, difícil de “teorizar”, muito embora eu busque, com esta tese, soluções de mudança que possam suplantar o sentimento de cansaço e de desespero. Søren Kierkegaard⁴ descreve o lugar do silêncio como um lugar inicial, como princípio. Já nessa observação se percebe a inquietação e o sentido de questionamento deste filósofo cristão: mas onde está o Verbo inicial, afinal? Kierkegaard indaga sobre a arte do silêncio, para poder melhor aceder a Deus. No seu entender, apenas regressando ao silêncio, consegue alguém “alcançar” Deus. Ainda que a narrativa kierkegaardiana, talvez de um modo paradoxal⁵, se situe num entendimento teológico do mundo, é muito fértil na antecipação de gestos⁶ de escuta e de atenção. Esses gestos serão centrais na reflexão deste trabalho e denotam - ainda numa época anterior à escalada moderna - inquietação e desconfiança face ao balbuciar vazio e ensurdecido do universo humano. É o próprio filósofo que o observa quando escreve:

⁴ Note-se que Kierkegaard usou dois pseudónimos que remetem directamente para a ideia de silêncio: Johannes de Silentio (pseudónimo usado no livro *Temor e Tremor*) e Frater Taciturnus (pseudónimo da secção *Guilty/Not Guilty*, do livro *Stages on Life's Way*) - em latim, irmão “silencioso”. Curiosamente, a evolução da palavra “taciturno” sugere silêncio, mas ganha contornos exactamente opostos ao silêncio de que aqui tratamos. O adjectivo “taciturno” é usado para descrever alguém ou algo sombrio, pouco alegre, ensimesmado; no fundo, reflectindo a relação de desconforto que a sociedade e a realidade ocidentais foram criando com “o silêncio” - insistentemente relacionado com o obscuro, ao contrário do silêncio de Kierkegaard que, no texto que exploro neste capítulo, é um silêncio jubilante.

⁵ O paradoxo é, segundo Kierkegaard, uma chave imprescindível do pensamento. Sob o pseudónimo Johannes Climacus, o autor escreve: “[...] o paradoxo é a paixão do pensamento, e o pensador sem o paradoxo é como o amante sem a paixão: um tipo medíocre.” Kierkegaard, 2012:84.

⁶ O filósofo Georg Lukács escreve, num ensaio sobre Kierkegaard: “*What is the life-value of a gesture? (...) A gesture is nothing more than a movement which clearly expresses something unambiguous. Form is the only way of expressing the absolute in life; gesture is the only thing which is perfect within itself, the only reality which is more than mere possibility. The gesture alone expresses life: but is it possible to express life?*” Lukács, 1974 :28.

But because the ability to speak is an advantage, it does not follow that there is no art in the ability to keep silent, or that it would be an inferior art. On the contrary, precisely because a human being has the ability to speak, for this very reason the ability to keep silent is an art... (Kierkegaard, 2018:16)

Essa capacidade de permanecer em silêncio significa o começo: o lugar a partir do qual se pode realmente começar a busca por Deus. Kierkegaard define este começo como “*not that with which one begins but [is] that to which one comes, and one comes to it backwards.*” (Kierkegaard, 2018:17). De algum modo, para Kierkegaard, não existe começo, antes existe regresso. Ou, melhor dito, a forma de se caminhar na direcção do “começo” é a forma do “regresso”. Quando penso nessa caminhada de regresso ao começo, imagino esse regresso como um gesto de procura do encontro. Então, talvez o silêncio aqui enunciado enquanto começo seja um encontro. Talvez essa arte do silêncio, agora perspectivada a partir da capacidade do encontro, possa permitir uma relação mais atenta, de um modo profundo, com aquilo que nos rodeia. Sendo o começo um encontro (tal como, mais à frente, perceberemos que a repetição é também um começo), a arte do silêncio estaria latente em todas as coisas, e não só necessariamente quando estão em silêncio. Então, o silêncio em Kierkegaard tem sobretudo que ver com interacção, com um compromisso silencioso de cooperação e de troca, entrecruzamento:

There is silence out there, and not only when everything keeps silent in the silence of night, but also when a thousand strings are in motion (...) and nonetheless there is silence out there: each one in particular does it so well that not one of them, and none of them all together, do anything to break the solemn silence.⁷ (Kierkegaard, 2018:22)

Esta noção de silêncio sugerida a partir da observação do comportamento das árvores, das flores ou dos pássaros, relaciona-se com um entendimento do mundo empenhado em não circunscrever as relações e os acontecimentos a objectos⁸ de dissecação

⁷ Kierkegaard afirma ainda que o poeta deseja habitar esse solene silêncio “[...] *away from the worldliness of the human world, where there is so much talk - away from all the worldly life of humanity, which merely demonstrates in a sorry way that it is speech that distinguishes human beings from animals.*” Kierkegaard, 2018:21.

⁸ O poeta Carlos Drummond de Andrade avisa: “O mundo não tem sentido./ O mundo e suas canções/ de timbre mais comovido/ estão calados, e a fala/ que de uma para outra sala/ ouvimos um certo instante/ é silêncio que faz eco” Acrescentando, ainda: “Meu bem, assim acordados,/ assim lúcidos, severos,/ ou

explicativa. Ou seja, existe um segredo latente na interação entre as árvores, por exemplo, que funciona como chave de diálogo e ação mútua e que escapa à compreensão humana.⁹ É uma ação sem razões. Kierkegaard defende que também a criança é capaz deste dom - “*the child never asks about reasons.*” (Kierkegaard, 2018:14) Já o poeta, ainda que seja capaz de mergulhar nesse solene silêncio, ainda que seja capaz de escrever poesia, encontra-se, desde logo, “contaminado” pelo desejo, nomeadamente o desejo de entender: “*The poet is the child of eternity but lacks the earnestness of eternity (...) he weeps; as he weeps, he finds relief in weeping, the “wish” comes into existence, along with the eloquence of the wish.*”¹⁰ (Kierkegaard, 2018:12)

Ainda assim, o exercício da poesia é um exercício de aproximação a essa auscultação convicta da eternidade. Essa tentativa de aproximação, o momento da poesia, esbate os muros entre o temporal e o eterno, sendo o poeta, por isso, capaz de uma atenção nas mais das vezes alheia à distração humana. Veja-se o que escreve Kierkegaard a esse propósito:

And this is surely the misfortune in the lives of many, of far the greater part of humanity: that they never perceived “the moment” [Øieblikket], that in their lives the eternal and the temporal were exclusively separated. (Kierkegaard, 2018:25)

E porque é que não somos capazes de perceber o momento? Porque não somos capazes de estar em silêncio.¹¹ Aquilo que a capacidade de estar em silêncio melhor permite é, talvez, escutar. O verbo escutar vai latejando ao longo deste trabalho, e Kierkegaard esclarece no seu texto quão precioso é este dom do silêncio, a escuta. O filósofo escreve : “*Indeed, he became what is, if possible, even more the opposite of*

assim abandonados,/ deixando-nos à deriva/ levar na palma do tempo/- mas o tempo não existe-./ sejamos como se fôramos/ num mundo que fosse: o Mundo.”, Drummond de Andrade, 2006:38/40.

⁹ O heterónimo de Fernando Pessoa, mestre poeta Alberto Caeiro escreve: “Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores/ A de serem verdes e copadas e de terem ramos/ E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar, / A nós, que não sabemos dar por elas./ Mas que melhor metafísica que a delas./ Que é a de não saber para que vivem/ Nem saber que o não sabem?”, in “Há metafísica bastante em não pensar em nada”, Caeiro, 1994:48.

¹⁰ Para Kierkegaard, a eloquência implica já uma maior elaboração conceptual que “aniquila” a generosidade perceptiva da criança.

¹¹ “*And why? Because they could not keep silent.*”, Kierkegaard, 2018:26.

talking than silence: he became a listener.”¹² (Kierkegaard, 2018:19). O silêncio de que fala Kierkegaard mostra “o momento”. Que momento é este? Creio que o momento expressa as partículas de sensação em que o temporal e o eterno se eclipsam, e a partir das quais se esclarece o diálogo transcendente entre o que é material e o que é divino. Se transpusermos esse momento para a arte, e evitando a pobre metáfora da inspiração, a imagem da epifania ajuda a ilustrar os pontos-chave de um contínuo exercício de escuta e atenção. Se considerarmos a potência revolucionária da capacidade de escuta, percebemos como o acto de reparar ou de atentar (*to notice*) pode ser lido à luz deste encontro¹³ ao qual se chega pelo silêncio. Kierkegaard fala de instante.¹⁴ Parece-me que esta questão do instante será muito importante para a dança (de que falarei no último capítulo desta tese), se esta for compreendida como exercício excelente da arte da atenção, já que se povoa de micropercepções que vão desenhando o caminho percorrido pela atenção do corpo e pelas respostas que ele engendra aquando dos encontros que essa atenção permite.

Regressando ao ponto essencial desta análise do silêncio em Kierkegaard, o que aqui interessa esclarecer é, de facto, o silêncio como caminho para a escuta, e a escuta como caminho para a cooperação. Kierkegaard condena o culto da desatenção que, já na sua época, reinava sobre as sociedades ocidentais e que reflectia o império materialista¹⁵ e

¹² Leia-se o parágrafo na íntegra: “*And then, if he in fact prayed truly fervently, what happened to him? Something strange and wonderful happened to him: gradually, as he became more and more fervent in prayer, he had less and less to say, and finally he became entirely silent. He became silent. Indeed, he became what is, if possible, even more the opposite of talking than silence: he became a listener. He had thought that to pray was to talk; he learned that to pray is not only to keep silent, but to listen*”, Kierkegaard, 2018:19.

¹³ A filósofa Simone Weil, no seu livro *A Gravidade e a Graça*, partilha inquietações que ressoam com as reflexões de Kierkegaard: “Gostaríamos que tudo o que tem um valor fosse eterno. Ora, tudo o que tem um valor é o resultado de um encontro, tem a duração desse encontro e termina quando os que se encontraram se separam.”, Weil, 2004:108.

¹⁴ Veja-se o que escreve exactamente Kierkegaard: “*Nor, no matter how significant it is in itself, does the moment come with commotion or shouting; no, it comes softly, on lighter feet than the lightest tread of any creature, for it comes with the light step of the sudden; it comes stealthily. Therefore one must be utterly silent if one is to perceive that ‘now it is here’. And at the next moment it is gone. Therefore one must be utterly silent if one is to succeed in making use of it.*”, Kierkegaard, 2018:25. Leia-se, em paralelo, o que escreve Weil: “Se nos examinarmos num determinado momento- no instante presente, separado do passado e do futuro- descobrimo-nos inocentes. Não podemos ser nesse instante mais do que aquilo que somos: todo o desenvolvimento implica uma duração. Está na essência do mundo, nesse instante, que sejamos assim.”, 2004: 41

¹⁵ Kierkegaard escreve em *Temor e Tremor*: “A maior parte dos homens vive perdida em preocupações e alegrias mundanas; são os que ficam sem par e não entram na dança.”, Kierkegaard, 2009:97; e ainda: “-

feroz de uma ideia de avanço insensível, impositora da indiferença.¹⁶ Quando aqui falo de cooperação, desvirtuo o conceito de obediência neste autor. Mas a minha leitura da ideia de obediência, (concretamente presente no discurso *Look at the birds of the air, consider the lily of the field*), actualiza-se pela expressão do espírito cooperativo ou cooperante. No fundo, obedecer à vontade de Deus (dentro do quadro cristão), tal como o lírio obedece à vontade da Natureza (Deus e Natureza confundem-se), não é senão detectar a teia infundável de elos entre presenças. Ajudou-me a chegar a esta compreensão uma notória afinidade entre o conselho de S. Kierkegaard, as observações do poeta Alberto Caeiro e as meditações da escritora Clarice Lispector. Atente-se nas variações do verbo “obedecer”, nestes autores, respectivamente:

But if you have learned silence, then it will surely be possible to learn obedience. Pay attention, then, to nature, which surrounds you. In nature everything is obedience, unconditional obedience.
(Kierkegaard, 2018:47)

E por isso eu obedeço-lhe,/ (Que mais sei eu de Deus que Deus de si próprio?)/ Obedeço-lhe a viver, espontaneamente,/ Como quem abre os olhos e vê... (Caeiro, 1994:49)¹⁷

Ser humano não deveria ser um ideal para o homem que é fatalmente humano, ser humano tem que ser o modo como eu, coisa viva, obedecendo por liberdade ao caminho do que é vivo, sou humana.
(Lispector, 2000:101)¹⁸

Fausto sabe que o espírito suporta a existência, mas sabe igualmente que a certeza e o contentamento em que vivem os homens não se fundamentam no poder do espírito, mas explicam-se facilmente como uma felicidade não-reflectida.”, Kierkegaard, 2009:173.

¹⁶ Também em *Temor e Tremor*, o poeta e filósofo afirma: “No mundo exterior tudo pertence ao portador que é escravo da lei da indiferença...”; - e ainda: “Há um saber que tem a audácia de querer introduzir no mundo do espírito a mesma lei da indiferença, idêntica àquela sob a qual o mundo exterior geme.”, Kierkegaard, 2009:79/80.

¹⁷ Nos versos anteriores, Alberto Caeiro esclarece como o divino é a natureza: “Para que lhe chamo eu Deus?/ Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;/ Porque, se ele se fez, para eu o ver,/ Sol e luar e flores e árvores e montes,/ Se ele me aparece como sendo árvores e montes,/ E luar e sol e flores,/ É que ele quer que eu o conheça/ Como árvores e montes e flores e luar e sol.”, Caeiro, 1994:49. Neste autor, a lógica divina foi transposta para o empirismo metafísico da natureza, muito embora o sujeito poeta não se alongue em demoras “humanistas” e realize a experiência humana a partir da realidade mais que óbvia e sensitiva da natureza, um poeta-pastor.

¹⁸ Neste parágrafo, Clarice Lispector começa por notar: “- Mas é que tornar-se humano pode se transformar em ideal, e sufocar-se de acréscimos...”, Lispector, 2000:101. Lispector leva-nos (ou deverei

Ora, a obediência incondicional da natureza ensina-nos a obedecer vivendo, espontaneamente, seguindo o “caminho do que é vivo”. Não é tarefa fácil, certamente, e a questão da obediência não é o pilar deste trabalho. Mas, se entender esta atitude obediente como sendo uma atitude que cumpre com o “caminho do que é vivo”, então daí guardo a importância que essa postura de humildade e generosidade prometerá. Deste modo, imagino que obedecer poderá querer dizer observar, atender, atentar, e uma vez mais, escutar. E, portanto, evolve o conceito de obediência de um quadro passivo para um quadro activo e, necessariamente, “revolucionário”. Esta revolução na atenção conduz-nos, sub-repticiamente, a gestos que resistem a uma ideia mundial¹⁹ e única de progresso - um progresso indiferente.

Se este império do progresso nos trouxe ao teatro antropocénico de destruição massiva e generalizada, talvez seja pertinente sonharmos novos horizontes, retomando o poder da imaginação como motor criativo e transformador. As faces que a razão oculta estão porventura inextricavelmente ligadas ao invisível, à qualidade transcendente das manifestações de vida. O compromisso com o espírito manifesta-se, comumente, através do silêncio. Creio que os enigmas intemporais da vida estão ligados por uma linha silenciosa²⁰ que finalmente constrói teias de afinidades entre os tempos e os seres, ligando-os segundo a certeza de que muito do que vivem ou poderiam viver não consegue ser aprisionado (sobretudo pela linguagem²¹). Não se trata aqui da romantização daquilo que está para além da razão ou do que escapa às lentes do inteligível. Muito pelo contrário, o que aqui pretendo problematizar é o confinamento dessas capacidades propriamente humanas a um projecto uniforme de avanço, frequentemente denominado por progresso. O que aqui se pretende é provocar uma meditação sobre o significado de avanço (já vimos como em Kierkegaard avançar em

antes dizer, traz-nos?) para o plano propriamente humano, numa meditação sublime sobre o excesso do ideal humano.

¹⁹ Caetano Veloso compôs uma música, “Fora da ordem” (álbum *Circuladô*, 1991), onde constata que as ruínas da cidade e da sociedade brasileiras demonstram que “alguma coisa está fora da ordem, fora da nova ordem mundial”. A “nova ordem mundial” foi um termo frequentemente usado por políticos, desde Churchill até Thatcher, para denominar a aspiração coordenada da globalização.

²⁰ Regressando a Clarice Lispector, a autora repara: “- nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo e aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio.”, Lispector, 2000:80.

²¹ É também Lispector quem escreve: “Eu tenho à medida que designo - e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar.”, Lispector, 2000:142.

direcção a Deus era “regressar” ao “início”). Talvez no momento de que acima falo, num instante de silêncio, se encontre o motivo da resistência. Porventura, a justiça entre as forças habitantes e actuates do planeta seria reconstituída se os mais ruidosos aprendessem a ouvir, se aprendessem a refrear a vontade ávida de exploração dos recursos e dos conceitos, e a controlar o domínio da razão dita “progressista” e “civilizacional”, que devora florestas e comunidades, ciclos vitais e relações afectivas.

Como já referi, está subentendido na reflexão que aqui exponho, que esta ideia de silêncio não se confina à experiência do silêncio como oposição do ruído. Assim, quando falo de silêncio estou a tomar em consideração formas de expressão dessa experiência de silêncio: a quietude, a inoperância, a escuta, a interrupção. O ponto em que estas manifestações se encontram revela-se na capacidade de criar fendas de resistência face à obrigação contínua de “avanço”,²² contra aquele que será um vertiginoso entendimento das capacidades e limites do progresso humano.

Essa postura de atenção, de escuta ou de quietude não deve e não tem de resultar numa atitude de passividade e benevolência face às violentas repressões do mundo. Pelo contrário, e como será mostrado pelas práticas artísticas de John Cage e de Steve Paxton, essa meditação pode significar uma libertação face à tendência de nos submetermos a forças pré-concebidas de formatação de ideias e corpos.

²² Veja-se o que escreve Kierkegaard no prefácio de *Temor e Tremor*: “Qualquer *marqueur* especulativo que conscienciosamente aponte o assinalável percurso da filosofia mais recente, qualquer professor livre, assistente, estudante, alguém que esteja por dentro ou por fora da filosofia, ninguém pára para duvidar de tudo, antes avança. Seria porventura inoportuno e extemporâneo perguntar-lhes onde pensam que vão propriamente chegar, mas é sinal de cortesia e modéstia aceitar como facto consumado que duvidaram de tudo, pois caso contrário seria estranho dizer que ‘avançaram.’” E ainda: “No nosso tempo, ninguém fica parado na fé, antes avança.”, Kierkegaard, 2009:49/51.

II. Progresso e Mobilidade

Para melhor se perceber a associação entre progresso e movimento, é essencial reparar nas características da modernidade que se afirmarão, categoricamente, na acção e no pensamento ditos pós-modernos. A mobilidade é a noção essencial desta modernidade, movimento que determinou, de um modo imperativo, a associação entre mobilização e progresso ou avanço.

Quando me refiro a progresso, e quando o critico, de que progresso falo? O autor Peter Sloterdijk, no livro *Mobilização infinita*, analisa a realidade moderna a partir do seu aspecto cinético. Vejamos o que escreve, exactamente:

[...] da parte essencial do empreendimento da Modernidade, da consciência do automatismo espontâneo e guiado pela razão, irrompe um fatal movimento estranho, que nos escapa em todas as direcções. Aquilo que parecia uma saída controlada para a liberdade, revela-se, agora, como o resvalar para uma incontável heteromobilidade catastrófica. (Sloterdijk, 2002:26)

O que exponho ao longo deste trabalho são formas de resistir, provocar e pôr em causa as matrizes que, tendo conduzido as ideias modernas, hoje se materializam de um modo hiperbólico. É o próprio Sloterdijk quem aponta para a inadequação do prefixo “pós”, da pós-modernidade: - “Nós dizemos pós-modernidade com um sorriso embaraçado, como se soubéssemos que esta se deveria chamar ainda-modernidade.”(Sloterdijk, 2002:192)

A violência e a catástrofe que vamos observando confirmam a desorientação e cegueira colectivas em que nos deixamos embaraçar. O ideal do mundo “globalizado”, com todos os seus tardios imperialismos e tiques “civilizacionais”²³ e as suas mais recentes tecnocracias, serve-se da desatenção, da irresponsabilidade e da despreocupação como

²³ Repare-se no que Sloterdijk escreve: “Se houvesse que prover a deriva do actual ‘processo de civilização’ (esta expressão horrorosa queima as mucosas da boca ao ponto de as esburacar) como uma divisa filosófica, ter-se-ia de dizer que esta se assemelha a uma avalanche que pensa. Isso o que é? Não sabemos. No entanto, essa avalanche somos nós, indubitavelmente.”, Sloterdijk, 2002:26. Lembre-se que este livro foi escrito no ano de 1989, ano da queda do muro de Berlim, sendo que o processo de consolidação da tal “ordem mundial”, com a sedimentação do modelo capitalista embrenhada nas nossas sociedades de um modo cada vez mais canibal, se foi apenas afirmando mais e mais.

ferramentas ideais no avanço, sem hesitação ou dúvida, em direcção a um infinito falsamente construído pela cegueira da perpétua mobilidade (que, veremos, coincide com a vontade de perpétuo progresso).

Porque será que a ordem da modernidade se relaciona de um modo tão cúmplice com o movimento? E de que modo isso implica uma frustração na capacidade gestual de cada um?²⁴ Ora, muito embora seja um grande paradoxo, este paradigma da modernidade ontologicamente fundado na mobilidade, curto-circuita os pequenos movimentos. A este propósito, Sloterdijk afirma o seguinte: “Progresso é o conceito de movimento, através do qual a consciência ético-cinética própria dos tempos modernos se exprime em voz mais alta e, em simultâneo, se dissimula mais hermeticamente.” (Sloterdijk, 2002:32).

A estranheza do progresso que obriga ao movimento reside no facto de essa imposição, paradoxalmente, causar inércia: “[...] o fundamental motivo cinético e cinestésico da Modernidade, [...] tem apenas em mira desembaraçar dos seus limites o automovimento da humanidade.” (Sloterdijk, 2002:32). Existe movimento, é certo, mas esse movimento está sujeito a um périplo de via única, capaz de aniquilar aquilo que não consiga acompanhar o seu ritmo ou saltar para dentro da engrenagem.²⁵ Sloterdijk espanta-se com a aptidão matizada deste processo: “Continua sendo um dos grandes segredos do ‘progresso’ como é que este conseguiu, aquando da sua ignição inicial, fundir

²⁴ O “ser-para-o-movimento” que Sloterdijk enuncia como totem ontológico da Modernidade tende a aniquilar a gestualidade, a variedade gestual e rítmica do singular: “(...) em toda a parte onde automovimentos desencadeados formam congestionamentos ou redemoinhos, surgem condições para experiências, nas quais o activo moderno dá lugar ao passivo pós-moderno.”, Sloterdijk, 2002:37. O filósofo refere como se unem “o automovimento endógeno e o heteromovimento exógeno, numa mobilidade comum - numa mobilidade, é certo, em que o elemento dinâmico é, ao mesmo tempo, o desconsolador: uma deriva propulsionada pelo Eu em direcção ao que é insensato, catastrófico, desenfreado, mortal.”, 2002:35.

²⁵ A este propósito, atente-se naquilo que o antropólogo André Leroi-Ghouran escreve, no livro *Le geste et la parole II*: “Enquanto, durante aproximadamente um século, a massa populacional seguia o ritmo do passo, os centros urbanos tradicionais e os novos centros industriais passam a ser rapidamente ligados por redes ferroviárias (...) o dispositivo técnico da sociedade, depois da metade do século XIX, passou a situar-se numa escala de distâncias fora da órbita de proporções na qual o homem sempre havia encontrado o seu equilíbrio funcional.” Tradução livre, a partir do francês: “*Alors que pour près d’un siècle la masse populaire restera au rythme du pas, les centres urbains traditionnels et les nouveaux centres industriels sont rapidement reliés par le réseau des voies ferrées (...). Le dispositif technique de la société depuis le milieu du XIXème siècle s’est placé sur une échelle des distances hors de proportions avec l’orbite dans lequel l’homme avait toujours trouvé son équilibre fonctionnel.*”, Leroi-Ghouran 1965:147.

moralidade e física, motivos e movimentos numa unidade de acção.” (Sloterdijk, 2002:32)

É muito pouco promissor o resultado de um projecto que se rege pela alienação da multiplicidade e da diferença, até e mesmo sob um ponto de vista “meramente” fisiológico²⁶. A “funcionalidade” invocada como virtude performativa e aplicada, quer à natureza quer aos humanos, distorce por completo a vitalidade daquilo que se deveria entender por “funcional”. Aliás, e como pertinentemente observado por Anna Tsing- autora que explorarei com maior incisão no ponto 4 do IV capítulo- é estranha a forma como tanto a natureza humana, quanto a natureza não-humana servem de ferramenta e meio de exploração ao serviço de um dos principais objectivos do progresso - a acumulação de riqueza. A autora escreve:

While I refuse to reduce either economy or ecology to the other, there is one connection between economy and environment that seems important to introduce up front: the history of the human concentration of wealth through making both humans and nonhumans into resources for investment. This history has inspired investors to imbue both people and things with alienation, that is, the ability to stand alone, as if the entanglements of living did not matter. (Tsing, 2015:5)

Daqui resulta uma alienação colectiva que exacerba as forças da divisão, em lugar de enfatizar a evidência das ligações.²⁷ Pelo contrário, um corpo funcional, que funciona, segue pela via do vital, via essa que está sempre inundada de imprevisibilidades e gradações muito variadas, coreografada por uma teia de dependências e de interconexões. O funcionalismo progressista a que fomos votados evita a hesitação, a

²⁶ Weil escreve, em *A Gravidade e a Graça*: “Associar o ritmo da vida do corpo ao do mundo, sentir constantemente esta associação e sentir também a mudança contínua da matéria através da qual o ser humano se deleita neste mundo.”, Weil, 2004: 142.

²⁷ No livro *O Anjo da História*, Walter Benjamin já denunciava isto: “O trabalho, tal como agora é entendido, tem como finalidade a exploração da natureza, que é contraposta, com ingénua complacência, à exploração do proletariado.”, Benjamin, 2017:15. Vivemos, na actualidade, o total apagamento dessa lamentável ingenuidade: a crise biológica que assola o planeta inteiro, e que tem deixado os humanos em estado de pânico e alarme é a prova mais gritante das consequências devastadoras de um sistema que apropriou a seu favor, não só os recursos humanos, como os recursos naturais. A distinção anestésica que pairava sobre as sociedades - de um modo tal que as consciências se apaziguavam, porque já não se falava no termo “proletariado” - vê-se subitamente assaltada por uma crise planetária, cuja maior lição é o modo como, inevitavelmente, tudo está ligado.

deformação ou a pausa, incitando (quer na acção, quer no pensamento) a uma conduta desenfreada.

Peter Sloterdijk aponta como “progressivo, na sua essência, é somente aquele ‘passo’ que leva ao incremento da ‘capacidade de dar passos.’” (Sloterdijk, 2002:32). O filósofo serve-se frequentemente da imagem da escada rolante como ilustração deste fenómeno: participamos de um movimento imparável, mas não fazemos uso da nossa capacidade de acção. Mas não são só as escadas rolantes que inundam o nosso quotidiano móvel: o progresso “moderno” “põe rios de mercadorias a correr, frotas a cruzar (...), atmosferas a mudar, faunas a desaparecer.” (Sloterdijk, 2002:29). É fantasmagórico o modo como esta cegueira propulsionada pelo desejo ávido de avanço implica destruições massivas e consequências catastróficas. A nossa incapacidade para a paragem, naquela que seria uma interrogação profunda deste modelo indiferenciado do progresso, serve como alvo da crítica que aqui procuro tecer. A mudança nesta forma de estar é difícil pois desafia mesmo os contornos ontológicos da subjectividade moderna, tal como André Lepecki esclarece, no livro *Exaurir a dança*:

Primeiro e mais importante: ele [o modo de subjectivação moderno] isola a subjectividade dentro de uma experiência de corte com o mundo externo. Na modernidade, a subjectividade está capturada dentro de uma experiência solipsista do “ego como sujeito final para e da representação” (Courtine, 1991:79) que considera o “corpo como existindo independentemente e governado por leis imanentes. (Lepecki, 2017:37)

O que é sugerido um pouco à frente neste texto de Lepecki, e que me parece ilustrar o nervo do conflito moderno, é a ideia de que, afectiva e eticamente, se torna um enorme desafio conciliar esta subjectividade egóica com o outro, com o mundo, sobretudo se não nos permitimos parar.²⁸ O perigo mais exuberante da era dita pós-moderna relaciona-se com o duplo sentido dos processos de individuação. Se, por um lado, parece existir maior liberdade individual, por outro, esse culto do indivíduo fomenta posturas e decisões fundadas num entendimento patologicamente narcísico,

²⁸ “Como pode um suposto ser independente estabelecer uma relação com as coisas, com o mundo, com o outro, e ainda manter-se como um bom avatar do “emblema” da modernidade: o movimento?”, Lepecki, 2017:38.

preocupantemente egoísta.²⁹ É também Lepecki quem escreve, num outro livro, uma elucidativa reflexão sobre este ponto: “*The ubiquitous notion that life is essentially a game of individual risk reinforces demands not for solidarity or communal life, but for increased performances of individualized security.*”³⁰ (Lepecki, 2016:13)

É, certamente, nos espaços de criação e afecto que reencontramos alguma, outra, vitalidade. Uma vitalidade relacionada com capacidade de escuta, fundada numa percepção atenta às ligações subtis entre os elementos que habitam a Terra.

²⁹ Sloterdijk escreve : “Impelidos por um medo arcaico e acelerados por uma capacidade moderna de planeamento, os sujeitos do projecto moderno incluem fundamentos, matérias-primas e fontes de energia como apetrechos, isto é, como pertenças móveis, nos seus dramas pragmáticos. O seu ‘trabalho’ transforma a ‘matéria’ em artigos de consumo para os grandes argumentos das suas peças que andam à volta da hegemonia mundial, da humanização, do crescimento, da auto-realização, da redenção e facilitação.”, Sloterdijk, 2002:233.

³⁰ André Lepecki acrescenta ainda que essas performances “*aim at maximizing what each Self can profit from public arts of self-investment*”, levando-nos a enfrentar “*new challenges, new problems, and new difficulties to performances of resistance and choreographies of dissent.*”, Lepecki, 2016:13.

III. Obliteração e Mobilidade

*O invisível, quando se sensualiza, abre à linguagem caminhos que a narrativa obliterou com a tampa do piano, os muros baixos do real, as ténues paredes da vida.*³¹

Lepecki lembra a violência do “esquecimento” operado pela máquina do mundo,³² pelo teatro da modernidade. Portanto, todo o processo de desvitalização, tanto material, quanto espiritual³³, serve um propósito principal - o de permitir a evolução contínua da engrenagem. Como se as expressões de vida deixassem de repousar - o que, em princípio e como já vimos, contraria a sua cadência vital - por medo de um colapso, como se a paragem fosse um erro. O que se esconde por debaixo do rasto do esquecimento são, na opinião deste autor, “todas as catástrofes ecológicas, tragédias pessoais e fraturas coletivas provocadas pela pilhagem colonial de recursos naturais, corpos e subjetividades que sustentam a realidade “mais real” da modernidade no seu lugar: o cinético.” (Lepecki, 2017:14)

O esquecimento engendrado pelo “saque colonial”³⁴, como afirmado por Lepecki, esconde por debaixo da “tampa do piano” todas as violências exercidas sobre “os recursos, os corpos e as subjectividades”. Nesse sentido, creio que o lembrar passa por nos obrigarmos à paragem. Antes, a interrupção, enquanto espaço de abertura ao pensamento, partilha e observação verdadeiramente atentos, é uma paisagem propícia ao

³¹ Llansol, 2003:11.

³² A “máquina do mundo” é uma expressão que remonta a tempos idos, constando mesmo do canto X d’Os Lusíadas, do poeta Luís de Camões. É uma expressão ilustrativa da cosmogonia geocêntrica. No século XX, o poeta Carlos Drummond de Andrade actualiza essa expressão, num poema belo e paradoxal chamado precisamente *A máquina do mundo*, no qual o sujeito poeta dá conta da imensidão desse projecto maquinal, mas opta por não o acolher: “A treva mais estrita já pousara/ sobre a estrada de Minas, pedregosa,/ e a máquina do mundo, repelida,/ se foi miudamente recompondo,/ enquanto eu, avaliando o que perdera,/ seguia vagaroso, de mãos pensas.”, Drummond de Andrade, 2006:112.

³³ Peter Sloterdijk escreve num tom irónico, mas muito lúcido: “O automóvel é o substituto técnico do sujeito transcendental activo por princípio (...) é o sacramento rolante que nos proporciona a participação naquilo que é mais rápido do que nós próprios.”, Sloterdijk, 2002:36.

³⁴ Regresso a Simone Weil, que a este propósito escreve o seguinte: “A tendência das *Luzes*, 1789, a laicidade, etc., veio aumentar infinitamente o desenraizamento, pela ilusão do progresso. E a Europa desenraizada desenraizou o resto do mundo através da conquista colonial. O capitalismo, o totalitarismo fazem parte desta progressão do desenraizamento...”, Weil, 2004: 167.

exercício da lembrança. Parar começa a significar um acto de lembrança e, desse modo, de resistência. Citando a antropóloga Nadia Seremetakis, lemos no livro de Lepecki:

[...] há um estar parado na cultura material do que é histórico: aquelas coisas, espaços, gestos e anedotas que mediam a capacidade perceptual para uma criação histórica elementar. O estar-parado é o instante em que aquilo que está enterrado, descartado e esquecido sobe para a superfície social da percepção como oxigênio vital. É o escapar da poeira histórica.³⁵ (Lepecki, 2017:45)

“Escapar da poeira histórica”. A autora Anna Tsing observa o modo como o indeterminado, a natureza não planeada do tempo, nos surpreende e nos desarma e, neste sentido, muitas das suas expressões “escapam” ao histórico, pairando sobre a tal poeira histórica.³⁶ Quem cuida dessas poeiras é capaz de construir um futuro mais consciente, uma vez que foi capaz de restituir integridade aos esquecimentos da história. Tal como o anjo de que fala Walter Benjamin, quando escreve:

Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. (Benjamin, 2017:13)

É importante notar que este exercício de lembrança não se prende com a memória num sentido estritamente temporal, relacionando-se sobretudo com a capacidade de reparar (num duplo sentido, tanto de notar quanto de reconstruir/reconstituir) e atender às omissões de um regime histórico pré-concebido. Essas omissões são encobertas pela espessa camada de uma tempestade chamada, precisamente, progresso. Tanto Sloterdijk, como Benjamin, ilustram este encobrimento, descrevendo-o sob a forma de

³⁵ Neste ponto, e sobretudo em diálogo com a referência ao que está “enterrado”, veja-se o que escreve Benjamin: “Cada época deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para a dominar (...). Só terá o dom de atizar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver apreendido isto: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E este inimigo nunca deixou de vencer.”, Benjamin, 2017:15.

³⁶ Tsing escreve : “...most of us were raised on dreams of modernization and progress. These frames sort out those parts of the present that might lead to the future. The rest are trivial; they ‘drop out’ of history.”, Tsing, 2015:20.

vento. O primeiro observa como - “As forças acumuladas na estrutura da civilização sopram na nossa direcção uma brisa fatal, que atravessa a membrana da nossa consciência entorpecida.” (Sloterdijk, 2002:145). Benjamin prossegue na descrição do Anjo da História, enunciando aquilo que o impede de livremente voar:

Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Este vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até ao céu. Aquilo a que chamamos progresso é este vendaval. (Benjamin, 2017:14)

IV. John Cage

Ao contrário das ideias acima expostas, John Cage afirmou, numa conversa com Daniel Charles, a importância do esquecimento. O compositor disse: *“If we didn’t have this power of forgetfulness, if art today didn’t help us to forget, we would be submerged, drowned under those avalanches of rigorously identical objects.”* (Cage, 1981:80).

A afirmação precisa de ser contextualizada, relevando sobretudo a decrescente importância do carácter representativo da obra de arte. Cage refere-se concretamente ao espaço entre o objecto ou a obra e o seu duplo, a sua duplicação.³⁷ O que John Cage pretendia esquecer era o universo da norma explicativa, o vício da busca pelo significado das obras e das intenções dos artistas. Há que atender ao momento em que Cage vive, momento esse que se afigura como um marco importante no questionamento do lugar da arte até então instituído. Ainda assim, toda essa abertura pode alimentar a vastidão algo alheada de uma atitude artística que se pretende desligada das suas implicações políticas. A este propósito, leiamos com atenção o que escreveu a coreógrafa e bailarina Yvonne Rainer:

What is John Cage’s gift to some of us who make art? This: the relaying of conceptual precedents for methods of nonhierarchical, indeterminate organization which can be used with a critical intelligence, that is, selectively and productively, not, however, so we may awaken to this excellent life; on the contrary, so we may the more readily awaken to the ways in which we have been led to believe that this life is so excellent, just and right. (Rainer, 2011:38)

O pretendido esvaziamento histórico e mental que Cage reivindica deve ser acompanhado do seu constante questionamento, sob risco de ele anestesiar a capacidade de acção face a forças repressivas, não raras vezes idealizando ou embelezando o motivo da vida.

³⁷ Para uma melhor compreensão, leia-se a passagem na íntegra: *“In contemporary civilization where everything is standardized and where everything is repeated, the whole point is to forget the space between an object and its duplication. If we didn’t have this power of forgetfulness, if art today didn’t help us to forget, we would be submerged, drowned under those avalanches of rigorously identical objects.”*, Cage, 1981:80.

Esse questionamento pode tomar diversas formas, de entre as quais o silêncio, enquanto imagem de uma acção resiliente que vive da atenção constante. E tem o silêncio essa qualidade de resistência também pelo facto de ser, de algum modo, aquilo que toda a matéria e todo o som ocultam e contêm. Cage refere-se com frequência ao nada, coincidindo esse “nada” com o silêncio na música, e sendo vital para uma compreensão aprofundada da música. O compositor escreve:

It is nothing that goes on and on without beginning, middle or meaning or ending. Something is always starting and stopping, rising and falling. The nothing that goes on is what Feldman speaks of when he speaks of being submerged in silence.(...) Not one sound fears the silence that extinguishes it. And no silence exists that is not pregnant with sound. (Cage, 2017 : 135)

1. Considerações sobre o silêncio

*Each something is a celebration of the nothing that supports it. When we remove the world from our shoulders we notice it doesn't drop. Where is the responsibility?*³⁸

As ideias de John Cage provêm, em grande medida, do interesse que alimentava pelas culturas Orientais. A inseparabilidade dos elementos, (tais como corpo-mente, arte-vida, autor-observador) reflectida no seu pensamento artístico, aproxima-se de um entendimento não-causal do mundo, que de modo nenhum marcou o percurso histórico do Ocidente. Cage lembra o que o mestre Suzuki escreveu:

There was [is] a difference between oriental thinking and european thinking, [that] in european thinking things are seen as causing one another and having effects, whereas in oriental thinking this seeing of cause and effect is not emphasized but instead one makes an identification with what is here and now. (Cage, 2017:46)

Um ponto importante desta linha de pensamento encontra-se na constatação de que muito do que vivemos, pensamos e intuímos não pode ser explicado apenas através de cadeias históricas e de factos conceptualmente relacionados. Dá-se uma revolução notável com esta apreensão que, no meu entender, se poderá ligar ao cuidado prestado à “matéria” do silêncio. Na medida em que a desvalorização da causa potencia uma atenção à relação tal qual ela existe, não deixando que uma percepção viciada de explicações dadas por “causa-efeito” torne a nossa atenção indiferente (silenciar esse vício). Parece uma falsa questão, esta do silêncio, já que não se apresenta como materialmente substantiva para que a possamos desvendar, examinar. Apesar disso, ao longo deste estudo, fui percebendo que não se tratava de tomar o silêncio como uma experiência ou expressão “negativa”, antes percebendo-o manifesto de modos diferentes como sombra,³⁹ ou melhor, como simetria sempre presente.⁴⁰ No livro sobre John Cage

³⁸ Cage, 2017:139.

³⁹ John Cage usa a palavra sombra, ao citar Morton Feldman, no seguinte excerto: “*I remember now that Feldman spoke of shadows. He said that the sounds were not sounds but shadows. They are obviously sounds; that's why they are shadows. Every something is an echo of nothing.*”, Cage, 2017:131.

editado por David W. Patterson (2009) o autor e editor esclarece esta ideia ao escrever: *“In order to reach 4’33 from Silent Prayer, Cage needed to go through experiences that would lead from attempting to listen to nothing to redefining silence as being not nothing, but something.”* (W. Patterson, 2009:127)

Tomemos o silêncio como margem, que só é considerado silêncio porque a enunciação ou o poder o encobrem. A minha referência à obliteração nasce da preocupação de tentar chegar às narrativas esquecidas, procurando pelo menos lembrar que, sempre que alguma coisa se manifesta, existem sombras infinitas rebatidas sobre o solo ou sobre a pauta. E, possivelmente, naquilo que é silenciado reside a real potência⁴¹.

O que mais importa a esta investigação não serão tanto as peças musicais compostas por Cage, mas aquilo que ele escreveu e pensou acerca do fazer artístico.⁴² O evento sonoro oferece-se aos ouvidos e essa é a novidade da música de Cage. Cage fala-nos de um novo ouvido, capaz de acompanhar a constante presença dos sons, da música.⁴³ Ou, senão da música, pelo menos da matéria da música, que é o som. Mas será ainda pertinente separar a matéria, som, da composição, música? Nem sempre isso fica claro, mas creio que, ainda que Cage o quisesse, era-lhe impossível não orquestrar o que o acaso ia oferecendo. Será que o produto dos movimentos do acaso resulta em acaso? E, se assim é, não será insustentável existir uma forma estável para isso? Talvez o vocabulário precise de acompanhar o ouvido. A ruptura operada por Cage - bem como por tantos outros artistas seus contemporâneos - partia dessa intuição de que a arte, não tendo que “significar” ou que “expressar”, se pode deter na consideração pela “ordem”

⁴⁰ O próprio John Cage escreve : *“There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make silence, we cannot.”*, Cage, 2017:8.

⁴¹ Regresso ao poeta Carlos Drummond de Andrade, que escreve os seguintes versos, ao longo de um poema intitulado *Cantiga de enganar*: *“O mundo não vale o mundo,/ meu bem. [...] Não é nem isto nem nada./ É som que precede a música, [...] O mundo não tem sentido. [...] é silêncio que faz eco/ e que volta a ser silêncio/ no negrume circundante./ Silêncio: que quer dizer?/ Que diz a boca do mundo?/ Meu bem, o mundo é fechado,/ se não for antes vazio./ O mundo é talvez: e é só.”*, Drummond de Andrade, 2006:39.

⁴² Leia-se o que o compositor escreve sobre este assunto : *“The view taken is not of an activity the purpose of which is to integrate the opposites, but rather of an activity characterized by process and essentially purposeless.”*, Cage, 2017:22.

⁴³ Cage afirma: *“New music: new listening. Not an attempt to understand what is being said, for, if something was being said, the sounds would be given the shapes of words. Just an attention to the activity of sounds.”*, Cage, 2017:10.

do acaso, nos pontos de fuga: os sons marginais e quotidianos, a gestualidade rotineira, tudo aquilo que não se encerra num plano contingente de formas e meios, mas que, ao invés, atende o inesperado, trabalha sobre o improvável e aceita o caos. Cage escreve no texto *Grace and Clarity*⁴⁴, publicado em 1944 na *Dance Observer*⁴⁵ :

Our⁴⁶ intention is to affirm this life, not to bring order out of chaos nor to suggest improvements in creation, but simply to wake up to the very life we're living, which is so excellent once one gets one's mind and one's desires out of its way and lets it act of its own accord.
(Cage, 2017:95)

Trago ao diálogo Simone Weil, que sugere esta ideia, ao observar a forma como as teorias sobre o progresso se protegem do acaso, numa postura defensiva do inevitável desconhecido e do imprevisível, daquilo que não se pode representar. Weil afirma o seguinte :

As teorias acerca do progresso, acerca do “génio que avança continuamente”, derivam do facto de ser intolerável representar o que, deixado ao acaso, há de mais precioso no mundo. E é porque isto é intolerável que deve ser contemplado.

A criação é isto mesmo.

O único bem que não está sujeito ao acaso é aquele que está fora do mundo. (Weil, 2004: 109)

Weil expressa aqui, com clarividência, o estranho terror causado pela consideração do acaso na escalada do progresso, esquecendo que o que não está, pelo menos em parte, entregue ao acaso, encontra-se, pois, “fora do mundo”. Talvez a palavra “acaso” ressoe por detrás de todas as determinações, como nos diz Cage quando afirma – “*Every*

⁴⁴ O livro *Gravidade e Graça*, de Simone Weil vai sobrevoando esta tese. A autora aponta para a pobreza da procura por apego ao objecto da procura: “Péssima maneira de procurar. Atenção ligada a um problema. De novo um fenómeno de horror ao vazio. Ninguém gosta de desperdiçar o seu esforço. Afinco na sua perseguição. Não é proveitoso querer encontrar: como no caso de uma dedicação excessiva, tornamo-nos dependentes do objecto de esforço.”, Weil, 2004:118.

⁴⁵ Revista fundada por Louis Horst em 1934.

⁴⁶ As colaborações com dança em que John Cage participou são inúmeras, tendo começado a trabalhar com Merce Cunningham em 1943. Neste depoimento, o plural refere-se precisamente às ideias e projectos que partilhou com Cunningham.

something is an echo of nothing.” (Cage, 2017:131). Num campo desimpedido de micropercepções, existem subtis fugas ao bloco cerrado e minuciosamente engendrado do progresso. Será nesse campo de desimpedimento e surpresa que John Cage e Steve Paxton actuarão.

2. Gestos quotidianos

Não foi apenas Cage quem iniciou uma mudança no modo de ver e entender a composição musical. Também o compositor Morton Feldman considerava o som, por si próprio, “*a totally plastic phenomenon, suggesting its own shape, design and poetic metaphor.*” (Dreishpoon apud Feldman, 2017:11) O som, tomado como matéria concretamente plástica, era “moldado, texturado e disposto em camadas” para depois se projectar no “espaço auditivo.”⁴⁷ (Dreishpoon apud Feldman, 2017:12) Creio que, em Cage, o processo começava no “espaço auditivo”, para depois ser enviado à moldagem e estrutura⁴⁸ eleitas pela intenção do compositor, como o próprio afirma: “*It is evidently a question of bringing one’s intended actions into relation with the ambient unintended ones.*” (Cage, 2017:80) Ambos os compositores partilhavam uma urgente necessidade de deixar os sons actuar, “ser”. Cage declara:

Where people had felt the necessity to stick sounds together to make a continuity, we four [Christian Wolff, Earle Brown, Morton Feldman e o próprio John Cage, que formaram a New York School of Composers] felt the opposite necessity to get rid of the glue so that sounds would be themselves. (Cage, 2017:71)

Reparemos com atenção naquilo que John Cage escreveu sobre a arte como campo inseparável da vida quotidiana, expressando, deste modo, a necessidade de renovar o espírito hermético e algo cristalizado - no que ao estudo e entendimento do campo artístico diz respeito - que então se sentia.

⁴⁷ Tradução livre do comentário ao trabalho de Feldman escrito por Douglas Dreishpoon.

⁴⁸ Cage afirma, a propósito de estrutura vs forma: “*Imitating either oneself or others, care should be taken to imitate structure not form (also structural materials and structural methods, not formal materials and formal methods), disciplines, not dreams; thus one remains [citando Eckhart] “innocent and free to receive anew with each Now-moment a heavenly gift”*”, Cage, 2017:64.

When we separate music from life what we get is art (a compendium of masterpieces). With contemporary music, when it is actually contemporary, we have no time to make that separation (which protects us from living), and so contemporary music is not so much art as it is life and any one making it no sooner finishes one of it than he begins making another just as people keep on washing dishes, brushing their teeth, getting sleepy, and so on. (Cage, 2017:44)

A generosidade da proposta de Cage está no apagamento da fenda que separa a vida quotidiana da experiência artística. O cerne da cisão presente nas comunidades artísticas da segunda metade do séc. XX - concretamente na cena norte-americana -, parte, em grande medida, do convite feito aos sons, gestos e imagens do quotidiano, transgredindo as barreiras que separam a vida da arte, o estúdio da rua... O autor Douglas Dreishpoon lembra, num texto dedicado ao estudo de Cage:

Some of his [Cage's] earlier admirers – George Brecht, Merce Cunningham, Al Hansen, Richard Higgins, Jasper Johns, Allan Kaprow, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Nam June Paik, and Robert Rauschenberg - preferred to mine the nebulous terrain between art and life and to extend the practice of art into social realms beyond the rarefied confines of the studio. (Dreishpoon, 2017:12)

Veremos, mais à frente, como esta ideia de esbatimento entre vida e arte muito influenciou a dança de Steve Paxton. Este modo de olhar a criação artística pode ser entendido como um “manifesto da atenção” votado às subtilezas e presenças plásticas do quotidiano humano, resultado de uma coragem colectiva de derrubar barreiras e limites de segurança. O que estes artistas decidiram fazer foi, essencialmente, questionar essa falsa estrutura sugerida pelo muro erguido entre a realidade do quotidiano e a realidade da arte. Desafiando a ideia errónea de que a arte ilumina e salva, defenderam uma arte viva que, por essa razão, é inseparável da vida ela própria. Cage, a este propósito, afirma:

If there were a part of life dark enough to keep out of it a light from art, I would want to be in that darkness, fumbling around if necessary, but alive. And I rather think that contemporary music would be there in the dark too, (...) adding to the disorder that characterizes life (if it opposed to art) rather than adding to the order and stabilized truth beauty and power that characterize a masterpiece (if it opposed to

life). And is it? Yes it is. Masterpieces and geniuses go together and when by running from one to the other we make life safer than it actually is . (Cage, 2017:46)

A questão do sentido da acção dilui-se, uma vez que o caos é convidado a entrar no processo criativo. De forma pragmática, esse convite reflecte-se em expressões de natureza “performativa”, sendo que o papel do compositor é muitas vezes confundido com o papel do performer, os objectos da cozinha e da rua confundem-se com instrumentos, os formatos multiplicam-se (rádio e televisão, palco e estúdio). O inesperado é a pedra-de-toque da acção experimental e, como bem reparou o autor Branden W. Joseph, isso liga-se ao facto de Cage ter compreendido que a matriz da modernidade era a repetição:

For Cage, the aversion to the city and to the commercial culture engendered there was motivated not by a surfeit of irrationality but by a dearth of it. For from his stand-point in midcentury America, what Cage could understand better than his Dadaist predecessors on the Continent was that there was already a strict logic to the form of modern existence : one that had little to do with chaos but instead had everything to do with repetition”. (W. Joseph, 2009:86)

W. Joseph enuncia o fenómeno da repetição como padrão da acção e do pensamento modernos. E afirma ainda que Cage percebeu essa padronização, podendo isso explicar o seu interesse pelo caos, ou pelo acaso, enquanto conceitos capazes de contrariar o absurdo ensurdecido da repetição.⁴⁹ Esse interesse manifestar-se-ia, não pela negação da repetição, mas pela transformação da ideia de repetição, cultivando uma atenção limpa do ímpeto mecânico das acções e pensamentos encadeados por lógicas e impulsos já dados.

⁴⁹ Vejamos o que escreve Cage: “*We need not destroy the past: it is gone; at any moment, it might reappear and seem to be the present/ Would it be a repetition ? Only if we thought we owned it, but since we don’t, it is free and so are we.*”, Cage, 2017:110.

3. *Nothing more than nothing can be said.*⁵⁰

Partindo dos textos em que Cage mais profundamente explora a relação entre o nada e o tudo, *Lectures on nothing/something* (Cage, 2017:109), e na continuidade do raciocínio acima exposto, surge pois a questão do “nada”, vista através da lente cageana. E é neste ponto que o compositor mais incisivamente se aproxima do silêncio. Silêncio, convém lembrar, que não é tomado nem conceptualizado como o negativo do manifesto, ou concretamente, do ruído, mas como sendo algo expressivo. Assim, Cage lembra a repetição como exercício sempre novo, um acto apenas sendo “repetitivo” se estiver na nossa posse, sendo que a nossa atenção se pode focar na novidade constante do mundo, nas subtilezas do fenómeno repetitivo.⁵¹ Esta constatação da atenção na repetição é muito importante – essa atenção distingue formas de repetição e investe o acto performativo, ou musical, ou experiencial de uma qualidade diferente daquela da acção mecânica ou inconscientemente repetitiva.⁵² A repetição deixa de ser repetição quando reparamos nela.⁵³ Logo após referir a repetição, o que quer Cage dizer ao escrever: “*Nothing more than nothing can be said*”? E em que medida se relaciona isso com a ideia de repetição? Ora, o fenómeno da repetição pode ser compreendido e aceite a partir da evidência de que as aspirações desencadeadas em grande força pela modernidade, chegaram a um ponto de saturação. Depois dessa evidência, da evidência de que a circularidade repetitiva dos fenómenos de construção e destruição é inevitável, pode restar pouco para dizer. John Cage é um dos artistas que, tendo vivido em tempos pós-guerra, experienciou este vazio explanativo, a impotência de qualquer expressão, impulso ou afirmação face às feridas do progresso. O compositor escreve: “(...) *when the war came along, I decided to use only quiet sounds. There seemed to me to be no truth, no good, in anything big in society.*” (Cage, 2017:117)

⁵⁰ Cage, 2017:111.

⁵¹ O compositor escreve o seguinte: “*Progress is out of the question. But inactivity is not what happens. There is always activity but it is free from compulsion, done from disinterest.*”, Cage, 2017:140.

⁵² É Cage quem lembra, numa entrevista feita num vídeo intitulado “*From zero : René Char said that each act is virgin, even the repeated one*”. King, Crimson, (2014, 25 Março), *John Cage. From zero*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=saGo9DsDB80&t=2s>

⁵³ Leia-se, a este propósito, a imprescindível referência a Deleuze feita por Lepecki: “O paradoxo da repetição não está no fato de que não se pode falar em repetição a não ser pela diferença ou mudança que ela introduz no espírito que a contempla? A não ser por uma diferença que o espírito transvasa à repetição?”, Lepecki, 2017:119.

E a resposta que o compositor encontra para esse desânimo é, de algum modo, o silêncio, como o próprio aponta ao afirmar: “*But quiet sounds were like loneliness, or love or friendship. Permanent, I thought, values, independent at least from Life, Time and Coca-Cola.*” (Cage, 2017:117)

Por outro lado, este “nada” a que Cage se refere prende-se directamente com uma ideia de arte que vive do processo e não do objecto, que rejeita a autoridade do autor e que se molda a partir das percepções votadas ao impermanente. Veja-se como o observa Cage, no momento em que escreve: “*Everybody has a song which is no song at all: it is a process of singing, and when you sing you are where you are.*” (Cage, 2017:126)

4. Silêncio e cogumelos

É muito curioso o interesse que Cage tinha por cogumelos⁵⁴. Ia apanhá-los à floresta e olhava-os como seres que, ainda que obedecendo a uma certa estrutura, despontam imprevisivelmente. O que haverá de comum entre o silêncio e o cogumelo? Resiliência. Em qualquer meio, o mais ruidoso e o mais radioactivo, o comportamento “fúngico” de um e do outro fá-los perseverar. Interessa-me regressar ao diálogo com um livro de Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World* (2015). Neste livro, Tsing estuda o comportamento de uma espécie de cogumelo, *matsutake*, aquela que se diz ter sido a primeira espécie a brotar da terra depois dos ataques em Hiroshima. A autora mostra como uma teia de interpenetrações e diálogos, muitas vezes invisível (nomeadamente, através das raízes), sustenta a acção resiliente do cogumelo que desponta da terra, mesmo nos lugares mais assombrados. O comportamento do cogumelo sugere uma nova esperança para um mundo de ruínas, do qual faz parte a actual experiência do colapso. Foi exactamente a nossa capacidade de resiliência que fracassou, a nossa falta de atenção enclausurou-nos numa armadilha cega. A autora esclarece esta ideia, quando afirma:

⁵⁴ Veja-se o seguinte diálogo entre Daniel Charles e Cage. Charles pergunta: “*Can we compare this idea of presence-absence with the assertion of one of your biographers who states that your interest in mushrooms comes from or depends on the fact that, in an English dictionary, music and mushroom, are close to each other? They are present to each other, and yet, are not connected. So much so that you can say that they are absent from each other.*” Ao que Cage responde: “*Yes, you can equally see in this how chance includes interpenetration and non obstruction.*”, Cage, 1981:46.

Imagining the human since the rise of capitalism entangles us with ideas of progress and with the spread of techniques of alienation that turn both humans and other beings into resources. Such techniques have segregated humans and policed identities, obscuring collaborative survival. (Tsing, 2015:19)

Tsing nota, umas linhas à frente, como a precariedade é a condição actual do mundo, humano e não-humano. É muito fértil o seu ponto de vista, porque parte dessa nuvem silenciada de massas mergulhadas em estado de precariedade, para dar a ver como a vulnerabilidade aí presente talvez possa refrear os ímpetus evolucionistas de um certo modo estabilizado de olhar o mundo: “*What if precarity, indeterminacy, and what we imagine as trivial are the center of the sistematicity we seek?*” (Tsing, 2015:20).

Este livro é muito útil a esta investigação, desde logo pela centralidade do elemento *cogumelo*, um ser tão querido ao compositor John Cage. Mas, para além desse aspecto afectivo, a lição de resiliência que Tsing retira a partir das suas observações, pode iluminar os gestos de silêncio e de quietude, enquanto formas de resistência. Trata-se de nos reposicionarmos no espaço colectivo, e no espaço da subjectividade, reparando na urgente necessidade de cooperação, percebendo que todas as formas de organização e de crescimento na natureza resultam de um silencioso trabalho de ajuste e (re)adaptações. Regressando a Cage, este afirma que

*(...) today we must consider ecology even more than the individual. It is not simply by observing the individual, but by reintegrating individual into nature, by opening the world to the individual, that we will get ourselves out of this mess. Instead of continuing, as in the past, to separate ourselves from each other, instead of being proud of our pretty emotions and our little value judgements, we must open ourselves to others and to the world in which we found ourselves*⁵⁵.
(Cage, 1981:57)

Num certo sentido, esta necessidade imperativa de cooperação apresenta-se à nossa vulnerabilidade. Tsing define “precariedade”: “*Precarity is the condition of being vulnerable to others.*” (Tsing, 2015:20). No campo precário da condição frágil em que

⁵⁵ Também Peter Sloterdijk reparou na divisão entre o ecológico e o ontológico: “Só através dos gestos consolidantes da produção, que se manifestam no animal metafísico, é que se abre a oposição historicamente eficaz entre o ecológico e o ontológico.”, Sloterdijk, 2002:240.

vivemos, expressam-se os encontros e afinidades capazes de nos tornar seres resilientes. Tsing apresenta a precariedade como uma condição possível à criação de soluções alternativas à alienação destrutiva do capitalismo. Soluções que se guiam pela observação de vários modos de construir mundos, sendo essa observação reveladora da urgência em criar novos horizontes e projectos colectivos num mundo sem teleologia,⁵⁶ como referido pela autora quando afirma: “*If capitalism has no teleology, we need to see what comes together - not just by prefabrication, but also by juxtaposition.*” (Tsing, 2015:23)

Urge, pois, questionar se o progresso deverá continuar a ser projectado enquanto marcha em frente e enquanto caminho pautado por um único padrão. Comparando a imagem da *assemblage*⁵⁷ – imagem ilustrativa de uma concepção de evolução mais cooperante e múltipla - à música polifónica, e o progresso “unificado” e hegemónico à música barroca, Tsing esclarece o que melhor define este progresso que interessa questionar: “*In the classical music that displaced baroque, unity was the goal; this was ‘progress’ in just the meaning I have been discussing: a unified coordination of time.*” (Tsing, 2015:23) Talvez seja preciso perceber que a opção mais viável de sobrevivência se encontra na transformação desta concepção, passando a uma compreensão de progresso - colaborativo, entrelaçado, vários, múltiplo - menos precipitada sobre o avanço e mais interessada em detectar a infinidade de relações inter-conectivas.⁵⁸ Tsing pertence ao

⁵⁶ A este propósito, veja-se o que escreve a autora: “*A precarious world is a world without teleology. Indeterminacy, the unplanned nature of time, is frightening, but thinking through precarity makes it evident that indeterminacy also makes life possible.*”, Tsing, 2015:20.

⁵⁷ Tsing define *assemblages* como “*open-ended gatherings*”. A autora serve-se, ao longo do texto, da definição de *assemblage* para dar a ver a concepção de multiplicidade e interpenetração: “*Assemblages don’t just gather lifeways: they make them. Thinking through assemblage urges us to ask: How do gatherings sometimes become ‘happenings’, that is, greater than the sum of their parts? If history without progress is indeterminate and multi-directional, might assemblages show us its possibilities ?*, 2015:23. A autora informa ainda, em nota da rodapé, acerca das fontes a quem pede emprestado este conceito de *assemblage*, a saber, Donna Haraway e Marilyn Strathern: “*As a method, one might think of this as combining insights from Donna Haraway and Marilyn Strathern. Strathern shows us how the startle of surprise interrupts common sense, allowing us to notice different world-making projects within the assemblage. Haraway follows threads to draw our attention to the interplay across divergent projects. By taking these methods together, I trace out assemblages informed by the disconcerting interruptions of one kind of project by others. It may be useful to point out that these scholars are the source points for anthropological thinking, respectively, with ontology (Strathern) and world making (Haraway)*”, Tsing, 2015:293.

⁵⁸ Num texto dedicado à análise do livro de Tsing, Frédérique Aït-Touati escreve: “ a abertura do terceiro capítulo (...) faz da narrativa a ferramenta central de uma nova ciência atenta às singularidades, aos agenciamentos e às interacções multi-espécies. Estas narrativas emaranhadas resultam directamente da

núcleo de teóricas interessadas em emancipar as conexões e ligações, como vias de compreensão e análise do comportamento humano e não-humano num planeta partilhado. Este universo aviva a experiência do saber, com a noção sempre presente da incerteza e da imprevisibilidade. São linhas de pensamento que se oferecem como alternativa ao projecto progressista atomista⁵⁹ e auto-centrado.

O facto da ideia de Tsing, acima referida, estar profundamente relacionada com questões de ritmo aproxima-a das ideias de Cage que, tal como Tsing, percebeu que na estrutura rítmica do progresso não havia espaço para variações, apenas restando margem para uma pulsação coordenada com o desejo único do progresso, avançar. A autora mostra, na seguinte afirmação, como esta violência afecta a nossa compreensão em relação à diversidade de ritmos e padrões presente em todos os seres vivos:

Progress is a forward march, drawing other kinds of time into its rhythms. Without that driving beat, we might notice other temporal patterns. Each living thing remakes the world through seasonal pulses of growth, lifetime reproductive patterns, and geographies of expansion. Within a given species, too, there are multiple time-making projects, as organisms enlist each other and coordinate in making landscapes. (Tsing, 2015:21)

Curiosamente, a palavra *paisagem*, também está fortemente presente na obra de Cage. O compositor concebeu, a partir das *chance operations*⁶⁰, uma série de *Imaginary Landscapes*, nas décadas de 40/50, assim como a peça *In a landscape*, escrita com o propósito de acompanhar uma criação de Merce Cunningham, no ano de 1948. Cage e

descoberta, em biologia, da natureza simbiótica das relações entre seres.” Tradução livre, a partir do francês : “(...) *l’ouverture du troisième chapitre (...) fait du récit l’outil central d’une nouvelle science attentive aux singularités, aux agencements et aux inter-actions multispécifiques. Ces récits enchevêtrés découlent directement de la découverte, en biologie, de la nature symbiotique des relations entre vivants.*”, Aït-Touati, 2017:9.

⁵⁹ Num livro escrito a várias mãos, de entre as quais as de Tsing, a teórica feminista Karen Barad escreve : “When the splitting of an atom, or more precisely, its tiny nucleus (...) destroys cities and remakes the geopolitical field on a global scale, how can anything like an ontological commitment to a line in the sand between ‘micro’ and ‘macro’ continue to hold sway on our political imaginaries?”, Barad, 2017:108.

⁶⁰ As *chance operations* são a base de grande parte do processo de composição de John Cage. O compositor usava o livro do *I Ching*, texto clássico chinês, como método de “coordenação” da ordem a partir do acaso. O *I Ching* é um livro baseado num sistema de hexagramas, obtidos a partir do lançamento de moedas.

Cunningham desenvolveram o processo criativo isoladamente, sendo que o único ponto de contacto entre a dança e a música seria o tempo ou duração. Cada uma delas, música e dança, existia separadamente, mas ambas se encontravam num espaço de coexistência temporal. Os dois criadores explicam em entrevista, que criaram estruturas rítmicas, pontos de concordância em determinados momentos das composições, mas os espaços entre esses pontos seriam preenchidos pela liberdade rítmica quer da dança, quer da música. Cage usou a metáfora do tempo climatérico para ajudar a ilustrar este processo. O compositor afirma: *“It is less like an object, and more like the weather. Because, in an object, you can tell where the boundaries are, but in the weather it’s impossible to say when something begins or ends”*.⁶¹

Como tal, aquilo que está em causa são os momentos de encontro entre singularidades,⁶² os espaços de coexistência. Indo ainda mais além desta trama entretecida entre elementos artísticos ou criativos, Tsing nota como essas relações de construção a partir da presença de múltiplos “mundos” nos rodeia: *“Yet the modern human conceit is not the only plan for making worlds: we are surrounded by many world-making projects, human and not-human”*.⁶³ (Tsing, 2015:21) O que nos falta é prestar atenção a essas teias de construção de mundos. Podemos, pois, “reorientar a nossa atenção”, percebendo que formas possíveis de subsistência existem. E deixando que essas formas de subsistência nos mostrem como “olhar em volta, em vez de olhar em frente.”⁶⁴

⁶¹ Walker Art Center, (2009, 27 Julho), *Chance conversations: an interview with Merce Cunningham and John Cage*. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=ZNGpjXZovgk&t=1482s>

⁶² Em Lepecki, o conceito de singular é definido da seguinte forma: *“It is not synonymous to the ‘unique’, to the ‘particular’, to the ‘singular’, and even less to the ‘individual’.* Rather, singularity is ‘irreducible, and therefore, a bearer of strangeness’ as philosopher Georges Didi-Huberman proposes. As essentially coextensive with strangeness, singularities are always producers of ‘multiplicity’, ‘complexity’, ‘bifurcations’, and unanticipated swerves that implicate all the dimensions of the real.”, Lepecki, 2016:6.

⁶³ Repare-se no primeiro parágrafo do livro, no qual a autora chama a atenção para a diversidade de projectos de fazer-mundo, partindo das consequências do projecto moderno: *“Ever since the Enlightenment, western philosophers have shown us a Nature that is grand and universal but also passive and mechanical. First, all that taming and mastering has made such a mess that it is unclear whether life on earth can continue. Second, interspecies entanglements that once seemed the stuff of fables are now materials for serious discussion among biologists and ecologists, who show how life requires the interplay of many kinds of beings. Humans cannot survive by stomping on all the others. Third, women and men from around the world have clamored to be included in the status once given to Man. Our riotous presence undermines the moral intentionality of Man’s Christian masculinity, which separated Man from Nature.”*, Tsing, 2015:vii.

⁶⁴ Cito o parágrafo onde está presente esta ideia: *“Many preindustrial livelihoods, from foraging to stealing, persist today, and new ones (including comercial mushroom picking) emerge, but we neglect*

A qualidade do olhar que atende àquilo que se passa em seu redor é, porventura, um acto político de insurreição. Num mundo votado à padronização da desatenção, reparar passa a ser um acto de resistência,⁶⁵ como nos indica o próprio título do primeiro capítulo da narrativa tsingiana, *Arts of Noticing*⁶⁶. Neste exercício de reparar, (exercício que acompanha a constatação das variações rítmicas) Cage e Tsing encontram-se, pois o que ambos sugerem é uma transformação no modo de receber os estímulos e os conceitos, procurando afinar a detecção de diálogos, frequentemente subreptícios e discretos.⁶⁷ Assim que aprofundamos o pensamento e a acção em escuta, percebemos, por todo o lado, diálogos e relações inextricáveis, que seguem múltiplos caminhos.⁶⁸ Tanto Cage quanto Tsing não anunciam os seus pontos de vista como resoluções fixas, antes revitalizando a imaginação como capacidade colaborativa, como ferramenta política, tal como a autora defende ao reparar que: “*Neither tales of progress nor of ruin tell us how to think about collaborative survival. It is time to pay attention to mushroom picking. Not that this will save us - but it might open our imaginations.*”⁶⁹ (Tsing, 2015:19)

them because they are not a part of progress. These livelihoods make worlds too- and they show us how to look around rather than ahead.”, Tsing, 2015:22. Também Sloterdijk fala desta lateralidade da atenção : “Em vez da orientação pela norma progressiva, que tão rapidamente degenera em arrastamento para a frente, recomenda-se atenção à mobilidade lateral”, Sloterdijk, 2002:16.

⁶⁵ É de maior importância o que escreve, a este propósito, Sloterdijk: “O lugar ‘utópico’ só pode ser ‘alcançado’ por meio de uma ‘volta’ para o que ainda está aberto. Quem entra no ainda aberto não persegue algo longínquo, antes se deixa apanhar pelo que está inalcançavelmente próximo.”, Sloterdijk, 2002:246.

⁶⁶ Lemos na introdução (escrita por Anna Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan e Nils Bubandt) à segunda parte do livro *Arts of living on a damaged planet: “Living in a time of planetary catastrophe thus begins with a practice at once humble and difficult: noticing the worlds around us.”*, Tsing/Swanson/Gan/Bubandt, 2017:7.

⁶⁷ Leia-se a observação feita por Frédérique Aït-Touati: “As artes da atenção são formas de perceber (respirar), de se mover (dançar, seguir) e são igualmente artes de contar, que desenham, não uma história natural ou uma história da Terra, mas mil histórias terrenas, terrestres, fervilhantes e sobrepostas.” Tradução livre, a partir do francês : “*Les arts de remarquer sont des façons de percevoir (humer), de se mouvoir (danser, pister) et des arts de raconter, qui dessinent non une histoire naturelle ou une histoire de la Terre mais mille histoires terriennes, terrestres, grouillantes et superposées.*”, Aït-Touati, 2017:10.

⁶⁸ Cage responde em entrevista: “*I discovered while simply walking in the forest looking for mushrooms, that it’s easy to see a structure in certain species of mushrooms. A particular structure - or a particular art! And from there you go on to value structure and organization as very important. But if you observe everything, all day long, all the experiences you have, you can’t talk about organization anymore! So art or structure get blurred....*”, Cage, 1981:45.

⁶⁹ Esta reflexão é aprofundada pelo comentário de Frédérique Aït-Touati no qual se lê: “William Cronon já se perguntava sobre como sair da alternância entre narrativas progressistas e narrativas destrutivistas,

V. Steve Paxton

1. Dança e movimento

As considerações sobre dança, e todo o universo interpretativo e experiencial da dança, tendem a relacionar-se com a “necessidade” de movimento. Muito embora frequentemente indissociáveis, numa era de mobilidade hiperbolizada pelo ditame do capital e da produção, surgiram e surgem artistas que procuram reivindicar, em dança, espaço e corpo de libertação face a essa fundação ontológica (do movimento), em grande parte motivada pela violência do modernismo tardio ou pós-modernismo. Steve Paxton pertence, sem a menor dúvida, a essa constelação de criadores que se empenharam em questionar o lugar do movimento em dança. Talvez seja preciso, antes de mais, libertar o próprio movimento de uma certa cristalização conceptual. Num ensaio sobre movimento, incluído num livro sobre dança, Giorgio Agamben refere:

As you know, the concept of movement is central to Aristotle, as kinesis, which has a strategic function in the relation between power (potenza) and act. Aristotle defines movement as the act of a power as power, rather than the passage to action. (Agamben, 2012:144)

O que lemos neste excerto ajuda à reavaliação do significado de movimento. É curioso perceber que, como nos mostra Agamben, para os gregos, o conceito de movimento se estruturava sobretudo a partir da ideia de potência, e não necessariamente de acção: “*the act of power as power, rather than the passage to action*”. Assim, a interpretação cinestésica de movimento está, porventura, muito ligada à experiência moderna⁷⁰ e, tal como no início vimos, essa experiência veio-se afirmando até à actualidade. O universo da dança também foi sendo definido a partir da “imposição” de movimento, associação imediata que tem vindo a ser abalada pelas investigações e práticas de vários bailarinos, coreógrafos, performers, investigadores... Steve Paxton observa, muito sagazmente,

mostrando que as segundas mais não são que o reverso das primeiras, e que se arriscam a reproduzir a sua linearidade, a sua falta de nuances e a sua estrutura teleológica.” Tradução livre, a partir do francês : “*William Cronon déjà se demandait comment sortir de l’alternative entre récits progressistes et récits ‘déclinistes’, en montrant que les seconds ne sont que l’envers des premiers, et risquent de reproduire leur linéarité, leur manque de nuances et leur structure téléologique.*”, Aït-Touati, 2017:14.

⁷⁰ Leia-se o que a este propósito afirma Peter Sloterdijk: “Isto [o conceito de progressivo] fornece-nos a fórmula dos processos de modernização: progresso é movimento para o movimento, movimento para mais movimento, movimento para uma capacidade de movimento incrementada.” E ainda, a formulação central de que “A Modernidade é, ontologicamente, puro ser-para-o-movimento.”, Sloterdijk, 2002:33.

que se alterarmos o prisma a partir do qual avaliamos a dança, podemos percebê-la mais como resultado de várias exclusões de movimento; podemos defini-la melhor a partir daquilo que ela não é capaz. Leia-se o que ele escreve: “*Usually we think of dance as the development of human movement potential to superhuman levels. Another way to look at dance techniques is to notice that they exclude more movement potentials than they develop.*”⁷¹ (Paxton, 1992)

Lepecki escreve, num dos capítulos do livro *Exaurir a dança*: “ (...) a intrusão do parado na coreografia (o ato-parado) dá início a uma crítica ontopolítica da perene *interpelação cinética* do sujeito pela modernidade.” (Lepecki, 2017:58). Precisamente, Lepecki analisa neste texto a transformação que, a um dado momento, a dança operou. Uma fractura face à ideia cinestésica de dança, formalizada pela presença da quietude e da paragem na experiência coreográfica. Aliás, a experiência coreográfica é redescoberta, uma vez que é questionada a própria grafia do coreográfico, a matriz linguística do conceito de coreografia. Matriz essa que remonta à “primeira modernidade”, e a um manual de dança então escrito, *Orchesographie*.⁷²

É também Lepecki quem observa a exaustão da raiz moderna desse *ser-para-o-movimento*, reclamado pela subjectividade móvel e auto-contida da modernidade, quando afirma:

Mas, uma vez que não há qualquer sistema vivo energeticamente autônomo, a própria ideia de uma subjectividade autonomamente cinética, isto é, a ideia de uma subjectividade autocontida e automobilizadora, emerge como a manifestação de uma profunda cegueira ideológica. (Lepecki, 2017:114)

Como já vimos no segundo capítulo, tornou-se evidente o colapso da ambição desenfreada da modernidade. Nas palavras de Sloterdijk, já fomos expulsos do paraíso

⁷¹ Neste texto escrito para a edição de inverno da revista *Contact Quarterly*, Steve Paxton fala da colaboração com a companhia *DanceAbility*. Este grupo foi fundado por Alito Alessi, coreógrafo e professor, que incorpora ferramentas do Contacto Improvisação no trabalho com pessoas com deficiência.

⁷² Lepecki viaja até ao ano 1589, para mostrar como o programa moderno, que cunhou o termo “coreografia” (escrita da dança), se manteve e mantém até aos dias de hoje: “Fundidas em uma só palavra, cruzadas uma com a outra, dança e escrita qualitativamente produziram relações tão forçosas quanto insuspeitas entre o sujeito que se move e o sujeito que escreve. Com Arbeau [padre jesuíta autor do manual *Orchesographie*], estes dois sujeitos tornaram-se um. E através dessa assimilação em nada óbvia, o corpo moderno revelou-se a si mesmo como uma entidade linguística.”, Lepecki, 2017:30.

moderno e apenas será diferente daquilo que critica, uma teoria crítica da ruidosa mobilidade, que seja tranquila e silenciosa.⁷³

A dança teve de enfrentar esse imperativo ontologicamente fundado na modernidade, que a aprisiona ao movimento, à mobilidade. Na actualidade, reflexos das condicionantes capitais dessa lógica móvel inundam as nossas vidas e o nosso pensamento e a dança teve e tem de procurar saídas para esse aprisionamento. A dança não podia deixar de acompanhar criticamente esse esgotamento - até e sobretudo afectivo,⁷⁴ possivelmente reivindicando e revitalizando a necessidade de paragem.⁷⁵

Uma e outra vez, ressalvo a importante nuance de considerar a paragem, ou quietude (como se considerou o silêncio), enquanto estádios transitórios, jamais se cristalizando ou erguendo a partir de um grau zero de espaço, tempo ou percepção. A chave de leitura destes gestos como gestos revolucionários deve ser contemplada à luz de uma compreensão das repressões coreográficas, afectivas e sociais causadas pela imposição e pela compreensão unívocas de progresso enquanto processo imparável (quase não-processual, na medida em que o tempo do “fazer” é aniquilado), de ritmo único e de sentido auto-suficiente. Não é uma quietude fundada na ideia de nada, é precisamente o contrário: a quietude como veículo que esclarece essa falsa ideia de “nada”. Isto porque este sentido do vazio esteve na base dos processos de dominação, serviu de chão a ciclos infundados de ubíquos excessos de poder, que se estendem até aos dias de hoje. Lepecki é muito claro no que a isto diz respeito, quando escreve:

[...] a modernidade sempre imagina sua topografia abstraindo o fato de que seu assentamento deu-se numa terra previamente ocupada por outros corpos humanos e outras formas de vida, habitada por outras

⁷³ “Somente como tranquila teoria do movimento, somente como silenciosa teoria da ruidosa mobilização, é que uma crítica da Modernidade ainda pode ser diferente do objecto criticado...”, Sloterdijk, 2002:42.

⁷⁴ Atente-se naquilo que Lepecki observa em relação a essa desorientação afectiva da modernidade: “Para a subjetividade moderna, o desafio ético, afetivo e político é achar modos sustentáveis de relacionalidade. Como pode um suposto ser independente estabelecer uma relação com as coisas, com o mundo, com o outro, e ainda manter-se como um bom avatar do “emblema” da modernidade: o movimento?”; perguntando-se, imediatamente a seguir, sobre as possibilidades da dança dentro dessa hegemonia móvel: “a inclusão do cinético na questão ético-política da subjetividade moderna nos leva de volta ao problema de como dançar contra as fantasias hegemónicas da modernidade, uma vez que essas fantasias são ligadas ao imperativo de exhibir constantemente a mobilidade.”, Lepecki, 2017:38.

⁷⁵ Lepecki observa: “Não é de surpreender, portanto, que a dança precise ser desacelerada- como modo de desacelerar o ímpeto cego e totalitário da máquina cinético-representacional.”, Lepecki, 2017:58.

dinâmicas, gestos, passos e temporalidades. (...) ao identificar a condição colonial como a condição da modernidade, o projecto colonial não só inaugura uma cegueira espacial (a percepção de que todo o espaço é um “espaço vazio”), mas introduz também uma temporalidade fantástica da qual o conceito de pós-modernidade participa. (Lepecki, 2017:43)

É essencial este esclarecimento, para que se perceba a quietude como acto resistente. É também Lepecki quem observa que “A paragem age porque ela interroga economias do tempo, porque revela a possibilidade de agência mesmo dentro dos regimes autoritários do capital, da subjectividade, do trabalho e da motilidade.” (Lepecki, 2017:45)

Portanto, a paragem é um gesto de resgate das forças afectivas, tanto múltiplas quanto singulares, do comportamento e pensamento humanos.

2. Cultura e atenção

Steve Paxton e John Cage compartilharam tempo e experiência, aquando da colaboração com o colectivo *Judson Dance Theatre* e com a companhia Merce Cunningham. Para além de terem pertencido a esse universo de diálogo criativo, existem pontos de cumplicidade entre estes artistas, no modo de ver e de defender a criação artística. Paxton aprofundou muito empenhadamente o estudo da minúcia do movimento que acontece no corpo humano, mesmo e sobretudo quando aparenta estar “parado”. Regressemos ao funcionalismo da acção, para recordar que a questão funcional do corpo tem porventura que ver com essa microscopia do movimento, a subtil operação de diálogo, ajuste e troca entre as “partes” do corpo e aquilo que o rodeia. Aliás, creio que este coreógrafo desenhou, ao longo do seu percurso, uma consistente e constante linha entre quietude e acção (não o fará acaso qualquer pessoa que dance?). Uma linha de pesquisa, em processo, pela relação ancestral entre tomada de decisões e paragem ou suspensão. E ainda, uma procura pelo que se camufla na esfera superficial e expressiva de todos os estímulos que condicionam os sentidos, tentando com finura e atenção aceder aos lugares “recônditos” da percepção. Como o próprio nota, ao afirmar:

*Your body is something that is very difficult for you to be conscious of. You're used to one level of consciousness. It gives you the idea that we're all the same thing (...) Why is it that we feel the same? (...) In fact, we're changing all the time.*⁷⁶

Sempre presente na sua pesquisa está também a noção de resistência. A esfera do político no movimento é uma constante no trabalho de Paxton, nomeadamente no momento em que as suas intuições e intenções se começam a debruçar sobre o poder de decisão do corpo, sobre a libertação dos desejos presentes nas mais minúsculas percepções. No momento em que Paxton se dedica à caminhada e procura aí o movimento “ancestral”, “pré-cultural”. Paxton fala da “performance do ordinário”, expressão que usou na conferência promovida pela Culturgest, que é, porventura, uma performance baseada numa proposição muito paradoxal - “*a really paradoxical*

⁷⁶ Danzapies, (2016, 27 Dez.), *Humano Caracol*Steve Paxton*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4xxI2iBKG7k&t=1954s>

proposition.”⁷⁷ Steve Paxton estava muito consciente, ao longo da sua investigação, das condicionantes coreográficas da sociedade contemporânea e afirmou, através do seu percurso, uma convicta vontade de derrubar essas prisões. O próprio repara, com rigor e acuidade, nos contornos desta supervisão quotidiana, quando afirma:

[This conditioning in unawareness produces] gestures, modes of posture (...) behavior (...) which constitute [the] proper social activities and communications (...) as well as the accompanying mental attitudes we acquire or aspire to, for a proper presentation of our selves. (Turner apud Paxton, 2010:124)

Portanto, esta apresentação do sujeito no espaço público e político é, em grande medida, coreografada segundo pré-concepções de movimento e postura, gestualidade e comportamento. O que Paxton reivindica para a dança é um espaço de provocação dessas formatações, segundo uma lógica processual profundamente vinculada com a sensação e a percepção, numa escala de variação imprevisível e variada. Trata-se de sentir, experimentar ou experienciar o movimento, como mostra o autor Robert Turner, no artigo *Steve Paxton’s “Interior Techniques”: Contact Improvisation and Political Power*:

In Western movement, in our sports and dance, Paxton contended, the proper performance of a particular, choreographed, and controlled form of movement was prioritized; the sensation of movement was merely secondary. In CI (Contact Improvisation), on the other hand, behavior evolves from sensing movement. (Turner, 2010:125)

A fundação do trabalho de Paxton em muito se relaciona com a importância da atenção. Um corpo em dança é um corpo atento e é essa atenção/escuta que o alerta para a impossibilidade da quietude. Mas a proposição inicial parte da sugestão da quietude. Tal como em Cage a proposição da música partia do silêncio, para depois chegar a concluir que não há silêncio possível. A escuta demandada por essa postura “silenciosa” foi o que permitiu ouvir realmente⁷⁸. Assim, a atenção exigida ao corpo quieto, *standing still*,

⁷⁷ Culturgest, (2020, 9 Abril)- *Steve Paxton conference at Culturgest, Lisbon 2019*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LFn8JuCkVrM&t=1856s>

⁷⁸ Paxton afirma: “Tal como o som não tem significado senão sobre um fundo de silêncio, ou tal como a luz não significa senão a partir da sua relação com a obscuridade, também o movimento não significa senão a partir da sua ligação à ausência de movimento. O estudante de dança deve aprender a fazer a

é a atenção que permite detectar os mais pequenos movimentos, a infinidade de forças de acção sempre presentes no corpo. Lepecki relembra a relação entre as propostas destes dois autores, quando afirma:

*The implication [em Cage] is that there is indeed no silence, but thresholds of sensorial perceptions that can be intensified by the means of microscopy. Similarly, Paxton's revolution derives from his claiming of stillness as dance - ultimately (...) there is no stillness, but only layers of minuscule motions*⁷⁹. (Lepecki, 2019:111)

É, portanto, fulcral compreender este gesto de recolhimento, não como um apelo à imobilidade cristalizada (se é que isso realmente existe), nem tampouco como um apelo a um corpo apolítico com contornos passivos mas, pelo contrário, como sendo uma reivindicação de um espaço de consideração. O reencontro desse espaço, que tende a ser usurpado pelo excesso de informação, pela alienação dos corpos e pela política propagada da indiferença. Veja-se, uma vez mais, o que Robert Turner escreve a este propósito:

“CI (Contact Improvisation) could ‘reclaim’ the potential that ‘the culture’ had ‘physically suppressed or selected out’. It would do this precisely by developing our ‘habit of attention’, a habit underdeveloped in Western movement in general.” (Turner, 2010 :125)

O autor acrescenta ainda que o que falta ao movimento ocidental é uma “sensitividade do corpóreo”, “*sensitization of the corporeal*” (Turner, 2010:125). Este recolhimento, facilmente associado à imagem da quietude, posiciona-se sobretudo num espaço de resistência. A reclamação do espaço interior e da microscopia da quietude, enquanto

experiência da imobilidade, nele profundamente ancorada pelo completo relaxamento.” Tradução livre a partir do francês: “*Tout comme le son n’a de signification que sur fond de silence, ou la lumière que dans sa relation à l’obscurité, le mouvement n’a de signification que dans son lien à l’absence de mouvement. L’étudiant de danse doit apprendre à faire l’expérience de l’immobilité profondément ancrée en lui par la décontraction la plus entière.*”, Paxton, 2016:26.

⁷⁹ Lepecki continua escrevendo : “*At the still point of the body, we are to find neither ascent nor descent, but also not fixity. Stillness is full of microscopic moves.*”, Lepecki, 2019:111.

lugares políticos, pode ser uma alternativa de resistência. Leia-se, a propósito da noção de recolhimento, o que escreve Kevin Quashie⁸⁰:

A tranquilidade é sobretudo uma metáfora do leque variado das nossas vidas interiores, dos nossos desejos, das nossas ambições, das nossas fomes, das nossas vulnerabilidades, dos nossos medos. A vida interior não é apolítica nem desprovida de valor social, não sendo tampouco integralmente determinada pela esfera pública.⁸¹ (Quashie, 2018:150)

Aqui, a interioridade é um lugar de reivindicação política, construído a partir da escuta do corpo e da atenção à movimentação infinitesimal da quietude, afirmação e exploração de forças actuantes que transbordam o vaso histórico.⁸² O reencontro de uma interioridade atenta, distante do individual, mais próxima do singular e, por isso, do múltiplo,⁸³ pode ajudar na reinvenção da criação de espaços comuns de partilha, na reinvenção das formas de posicionamento social e político.

⁸⁰ Kevin Quashie é um autor e professor norte-americano, cuja centralidade do trabalho se encontra no estudo da cultura negra, nomeadamente no respeitante às esferas do feminismo e dos estudos queer. O artigo que aqui cito resulta da tradução de um excerto do seu livro (feita por Romain Bigé e apresentada no número 72 da revista *Multitudes*) *The Sovereignty of Quiet: Beyond Resistance in Black Culture*, publicado em 2012, pela Rutgers University Press. O texto de Quashie deve ser lido à luz desse universo. Pareceu-me que a noção de recolhimento era descrita com grande justiça, e contribuiria para o estudo da atenção aqui proposto.

⁸¹ Tradução livre, a partir do francês : “*La tranquillité est plutôt une métaphore de l'éventail varié de nos vies intérieures, de nos désirs, de nos ambitions, de nos faims, de nos vulnérabilités, de nos peurs. La vie intérieure n'est pas apolitique ni dénuée de valeur sociale, mais elle n'est pas non plus déterminée intégralement par la sphère publique.*”

⁸² André Lepecki reclama o espaço da quietude como linha de esbatimento entre o sujeito e o histórico: “*If one chooses to follow this stillness, one soon finds oneself amidst a representational reshuffling- that of the vibratile body taking over and blowing away historical dust from dulled senses. In stillness one is in uncharted territory: there, at the vibratile zone where the dance of the subject and the dance of history clash. Stillness is the generative threshold of dance's critique of modernity's fabrication of embodiment, subjectivity and the sensorial, by means of a vibratile body engaged in a microscopy of perception.*”, Lepecki, 2019:112.

⁸³ Ver nota 62.

3. Pequena dança

A *small dance* é talvez um dos momentos de pesquisa em que formalmente Paxton mais se aproxima da questão da quietude. O exercício da *small dance* consiste, essencialmente, na permanência de um corpo em pé. Mais uma vez, a questão da quietude não tem que ver necessariamente com um corpo parado. O próprio Paxton o diz quando escreve: “*standing still is not actually still.*” (Paxton, 2012:63) O corpo parado está a observar o movimento necessário à verticalidade, a mobilidade imprescindível para evitar a queda. Paxton esclarece:

Balancing on two legs demonstrates to the dancer's body that one moves with gravity, always. Observing the adjustments the body makes to keep from falling calms the whole being. It is a meditation. It is watching the reflexes at work, knowing they are subtle and dependable- not just emergency measures. (Paxton, 2012:63)

Mais ainda do que observar a impossibilidade da quietude, o corpo parado percebe o campo em que as forças trabalham para que ele se mantenha de pé, num exercício de equilíbrio permanente, numa postura de auxílio, um corpo cooperante:

Pomos-te em contacto com o esforço fundamental de apoio que constantemente se mantém no teu corpo, e do qual não tens, habitualmente, necessidade de estar consciente. É um movimento estático que serve de fundo - tu percebes o que quero dizer - e que tu poluis com as tuas diversas actividades, mas que está constantemente presente para te suste/apoiar.”⁸⁴ (Paxton, 2016:3)

É um movimento estático, que poluímos com as nossas diversas actividades. “Poluir” é o verbo acertado, precisamente porque se tratam de camadas, estratos dados de lixo circunstancial e postural que condicionam as nossas percepções de movimento. E a proposta da *small dance* consiste, provavelmente, em procurar aceder à atenção mais profunda, que é capaz de reparar no minucioso labor de um corpo parado. Este exercício quieto está necessariamente ligado ao silêncio: existe um silêncio intermitente que

⁸⁴ Tradução livre, a partir do francês: “[...] *on te met en contact avec l'effort fondamental de soutien qui se maintient constamment dans le corps, et dont tu n'as généralement pas besoin d'être conscient. C'est un mouvement statique qui sert de fonds- tu vois ce que je veux dire- et que tu pollues avec tes diverses activités, mais qui est constamment présent pour te soutenir.*”

clarifica a percepção daquilo que é visto e daquilo que ultrapassa a visão - os dados subtis dos sentidos. Paxton escreve: “Enquanto estou em silêncio, distingo experiências ou modos de experiência e sou capaz de perceber o não-visível e o visível. O que acontece antes age sobre aquilo que acontece depois.”⁸⁵ (Paxton, 2016:9) Paxton prossegue, referindo a passagem de corpo emissor a corpo receptor, numa postura limpa de ocultações. Como se abandonássemos o vício de emissão reactiva⁸⁶ - falar, mexer, dar opinião - na tentativa de desocultar as vontades submersas no corpo atento.⁸⁷

Portanto, o “silêncio” do corpo, a imobilidade é aquilo que prepara o movimento ou acção- “o que acontece antes age sobre aquilo que acontece depois”.⁸⁸ A *small dance* parece dedicar-se ao que acontece nesse espaço generativo,⁸⁹ estudando os confins da percepção sensorial, sensitiva, e arriscando-se a uma profunda escuta submersa na “ausência” de decisão voluntária de movimento. Como escreve Lepecki,

*(...) within the space between core subjectivity and the surface of the body, there is nothing more than the revelation of an infinite, unlocatable space for microexploration of the multiple potential for otherwise unsensed subjectivities and corporealities one harbors. The small dance happens in that nowhere; the dancer must explore the unlocatable there, between subjectivity and body-image.*⁹⁰ (Lepecki, 2019 :112)

⁸⁵ Tradução livre, a partir do francês : “*Lorsque je suis silencieux, je distingue des expériences ou des modes d’expérience et je suis en mesure de percevoir le non-visible et le visible. Ce qui arrive avant agit sur ce qui arrive après.*”

⁸⁶ Regresso, uma vez mais, a Peter Sloterdijk : “Só quem sabe o que significa já não ter nada de fazer é que possui um critério quanto à mobilidade correcta. Em vez de mobilizações maciças para a frente, torna-se possível um pairar inteiramente móvel sem sair do sítio.”, Sloterdijk, 2002:246.

⁸⁷ Leia-se o que escreve Paxton: “Podemos fazer um paralelo com a *small dance* do Contacto : o espírito daquele que escuta é encorajado a tornar-se um instrumento receptor. O “acto-parado” (stand) no Contacto é utilizado para eliminar a habitual ocultação das forças.” Tradução livre, a partir do francês : “*On peut faire le parallèle avec la petite danse du Contact: l’esprit de celui qui écoute est encouragé à devenir un instrument récepteur. Le stand en Contact est utilisé pour éliminer l’occultation habituelle des forces.*”, Paxton, 2016:11.

⁸⁸ Ver nota 84.

⁸⁹ Leia-se o que escreve Lepecki: “*On this new ground, the still body is perceived not as something to be repressed, but as generative of the dance.*”, Lepecki, 2019:109.

⁹⁰ A respeito do não-lugar, escreve Sloterdijk: “Uma vez dissipada a miragem do objectivo a alcançar, o incomparável não-sítio revela-se como um pólo de tranquilidade.”, Sloterdijk, 2002:246.

Existe, portanto, um deslocamento da ontologia da dança. Deixando de recriar o motivo cinético, é inaugurado um novo capítulo na história do movimento⁹¹ que, em parte, se funda nas descobertas reveladas pela quietude.⁹² O que aí se concentra, na microscopia do movimento, liberta o corpo e a dança da forma, para viajar pelos contornos e sutilezas da sensação. Essa microscopia inicia a viagem pelo infinitesimal⁹³, mesmo no espaço entre o interior do corpo e a sua superfície. Como um estudo de escala, que partisse do mais subtil para potencializar a vontade de movimento além da superfície corporal. Lepecki fala do “ilocalizável” entre a subjectividade e a imagem do corpo. O estudo da quietude desmascara os véus entrelaçados entre o sujeito e a imagem de si próprio. Entre a imagem que se cria de movimento - eu vejo-me a escrever este texto ou a levantar o braço direito- e as percepções não-visíveis escondidas por detrás dessa visualidade da obsessiva auto-análise. Na postura vertical quieta, é difícil visualizar, desenhar os contornos do movimento porque, de facto, se se imaginar o corpo visto de fora, “pouca” coisa acontece. Estando ausente a imediatez da imagem que o cérebro desenha a partir de uma visão “exterior” do corpo próprio, abre-se uma janela perceptiva que desloca a atenção para aquilo que se passa no corpo, mas “não é visto”. Paxton diz que “o cérebro se torna mais flexível e solidário com um mundo que ele cessa de dominar.”⁹⁴ (Paxton, 2016:20) Na selecção feita por Romain Bigé, autor muito dedicado ao estudo do trabalho de Steve Paxton, lemos a um dado momento aquilo que Paxton desejava que a revista *Contact Quarterly*⁹⁵ alcançasse:

⁹¹ A um dado momento da conferência que deu na Culturgest, Paxton diz que poderia até prescindir da palavra “dança”, mas jamais se livraria da palavra “movimento”.

⁹² Uma vez mais, Lepecki observa: “*What Paxton’s stillness-as-dance evokes (...) is dance’s moving away from concerns to create a ‘new kinaesthetic’ and towards increasing concerns to create a ‘new sensorial’ by the means of intensification of perceptual thresholds.*”, Lepecki, 2019:111.

⁹³ No livro *Arts of living on a damaged planet*, a autora Karen Barad pergunta: “*How big is the infinitesimal? What is the measure of nothingness*”, Barad, 2017:117.

⁹⁴ Tradução livre, a partir do francês: “ (...) *le cerveau est rendu plus plus flexible et devient solidaire d’un monde qu’il cesse de dominer.*”

⁹⁵ A revista *Contact Quarterly* foi fundada em 1975, por Nancy Stark Smith e Lisa Nelson. Stark Smith morreu no dia 1 de maio deste ano. Nelson escreveu uma nota breve, endereçada a Nancy. Talvez valha a pena citar as belas palavras com que se despede: “*Your final flight on May Day, in the midst of an eerie quiet on the planet, with your beloved life partner, Mike, by your side, just as the lilacs are blooming in your little town of Florence, is the gracenote to a singular dance of grace on Earth. love and thanks, as ever, your co-this-and-that, lisa*”. A CQ serviu e serve de espaço de diálogo e troca em volta do universo do Contacto Improvisação. E não só. É uma publicação preocupada com toda a prática e pensamento artísticos ligados às questões da dança e do movimento. Steve Paxton é a figura a que dei relevo neste

Assim, parece-me que um dos resultados naturais desta revista seria chegar a um silêncio profundo da imagem e do verbo. A página branca significando o nosso acordo comum em como, apesar de todo o trabalho dos nossos cérebros, somos sempre confrontados com um mistério, e que nenhum símbolo será jamais o melhor símbolo.⁹⁶
(Paxton, 2016:20)

trabalho, por força de encontros que a ele me levaram. Mas sei que existe uma constelação de criadores e criadoras que constituíram corpo actuante no mundo do CI e da passagem de conhecimento através da dança. Lisa Nelson e Nancy Stark Smith são duas figuras marcantes nesse processo de exploração das viagens de um corpo em dança.

⁹⁶ Tradução livre, a partir do francês: “[...] *Ainsi, il me semble qu’un des points d’aboutissement naturel de cette revue serait d’arriver à un silence profond de l’image et du verbe. La page blanche signifiant notre commun accord que, malgré tout le travail de nos cerveaux, nous sommes toujours confrontés à un mystère, et qu’aucun symbole ne sera jamais le meilleur symbole.*”

CONCLUSÃO

O tempo de escrever esta conclusão foi o tempo de pôr em cheque, de forma um tanto improdutiva, as próprias premissas desta tese. A vulnerabilidade é um lugar condenado pela lógica da força. E, através desta tese, como aliás através de um trabalho de observação e experiência quotidianos, tentei dar a ver essa incerteza como possibilidade actuante e gesto resistente. Então, desde logo, preciso de explicitar o tom que anseio alcançar, um tom de construção a partir das incertezas e das brechas abertas na corrida do mundo “certo”. De que modo, pois, é que essa nebulosa se concretiza? O que é que, afinal, a quietude e o silêncio geram? E de que modo isso pode constituir formas ou gestos de resistência? Como disse, e como vimos a partir de cada um dos autores, qualquer resposta a estas perguntas terá por base a retoma da atenção enquanto espaço propício à detecção de mundos. Micro-mundos⁹⁷ possivelmente capazes de criar alternativas, senão verosímeis, pelo menos criativas, à lógica asfíxiante e desinformativa⁹⁸ em que vivemos. Essa atenção conquistada a partir do silenciamento e da quietude gera-se, porventura, a partir da noção e da experiência da presença. Aquilo que é central e transversal nos autores que abordei tem muito que ver com exercícios de presença. Daí a ênfase que todas elas e todos eles deram e dão às práticas de atenção. Estar presente diz realmente respeito a estar atento. E pareceu-me que essa atenção se geraria a partir de obstruções impostas à ordem da indiferença. Pareceu-me que só rasgando essa lógica da desatenção e do vazio afectivo e sensitivo, se poderia começar a construir alternativas ao império do progresso. Trata-se, parece-me, de actuar por cima dos destroços. Talvez a imagem da interrupção e da escuta se relacione intimamente com a capacidade de desistência⁹⁹. Mas preciso de tentar tornar-me clara nisto. A

⁹⁷ Clarice Lispector escreve, n' *A paixão segundo G. H.*: “Eu botara na boca a matéria de uma barata, e enfim realizara o acto ínfimo. Não o acto máximo, como antes eu pensara, não o heroísmo e a santidade. Mas enfim o acto ínfimo que sempre me havia faltado.”, Lispector, 2000:144.

⁹⁸ Ursula K. Le Guin afirma, num ensaio presente no livro *Arts of living on a damaged planet*: “*We need the languages of both science and poetry to save us from merely stockpiling endless information that fails to inform our ignorance or our irresponsability.*”, LeGuin, 2017:16.

⁹⁹ É também Lispector quem afirma: “A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prémio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir, e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano (...) A desistência é uma revelação.”, Lispector, 2000:142.

desistência não desiste de deixar passar a vontade, a mudança e a resiliência. A desistência desiste de participar do projecto imperialista a que as nossas tão modernas vidas foram votadas. A desistência desiste de falar, para escutar. A desistência dá a vez. E contraria o vício afirmativo do poder, negando essa hegemonia cíclica da retórica “globalista” e imperial. E, apesar disso, dessa crítica dos falsos fundamentos de um mundo capitalizado pela vontade do domínio e da produção, damo-nos conta que as coisas estão efectivamente ligadas. Apercebemo-nos de que a excepção pode ser a regra e que é urgente pensarmo-nos a partir de uma perspectiva não-divisionista. Quando John Cage procura no silêncio o fundamento da música, ou Anna Tsing se apercebe das relações simbióticas na interacção entre espécies (nomeadamente entre os cogumelos e os pinheiros, ou entre os cogumelos e os humanos), aquilo que está em causa é essa atenção ao exercício infinitesimal e contínuo de fazer-mundo. Do mesmo modo que, quando Kierkegaard interroga a doutrina e prática católicas, explora os sentidos ocultos em valores esquecidos pelas instituições (como sejam o silêncio ou a alegria). Ser alegre é resistir. E ouvir é, efectivamente, um acto de resistência. Foi, em grande medida, aquilo que pior nos ensinaram: a escuta (como se pode ensinar uma coisa que não se conhece?). E não se trata de importações urbanas do universo “orientalista” (é preciso, aliás, cuidar da forma como aplicamos conceitos e ideias alheias), nem tampouco de uma falsa pacificação do sentido da revolta. Pelo contrário, trata-se de encontrar no rastilho das nossas vidas e dos nossos corpos, fundamentos profundos e conexões adormecidas. Steve Paxton procura acordar essas ligações, através da partilha em dança, através de uma busca contínua e minúscula pelos diálogos do corpo vivo, um corpo povoado de movimento e de resiliência.

BIBLIOGRAFIA

- Aït-Touati, Frédérique, *Récits de la Terre*, La Découverte, Paris : 2017
- Benjamin, Walter, *O Anjo da História*, Assírio e Alvim, Lisboa: 2017
- Cage, John, *Silence- Lectures and writings*, Marion Boyars Publishers, Londres : 2017
- Caputo, John D., *Radical Hermeneutics- Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project*, Indiana University Press, EUA: 1987
- Drummond de Andrade, Carlos, *Claro Enigma*, Cotovia, Lisboa: 2006
- Kierkegaard, Søren, *Look at the birds of the air; consider the lily of the field- Three Godly Discourses*, Princeton University Press, NJ : 2018
- Migalhas Filosóficas*, Relógio d'Água, Lisboa : 2012
- Temor e Tremor*, Relógio d'Água, Lisboa: 2009
- Llansol, Maria Gabriela, *O jogo da liberdade da alma*, Relógio d'Água, Lisboa: 2003
- Lepecki, André, *Exaurir a dança- Performance e a política do movimento*, Annablume, S. Paulo: 2017
- Singularities- Dance in the age of performance*, Routledge, NI : 2016
- Leroi-Ghouran, André, *Le geste et la parole II: La mémoire et les rythmes*, Éditions Albin Michel, Paris : 1965
- Lispector, Clarice, *A paixão segundo G.H.*, Relógio d'Água, Lisboa: 2000
- Lukács, Georg, *Soul and Form*, Merlin Press, Londres:1974
- Paxton, Steve, *3 Days*, artigo publicado na revista *Contact Quarterly*, Northampton: 1992
- Pessoa, Fernando, *Poemas completas de Alberto Caeiro*, Presença, Lisboa: 1994
- Quashie, Kevin, *La souveraineté du recueillement*, trad. Romain Bigé, artigo publicado na revista *Multitudes*, Cairn, Morlaàs: 2018
- Ryan, Bartholomew, *Kierkegaard's Indirect Politics*, Rodopi, Amesterdão – Nova Iorque: 2014
- Sloterdijk, Peter, *A mobilização infinita- Para uma crítica da cinética política*, Relógio d'Água, Lisboa: 2002

Tengner Barros Pinto Coelho, Sílvia, *CORPO, IMAGEM E PENSAMENTO COREOGRÁFICO, Da Pesquisa Coreográfica Contemporânea Enquanto Discurso: Os Exemplos de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro*, Repositório UNL-FCSH, Lisboa: 2015

Tsing, Anna, *The Mushroom at the End of the World- On the possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, NJ : 2015

Turner, Robert, *Steve Paxton's "Interior Techniques": Contact Improvisation and Political Power*, artigo publicado na revista *The Drama Review*, MIT, Massachusetts : 2010

Weil, Simone, *A Gravidade e a Graça*, Relógio d'Água, Lisboa: 2004

For the birds- John Cage in conversation with Daniel Charles, Marion Boyars Publishers, Londres : 1981

Steve Paxton- Sélection de textes publiés dans Contact Quartely, trad. Romain Bigé, *L'œil et la main*, Paris : 2016

Vários autores, *John Cage*, revista *OCTOBER Files*, ed. Julia Robinson, MIT, Londres: 2011

Vários autores, *John Cage : Music, Philosophy and Intuition, 1933-1950*, ed. David W. Patterson, Routledge, NI : 2009

Vários autores, *Nothing and everything : seven artists, 1947-1962*, coord. Diana Murphy, Hauser & Wirth Publishers, NI : 2017

Vários autores, *Arts of living on a damaged planet- Ghosts of the Anthropocene*, MIT, Minneapolis :2017

Vários autores, *Dance*, ed. André Lepecki, MIT, Massachusetts: 2012

Vários autores, *Steve Paxton: Drafting Interior Techniques*, ed. Romain Bigé, Culturgest, Lisboa: 2019

VÍDEO

Culturgest, (2020, 9 Abril)- *Steve Paxton conference at Culturgest, Lisbon 2019*.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LFn8JuCkVrM&t=1856s>

Danzapies, (2016, 27 Dez.), *Humano Caracol*Steve Paxton*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=4xxI2iBGK7k&t=1954s>

Walker Art Center, (2009, 27 Julho), *Chance conversations: an interview with Merce Cunningham and John Cage*. Disponível em :
<https://www.youtube.com/watch?v=ZNGpjXZovgk&t=1482s>