

# **O corpo que nasce da improvisação e a sua potência no espaço público**

**Rodrigo Silva da Fonseca**

---

**Dissertação em Artes Cénicas**

Rodrigo Fonseca “O corpo que nasce da improvisação e a sua potência no espaço público”, 2021

**(JUNHO, 2021)**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Sílvia Tengner Barros Pinto Coelho.

**[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.

A orientadora,

Elvira Pinto Galvão

Lisboa, 31 de Julho de 2021

parafreseando a dedicatória do meu caro amigo JA,

*a quem esteve em Ibiza, no mítico ano de 1967*

# O corpo que nasce da improvisação e a sua potência no espaço público

Rodrigo Fonseca

## Resumo

Esta tese propõe relacionar o corpo que nasce das práticas de improvisação performativa com o espaço público. Analisa diversas coreografias e práticas de improvisação de modo a entender os seus mecanismos de produção, e as subjetividades individuais e colectivas que surgem das mesmas. Quais são as potencialidades deste corpo na arena pública? De que maneira o espaço público influencia e potencializa este corpo? Através do conceito da coreografia social procuramos entender como se jogam todas estas nuances, analisando a qualidade política e de transgressão da performance, do movimento e do corpo.

PALAVRAS-CHAVE: corpo, movimento, coreografia, espaço público, performance.

## Abstract

*This thesis proposes to relate the body that borns from performative improvisation practices with the public space. It analyzes different choreographies and improvisation practices in order to understand their production mechanisms and how individual and collective subjectivities that stem from them. What are the potentials of this body in the public arena? How does the public space influence and empower this body? Through what was conceived by social choreography, we seek to understand how all these nuances are played, analyzing the political and transgressive quality of performance, body and movement.*

*KEY WORDS: body, movement, choreography, public space, performance.*

## ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO
  
4. GRAND UNION - PRÁTICAS DE IMPROVISAÇÃO E DE VIDA  
DISRUPTIVA
  
20. DANÇA-POLÍTICA, ESTÉTICA-IDEOLOGIA
  
36. O CORPO E O EXTERIOR
  
49. PERFORMANCE E PENSAMENTO
  
65. CONCLUSÃO
  
68. BIBLIOGRAFIA

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação começa por expor e reflectir sobre as práticas de improvisação e o modo de vida do grupo Grand Union (GU). Estas reflexões surgem em boa parte do exercício do GU em colocar as suas vontades à mercê da aleatoriedade e da fusão arte-vida. As práticas e os modos de ser do GU dialogam com as práticas e os modos de ser que experienciei no c.e.m durante os últimos três meses de 2020. Com base em Barbara Dilley, abordámos o processo criativo na sua relação com a espiritualidade, e colocámo-la em jogo com a ordem do sensível de Jacques Rancière (2010). Neste capítulo pensamos sobre o fazer-nascer da subjectividades em colectivo, e de como vivemos essa subjectividade individualmente. A partir das experiências da GU mergulhámos na improvisação de modo a entender de que maneira o corpo que nasce daí cria e habita novos mundos. A relação entre corpo e espaço é abordada tendo em conta o entendimento de Lepecki sobre o urbano como lugar onde «a ação política se equipara à dança», assim como a relação da *small dance* de Paxton com a quietude como resposta ao frenesim urbano (2012, 48). São relacionados os conceitos de imanência e repetição de Deleuze com o corpo que nasce da improvisação, e ainda, partindo da coreografia social de Hewitt, colocada em cima da mesa a ideia de que a improvisação pode ser vista como elemento transformador de uma nova organização social.

O segundo capítulo concentra-se no conceito de coreografia social e nas possibilidades que surgem ao olharmos o espaço público através dele. Ao olharmos a coreografia social como método crítico, como sugere o Hewitt, entendemos que falar da estético do eu é falar da estética do colectivo. Este ponto de vista dá-nos a possibilidade de olhar para as idiosincrasias do eu como parte de um todo do qual não deve ser separado. Através da coreografia social abordamos o modo como as artes performativas se misturam com a vida, olhando para as suas especificidades corporais e efémeras, de modo a salientar e a afirmar a sua capacidade de transgressão e potência política. O presente capítulo procura afirmar a dança como o meio estético que procura entender a arte como algo iminentemente político. Ao fazê-lo, admitimos também que toda e qualquer ação é ideológica, e sendo este o nosso chão, podemos utilizar o conceito da coreografia social como forma de desenhar uma ordem social no reino da estética. Hewitt demonstra-nos que estudar dança como coreografia social

permite-nos entender de forma estética problemas sociais específicos. Coloca-se uma pergunta: Qual será a relevância de olhar, e de procurar entender, os problemas sociais de forma estética? Desconfio que desta maneira poderemos encontrar outras ferramentas de resistência para juntar à luta política.

No terceiro capítulo Lepecki está à procura dos elementos da corporalidade que formam a sua capacidade discursiva. Para o autor brasileiro é na corporalidade que reside a capacidade colectiva de agir criticamente, esteticamente, e politicamente (2017, 18-20). O olhar de Lepecki para a corporalidade comunica com a vontade desta dissertação de pensar e imaginar o corpo na sua potência política, pensar o modo como a estética nos influencia, e na utilização do corpo como instrumento de relação com o mundo. É colocado em cima da mesa o conceito de corporeidade. A corporeidade expressa a relação dos corpos com as forças económicas e políticas, assim como com as forças cósmicas, as forças afectivas, as forças da imaginação e do desejo. Consideramos que este conceito é pertinente nesta dissertação porque nos permite olhar a complexidade do corpo e as suas possibilidades tanto na esfera performativa, como na esfera pública. Jürgen Habermas afirma que o espaço público não é governado nem pelo Estado, nem pelos interesses comerciais (2017, 30).

André Lepecki e Marta Dziewanska (2017, 85-89) vêm dar-nos pistas e exemplos de modo a aprofundarmos o carácter político da performance e das potencialidades do espaço público. Que corpo nasce, ou pode nascer nesse espaço? É sublinhada a participação de Bojana Kunst em *Points of Convergence* porque a sua análise procura desconstruir a performance para melhor entender os seus mecanismos de produção e funcionamento (2017, 85-143). No capítulo III começam a ser analisadas performances concretas, como a arte performativa brasileira dos anos 60 e 70 do século XX, *The Artist is Present* de Marina Abramovic, *Walking* (1963) de Lygia Clark, o casal Elżbieta e Emi Cieslar e o seu trabalho na Galeria Repassage, a teoria da Forma Aberta de Oskar Hansen e a constelação de artistas da neo-vanguarda polaca que habitava o seu estúdio. Os nomes aqui mencionados, assim como as performances aqui referidas, foram abordadas devido à sua proveniência. Trata-se de performances e artistas que estão fora dos centros geográficos e culturais da Europa Ocidental e dos EUA. Ao abordar os contextos performativos da Polónia e do Brasil dos anos 1960 e 1970, pretendemos dar a conhecer outras referências menos habituais nos livros de História da Arte, e conhecer outros pontos de vista sobre o corpo, que

consideramos que entram em diálogo com as ideias da Grand Union sobre o espaço público e o carácter político da performance.

No último capítulo da presente dissertação, através do olhar de Bojana Cvejić (2015) e do pensamento de Deleuze (2007), pretendemos problematizar a definição, e abordar a relação, dos termos “performance” e “filosofia”. As performances aqui tomadas como exemplo são experimentações e conceptualizações dos métodos de trabalho do corpo que dança. Justifica-se o cruzamento destes dois autores uma vez que se considera que o pensamento de Deleuze é muito influente no contexto performativo, intelectual, e académico dos principais “centros” artísticos europeus, onde é amplamente citado e referenciado. Cvejić contribui para o assunto desta tese na medida em que analisa os mecanismos de produção e significado da coreografia e da dança. Fá-lo com recurso aos coreógrafos e às obras *Self Unfinished* e *Untitled* de Xavier Le Roy, *Weak Dance Strong Questions* de Jonathan Burrows e Jan Ritsema, *héâtre-télévision*, de Boris Charmatz, *Nvsbl* de Eszter Salamon, *50/50* de Mette Ingvartsen, e *It's in The Air* de Mette Ingvartsen e Jefta van Dinter. A análise destas obras parece-nos pertinente porque estas coreografias trazem-nos uma imagem do corpo na dança diferente da que nos habituámos em espectáculos onde o corpo que dança é apenas um instrumento da ideia do coreógrafo: alargam os modos de expressão do processo criativo não se limitando à composição do movimento. A autora salienta esta heterogeneidade afirmando que a composição dos corpos e do movimento não se remete exclusivamente à expressividade artística, que há outras formas de composição fora da arte (Cvejić 2015: 11). Este pensamento vai ao encontro do assunto desta dissertação no que toca à procura de outras formas de pensar o corpo e as suas potencialidades políticas. No capítulo PERFORMANCE E PENSAMENTO procuramos entender com S. Paxton de onde nasce a improvisação e como se articula no corpo, dando continuidade às reflexões feitas sobre improvisação no primeiro capítulo desta dissertação.

# I

## **GRAND UNION - PRÁTICAS DE IMPROVISACÃO E DE VIDA DISRUPTIVA**

O Grand Union (GU) foi mais do que um grupo de dança e improvisação. Foi uma utopia de organização social que procurou novas maneiras de habitar a superfície do mundo, novas formas de relacionamento e interação, novas co-relações e novos modos de ser e estar com o outro, com o espaço, com o ritmo flutuante da vida e da existência. Pertenciam ao grupo GU, Barbara Dilley, David Gordon, Douglas Dunn, Nancy Lewis, Steve Paxton, Trisha Brown, e Yvonne Rainer. À sua volta orbitava uma constelação de artistas, entre eles Bill Dixon, Donna Persons, Fran Page, Joan Evans, Judith Dunn, Wendy Perron. Este grupo nova iorquino dos anos setenta nasce do legado de John Cage, Anna Halprin, e Allan Kaprow. O trabalho destes artistas estava comprometido em diluir a linha entre a arte e a vida, sendo este o ponto de partida da GU. Tal como os dadaístas, John Cage sentiu que os métodos de sorte e aleatoriedade se assemelhavam à vida. Colocar a vontade à mercê da aleatoriedade era em parte o que faziam os artistas da Grand Union. A vontade e as decisões das suas ações além de serem decididas por jogos de sorte/aleatoriedade, eram também comandadas pela espontaneidade e pelos impulsos do momento; eram comandadas pela escuta e presença da demora do corpo no espaço.

Entender a arte e a vida como a mesma coisa abriu possibilidades ao que poderia ser a performance, abriu espaço à dúvida deixando a performance entregue às suas deambulações e eventualidades. Fazendo a ponte com a contemporaneidade, este é o chão no qual caminha o grupo de investigação do c.e.m. Os seus enunciados vem do não-saber, do fazer-fazendo, do ir-sendo, do escutar-a-escuta. Todo este vocabulário tem como base a dúvida e o enfrentar da mesma, assumi-la enquanto lugar de ser e não como bloqueio do mesmo. Afirmar a arte e a vida como a mesma coisa foi porventura a maior reivindicação do grupo. Este posicionamento vem de Joseph Beuys e da ideologia do movimento artístico Fluxus<sup>1</sup>. Tal como diz W. Perron, «de facto para aquelas pessoas era a mesma coisa, agir perante/com o mundo era o ato da criação artística. Tudo vinha daí, tudo vinha deste lugar» (Perron 2020: 15). A arte acontece a partir do momento que os corpos se movimentam, se relacionam, se permitem ocupar lugares de não-saber à medida que se abrem às possibilidades do mundo, à potência da existência.

---

<sup>1</sup> Movimento artístico dos anos sessenta e setenta que se estendia pela Europa, EUA, e Japão. A expressão artística deste movimento era híbrida, percorrendo as artes visuais, performativas, e música. Criado por George Maciunas, Fluxus foi um movimento radical porque se posicionou contra a visão da arte como mercadoria e da arte como algo afastado da vida.

W. Perron cita a descrição de Marcia B. Siegel sobre o Grand Union. Marcia B. Siegel descreve-o como um grupo de pessoas que estava disposto a agir em cena da mesma forma que agia no quotidiano: «fazendo tarefas, fazendo alianças, arriscando-se, brincando, fazendo pausas» (Perron 2020: 245). As suas geografias brotavam sempre do diálogo entre a arte e a vida. Apesar do trânsito constante entre arte e vida e da vontade das duas coisas se metamorfosearem apenas numa, Yvonne Rainer distingue o eu mundano do eu performativo. Observa a diferença do eu que realiza uma tarefa banal em casa, e do eu que realiza a mesma tarefa em público: «Alguma coisa acontece quando alguém nos observa... Não estamos cientes de nós mesmos ao lavar a loiça em casa, estamos apenas cientes da tarefa em si. Mas se lavarmos a loiça com pessoas a observarem-nos temos imediatamente consciência de duas coisas: de que estamos a ser observados e da tarefa em si. Há portanto uma diferença» (Perron 2020: 247).

Wendy Perron refere em relação à fusão da arte-vida que foi «fascinante de assistir mas também destabilizadora» (Perron 2020: 2). A relação entre fascínio e instabilidade é curiosa; a instabilidade tem sem dúvida um carácter fascinante pela sua suspensão, e o fascínio poderá ser fascinante pela sua instabilidade, por pertencer a um plano etéreo onde as relações de atracção se estabelecem de uma forma não terrestre, para lá da superfície do chão. Poderemos dizer que algo fascinante é algo que está à beira do precipício sem nunca cair, ao passo que a instabilidade poderá ser estar na corda bamba enfrentando o mar de possibilidades que a vida nos proporciona. A coreógrafa, bailarina, e escritora norte americana, Wendy Perron, descreve a orgânica dos corpos do GU como «enraizada-mas-flutuante» (*grounded-yet-movement*) (Perron 2020: 3) — orgânica muito presente nos corpos do grupo de investigação do c.e.m. Esta orgânica leva ao lugar já mencionado do não-saber, não saber a tempo inteiro a que coisa leva o próximo momento-movimento. Perron coloca duas questões: até que ponto a GU era uma sociedade utópica? Até que ponto estava a revelar/ocultar comportamentos anti-sociais? (*ibidem*). A última pergunta leva-me à sala de ensaios, a um espaço de trabalho de partilha do corpo, de práticas de improvisação do exercício de ser e ir sendo. Durante este tempo a dicotomia revelar/ocultar comportamentos anti-sociais, abordada por Perron, atravessou constantemente a minha presença na sala de ensaios: o corpo decidia constantemente em cima desta oposição. O movimento do corpo joga-se nesta bifurcação, e a antissociabilidade

revela-se ou oculta-se consoante a coragem e a intimidade dos intervenientes que ocupam o espaço entre si.

O meu encontro com o c.e.m foi alinhavado pela minha orientadora, Sílvia Pinto Coelho. Aconteceu pela vontade de continuar a pensar o corpo e a improvisação através da prática e em grupo. Fui convidado a participar no grupo transpensar, um grupo onde se lêem textos sobre política, filosofia, dança, onde se escreve e se partilham dúvidas e reflexões sobre estes mesmo assuntos. Encontrei um conjunto de pessoas que tinha como quotidiano a prática da dança e da improvisação, que questionava estas práticas através de referências como Maria Gabriela Llansol, Peter Pál Pelbart, Amador Fernández Savater, ou André Lepecki. Pouco tempo depois fui convidado a participar nas práticas de corpo da Sofia Neuparth. Frequentei as suas sessões durante aproximadamente três meses. Durante este período explorei e aprendi várias formas de dança e improvisação, experienciei e presenciei outras formas de ser e estar.

Wendy Perron cita a artista Mary Overlie para caracterizar a diferença entre modernismo e pós-modernismo: «Os modernistas estavam à procura da verdade, da resposta, e estavam certos que era possível encontrar essas respostas. O pós-modernismo, ao adoptar uma abordagem pluralista tanto/como (*both/and*), desafia a base do modernismo» (Overlie apud Perron 2020: 15). Parece-nos que a abordagem do pós-modernismo descrita por Mary Overlie é uma das metodologias mais presentes na cena artística contemporânea; verificamos nas práticas de corpo do c.e.m que as maneiras de fazer são sempre entre uma coisa e outra, aquela coisa e a outra; o espaço de pesquisa mergulha na abstração e procura desconstruir os conceitos fechados dos modernistas, procura a incerteza, a questão, mergulhando na última em busca de mais questões.

Na sala branca do c.e.m (no estúdio de dança e encontro do c.e.m) a ação já começou antes mesmo de começar. Como observador-participante destas actividades que tiveram e têm lugar no cem, pude experimentar as seguintes observações que passarei a enunciar na primeira pessoa. Respeita-se a continuidade do tempo, não se define o fim nem o princípio das coisas. Naquele lugar, a pesquisa do corpo visa experienciar o acontecimento à medida que este acontece, ser parte integrante do desenrolar do tempo, ser consciente do corpo e do espaço que ocupa esse corpo, e do

corpo que cria espaço, dos preenchimentos e dos vazios. O movimento nasce na demora do corpo ao relacionar-se com o espaço.

Num workshop considerado seminal da origem do JDT (Judson Dance Theatre), o músico Robert Dunn, a convite de John Cage, privilegiou a atenção dada aos processos de indeterminação com o objectivo de bloquear a tomada de decisões. Desta forma, os performers estavam mais concentrados na atenção aos comprimentos duracionais do tempo (Perron 2020: 17). O foco na indeterminação parece indicar que o objeto de interesse de Anna Halprin e Dunn era o processo e não a discussão do objeto final. A valorização do processo face ao resultado é uma das características do pós-modernismo estado-unidense desta época, segundo a autora, mas nem toda a produção artística contemporânea se desenvolve dentro desta linha de pensamento. As artes performativas continuam muito associadas à ideia de espectáculo, e como tal, a expectativa de uma conclusão (de um fim) é enorme por parte do espectador. Além disso, existe um pensamento conservador sobre o que deve ser arte — muito presente em alguns dos principais agentes culturais e artísticos em Lisboa, como o Teatro D.Maria II, Teatro da Trindade, Teatro Meridional. A ideia de apresentar um espectáculo, a lógica do princípio-meio-fim, a busca pelo significado e pelo sentido é o chão das principais instituições culturais nacionais: teatros, salas de espectáculo, centros culturais. A diferença entre esta perspetiva conservadora e uma visão progressista está no modo como se olha para a produção artística. Segundo esta linha, as actuais artes performativas tornam-se em algo lapidado, polido, trabalhado, pensado e construído de modo a atingir uma finalidade; a ter que representar alguma coisa, comunicar alguma verdade. Ao invés, existe um olhar para a produção artística muito mais instrutivo. O que quero dizer com isto é que este olhar vê o potencial transgressor da arte e valoriza o conhecimento produzido por si como parte fundamental do que somos e do que poderá ser a comunidade. Joseph Beuys proclamava que todos somos artistas. Qualquer pessoa pode experienciar o que é Arte e o que é ser artista. Não existe talento, a conversa do “tens jeito” não nos leva a lugar nenhum, bloqueia caminhos em vez de os abrir.

É muito curiosa a atenção e a relevância que Steve Paxton dá ao andar. Suponho que Paxton estava em busca da embriologia da dança, em busca da fase inicial do desenvolvimento da mesma. A sua pesquisa passava por dissecar a dança à sua singularidade. Quando Paxton fala de movimentos técnicos penso ser isto a que se

refere: movimentos elementares da nossa existência que podem ser entendidos como dança. Paxton<sup>2</sup>:

«Haviam experimentações alucinantes a acontecer. O Judson (Dance Theater) era isso para mim. Foi uma ideia de questionamento constante de quais seriam os elementos que compoñham a dança. Na minha proposta comecei a retirar estratégias coreográficas. Queria trabalhar com elementos de seres humanos não fabricados, movimentos atávicos, e comecei a prestar atenção ao andar» (Perron 2020: 21).

Wendy Perron refere que «a rejeição do ritmo teatral e a delicada estranheza» do solo *Flat* foram aspectos que o bailarino estadunidense levou para a Grand Union (Perron 2020: 21).

Jill Johnston aborda a performance *We Shall Run* de Yvone Rainer sublinhando o gosto pelas justaposições dadaístas por parte da bailarina. A escritora feminista caracteriza esta performance como «o heroísmo do ordinário» (Johnston apud Perron 2020: 48). Ver o carácter heróico na vulgaridade das coisas é a antítese do que é ser heróico. Procurar grandeza e elevação nas pequenas coisas é o que está no cerne do fazer-fazendo, no acto de escutar o ritmo e a cadência da existência. O que o ordinário tem de heróico é a capacidade de ser transversal, a capacidade de poder ser partilhado, de ser parte da vida de cada um/uma, de transcender para outros lugares de consciência, de pensar o que está em torno. Wendy Perron refere que Yvone Rainer trabalhava através da «ênfase dada ao movimento funcional e ao corpo-sem-adornos» (*ibidem*). Para ser bailarino/bailarina já não é necessário ter praticado ballet: corpos não estetizados e não idolatrados entram agora em jogo na dança. Assim sendo, esta dança tem a consciência e a potência de ser mais dança. Rainer sentiu um grande alívio com a descoberta do comportamento (*behavior*) como performance.

---

<sup>2</sup> “You get this parade of formal explorations that were mind-boggling. Judson was that for me. It was an idea about questioning what elements of dance were. So in my question, I started removing choreographic ploys. I wanted to work with an element of human beings that was not constructed, technical movement, and I began to look at walking.”

Numa carta de amor e de admiração aos seus bailarinos, escreve que por sua causa teve uma epifania<sup>3</sup>:

Tive um vislumbre do comportamento humano no qual se baseiam os meus sonhos de uma vida melhor, real, complexa, em constante fluxo, rica, concreta, engraçada, focada, imediata, específica, intensa, ao ponto de tocar por vezes uma religiosidade leve, diáfana, tola [...] (Perron 2020: 51).

As palavras da bailarina vão no seguimento do que aqui já foi falado: mesclar a arte e a vida quebrando todas as fronteiras entre estas. W. Perron salienta que a bailarina estadunidense demonstra aos seus bailarinos que são trabalhadores como quaisquer outros, trabalhadores com o propósito de desmistificar a dança, e por consequência o/a bailarino/a (o/a artista). Promover uma atitude mais igualitária em relação às mulheres de forma a acabar com o narcisismo do território da performance (das artes performativas; da arte em geral).

A improvisação segundo Barbara Dilley é um processo no qual o corpo «abre os seus receptores», um processo que tem que ver com «a vontade de nadar nas mesmas águas do outro bailarino» (Perron 2020: 75). Wendy Perron sublinha que a bailarina estadunidense ensinou o grupo «a ouvir com o corpo todo e não apenas por intermédio dos ouvidos e dos olhos» (Perron 2020: 236). Lendo as palavras de Dilley entendemos que a dança é algo social que acontece na extensão do outro — trata-se de uma comunicação em vai-e-vem. O que há de maravilhoso no nadar nas mesmas águas é o facto dos agentes dessa experiência possuírem algo em comum: as águas. A partilha que advém deste lugar é poderosíssima. Dilley sempre «encorajou o grupo a confiar em si e nos seus instintos» (Perron 2020: 236). Daqui nasce a subjetividade, da troca de impressões-sensações-emoções experienciadas de uma mesma coisa, impressões-sensações-emoções essas que serão obviamente diferentes entre si porque nascem em diferentes sujeitos. Para B. Dilley a improvisação é «estar constantemente a atravessar a ponte entre o consciente e o inconsciente» (Dilley apud Perron 2020: 81). A bailarina acrescenta ainda que a arte, ou qualquer actividade criativa é uma

---

<sup>3</sup> “I got a glimpse of human behavior that my dreams for a better life are based on — real, complex, constantly in flux, rich, concrete, funny, focused, immediate, specific, intense, serious at times to the point of religiosity, diaphanous [*sic*], silly, [...]”

«descida» (*descending*), que algo «espiritual desce através do corpo durante os processos de criação» (*idem*: 83). Revejo-me na afirmação da bailarina e desconfio que quem passa por processos criativos seja sensível à palavra espiritualidade. Existe, de facto, algo não material que flutua no espaço durante esses processos. Claro que a singularidade de cada um/uma irá interpretar esta força, esta energia, como bem entender, mas parece-me claro que esta “descida” é um processo de ruptura com uma certa ordem do sensível, uma tomada de posição subjetiva (estética) que torna o seu ponto de vista audível, perceptível. Segundo Rancière,

a partilha do sensível designa o sistema de evidências sensíveis que dá a ver, em simultâneo, a existência de um comum e os recortes que definem, no seio desse comum, os lugares e as partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa simultaneamente o comum partilhado e as partes exclusivas. Esta repartição das partes e dos lugares funda-se numa partilha dos espaços, dos tempos e das formas de actividade que determinam o modo como um comum se presta a ser partilhado, e a forma como uns e outros tomam parte nessa partilha. (Rancière 2010: 13)

O comum, para Rancière «[...] não é apenas um atributo partilhado por uma comunidade, não é algo que nos é dado, mas deve ser construído [...]» (*ibidem*). A formação do comum faz-se com base no encontro dissensual das percepções individuais, sendo a partilha do sensível o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão das partes exclusivas. De acordo com este raciocínio, a “descida” que descreve B. Dilley (Dilley apud Perron 2020: 81) vai ao encontro de uma partilha da sua percepção individual de modo a participar na construção do comum, pegando nas partes exclusivas (neste caso, a sua percepção individual) não de forma sectária, mas sim por meio da instauração de uma comunidade dissensual.

David Gordon diz que aprendeu a «estar no momento» (*being in the moment*) (Gordon apud Perron 2020: 94-95) durante do período em que trabalhou com o GU. Pegando nas suas palavras: «Não pensar apenas naquilo que eu queria fazer a seguir, mas sim a observar a subversão daquilo que eu queria fazer a seguir pela ação da outra pessoa, e desta maneira, determinar qual será a próxima-coisa-no-momento a acontecer» (*ibidem*). A descrição de Gordon sobre «estar no momento» é um legado que está muito presente nas práticas de improvisação contemporânea, pelo menos no

que tivemos acesso, nos últimos dois anos, em Lisboa. Estar “presente no presente” é um vocabulário transversal a todas as artes performativas? Não, não é.

Segundo Wendy Perron, o grande contributo que Trisha Brown deu ao GU foi «a sua capacidade de dar tempo para mergulhar no movimento» (Perron 2020: 104). Ou seja, dar tempo ao nascer do movimento. Esta ideia pressupõe um respeito pela continuidade temporal, uma escuta demorada do espaço e do corpo — algo muito importante no modo de fazer de algumas pessoas que dão carácter ao projecto do cem. As coisas seguem, enrolam-se, desenrolam-se, e seguem uma vez mais dando assim lugar umas às outras. Um movimento (ou acção) transgressor(a), não é necessariamente uma ruptura, poderá muitas vezes ser um mergulho na continuidade do tempo como procura de formas de fazer disruptivas. Será? Sempre que se dá início a uma acção, abre-se um novo campo de reacções possíveis: cada reacção abre alguma coisa, cada final é também um começo. «Sentimos o desafio da espontaneidade, a variedade caótica de possibilidades tal como o desafio da existência nas nossas próprias vidas. Sabemos que não há um plano»<sup>4</sup> (Perron 2020: 127). E é por isso que continuamos, continuando numa exploração de fora, sem nenhum tipo de finalidade, apenas pelo prazer de brincar, de interagir.

A descrição de Trisha Brown sobre uma sessão de improvisação guiada por Steve Paxton parece-me ilustrativa do que poderá ser um processo de subjectivação, um processo de formação de novos sujeitos políticos<sup>5</sup>:

A minha consciência ao longo da acção deslizava entre o dentro e o fora, no escuro, guiada pela voz ténue e hipnótica de Steve que direccionava a nossa atenção para as sensações do nosso corpo. A luz começava a entrar pelas janelas da sala uma hora antes da sessão terminar. Fiquei tocada por esta experiência de uma forma que às vezes me fazia querer chorar, embora não soubesse porquê» (Brown apud Perron 2020: 150).

---

<sup>4</sup> We feel the challenge of spontaneity, the chaotic assortment of possibilities as we do in our own lives. We know that there is no plan.

<sup>5</sup> I'd slip in and out of conscious in the activity, in the dark, with Steve's low, hypnotic voice guiding our attention to our body's sensation, the light in the room beginning to arrive, until by the end of the hour, the sun was streaming through the windows and class would be over. I was touched by this experience in a way that sometimes made me want to weep though I didn't know why.

Trisha Brown ao não conseguir justificar o seu choro está a formar uma nova subjectividade, está a tornar a sua perspectiva perceptível, audível. A vontade de chorar sem saber porque se chora demonstra o surgimento de um novo sujeito, um sujeito-outro, transcendente. Não significa a substituição de um pelo outro, mas sim a sua complementaridade, a co-habitação das partes que constituem a nossa complexidade.

O exercício da *small dance* consiste, essencialmente, na permanência de um corpo em pé. Compreender «a pequena actividade reflexiva do corpo que o mantém equilibrado» (Ribeiro 2020: 48-49).

O corpo está de pé, e à medida que vamos relaxando, vamos entendendo os modos de fazer do mesmo. De forma não deliberada, estás a perceber o fazer do corpo. Esse tipo de consciência é uma espécie de base do treino do Contacto Improvisação: de sentir as forças de uma forma mais ampla. (*ibidem*).

Ana Ribeiro na sua dissertação de mestrado faz a relação da *small dance* com o silêncio: «[...] existe um silêncio intermitente que clarifica a percepção daquilo que é visto e daquilo que ultrapassa a visão — os dados subtis dos sentidos» (*ibidem*). S. Paxton: «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» (Paxton 2016: 9). Esta relação poderá ser essencial para habitar o «urbano» enunciado por Lepecki (Lepecki 2012, 48). Para André Lepecki o espaço urbano é o «elemento necessário que precede a política e lhe dá chão». É no urbano que o agir se materializa, é neste lugar que «a ação política se equipara mais uma vez à dança» (*ibidem*). Ao relacionar o espaço urbano com a dança, Lepecki pergunta se a acção nestas circunstâncias tem a possibilidade de edificar «algo mais do que o espectáculo fútil de uma frenética e eterna agitação urbana, espectáculo esse que não é mais do que uma cansativa performance sem fim de uma espécie de passividade hiperativa, poluente e violenta [...]» (Lepecki 2012, 49). O ritmo da *small dance* e os seus silêncios poderão ser o contraste necessário «à frenética e eterna agitação urbana», deste contraste poderá nascer o movimento «para uma outra vida, mais alegre, potente, humanizada e menos reprodutora de uma cinética

insuportavelmente cansativa» (Lepecki 2012, 49). Corpos que afirmam a quietude num mundo onde a velocidade e a aceleração dominam poderão dizer que existe uma outra maneira de habitar o espaço público e que por consequência, existe uma outra forma de co-relação entre corpos e lugares, abrindo espaço à percepção sensorial-sensitiva conjunta. Deste modo construímos um «novo pisar [...] que possibilita o chão galgar o corpo [...] reorientando assim todo o movimento [...]» para uma cidade, um espaço urbano, que se torne «numa coreografia de actualização de potências políticas [...] deixando a dança dançar, ou seja, deixando a política acontecer na sua verdadeira face» (Lepecki 2012, 49-50).

A escritora Jill Johnston caracteriza da seguinte maneira os artistas do Judson Dance Theater:

Os coreógrafos invalidam de forma escandalosa a natureza da autoridade. A linha de pensamento do seu trabalho caminha para uma consciência cada vez mais libertária em direcção à anarquia. Nenhum corpo é necessariamente mais bonito do que o outro. Nenhum movimento é necessariamente mais importante ou elegante do que o outro. Pretendem ir além do gosto e dos condicionamentos subjetivos alcançando assim uma compreensão fenomenológica do mundo. (Johnston apud Perron 2020: 258)

A caracterização de J. Johnston interessa-nos na medida em que através da dança (das artes performativas) podemos pensar uma nova organização social. Ao salientarmos a singularidade de cada corpo, estamos ao mesmo tempo a sublinhar a igualdade que está subjacente em todos eles. Esta consciência do corpo poderá levar-nos a novas maneiras de construir comunidades.

Trisha Brown contribui para a discussão de novas formas de co-relação entre o corpo e o espaço apresentando as suas ideias sobre interrupção. A interrupção pode ser vista como um movimento transgressor, uma vez que quebra o fluxo da velocidade e da aceleração constantes do capitalismo. A coreógrafa e bailarina estadunidense caracteriza a interrupção como um «movimento ou momento que proporciona conflito ou contraste, uma mudança de ritmo e dinâmica» (Brown apud Perron 2020: 233-234). Podemos concluir que a interrupção é um espaço de respiração necessário ao nascer do movimento que vem a seguir: a acção que «[...] evita que o material se

afunde na estagnação» (*ibidem*). Uma acção onde o tempo não se submete ao espaço, que pode durar frações de segundo, ou pelo contrário, horas a fio.

O conceito de improvisação leva-nos, no limite, a performar sem ensaiar: «nada precisa de acontecer, tal como tudo pode acontecer» (Douglas Dunn apud Perron 2020: 159). As palavras de Douglas Dunn levam-me a relacionar o conceito de imanência com o acto de performar sem ensaiar. Imanência é algo que está aqui, há superfície, algo que não transcende. Segundo Deleuze e Guattari, em *¿Qué es la filosofía?*, «o plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas sim a imagem do pensamento, a imagem que nos damos a nós mesmos do que significa pensar, fazer uso do pensamento, orientar-se no pensamento...»<sup>6</sup> (Deleuze e Guattari 1993: 41-46). Parece-me que o pensamento funciona desta maneira durante o acto performativo improvisado. Deleuze e Guattari continuam dizendo que o plano de imanência

é pré-filosófico, e não funciona com conceitos, implica uma sorte de experimentação hesitante, e o seu trajecto recorre a meios escassamente confessáveis, escassamente racionais e racionáveis. Trata-se de meios da ordem do sonho, de processos patológicos, de experiências esotéricas, de embriaguez ou de excesso. (*ibidem*).

Performar sem ensaiar parece-me exactamente isto: encadear acções na ordem dos sonhos, de experiências esotéricas, estados de embriaguez e de excesso. Performar «acreditando no potencial sinérgico da intersecção em performance» (Perron 2020: 160).

A improvisação pode ser vista como elemento transformador de uma nova organização social. Esta ideia leva-nos à definição de coreografia social de Andrew Hewitt (2005). Para o autor, a coreografia social não é apenas uma forma de pensar sobre a ordem social: «é uma forma de pensar sobre a relação entre estética e política» (Hewitt 2005: 11). A estética é fundamental para esta nova organização social porque é através dela que nos tornamos agentes participativos, é partir do desenvolvimento

---

<sup>6</sup> El plano de imanência no es un concepto pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento...

do «eu estético», ao nível da coreografia, que formamos pensamento crítico e ideológico. Para Hewitt, desenvolver o «eu estético» é a mesma coisa que «estetizar o colectivo», uma faz-se pela outra e vice-versa<sup>7</sup>.

Steve Paxton fala da improvisação como um campo de possibilidades onde «todos podem participar de forma igual» (Paxton apud Perron 2020: 186). Nas suas palavras, a improvisação é um modelo de experiência que começa na infância, logo nos primeiros anos de vida, quando ainda somos bebés. Durante este tempo desenvolvemos uma «consciência cumulativa» (*cumulative awareness*), somos esponjas absorvendo o universo. Improvisar requer confiança no outro e em nós, e esta confiança vai nascendo à medida que aceitamos a frustração de não conseguir. A mutualidade entre corpos e entre corpo e espaço compõe-se aceitando a frustração como um convite à exploração de novas possibilidades, construindo o possível sem «[...] expectativas, sem desilusões, sem culpas: apenas resultados» (Paxton apud Perron 2020: 187). Construimos uma «forma orgânica de comunicação» (*organic form of communication*) tendo como chão a confiança no outro e em nós. Para isso devemos abrir os sentidos, ajustar a força do corpo e a sua elasticidade, jogar entre a tensão e o relaxamento gerando mudanças rápidas na nossa sensibilidade.

Sally Banes menciona que os processo de improvisação e de dinâmica do grupo permaneciam sempre abertos ao escrutínio público durante a performance (Banes apud Perron 2020: 243). Os bailarinos e as bailarinas da GU habitavam uma geografia por si desenhada, e estavam abertos a qualquer coisa que pudesse acontecer. O cruzamento de intenções e a causalidade geravam um tecido que frequentemente produzia «[...] momentos espontâneos, surpreendentemente bonitos» (Banes apud Perron 2020: 163). A GU aprendeu algo central experimentando todas estas metodologias de improvisação: brincar (*play*) é a porta de entrada para o inconsciente (Banes apud Perron 2020: 251).

O neurologista Oliver Sacks, em *The River of Consciousness* (Toronto: Vintage Canada, 2017), diz que o inconsciente tem um papel central na criatividade. Devemos deixar o inconsciente assimilar e incorporar as suas influências para que possam reorganizá-las e sintetizá-las em algo próprio. Os elementos gerados pelo inconsciente

---

<sup>7</sup> Iremos abordar com mais detalhe as questões da coreografia social e da estética como ferramenta de crítica às ideologias, no segundo capítulo desta dissertação.

produzem significados outros, novas profundidades, um maior envolvimento activo e pessoal no processo criativo (Sacks apud Perron 2020: 270).

A bailarina Dianne McIntyre aborda a questão do movimento sublinhando a potencialidade de desenvolver a «consciência do tempo de si» (*inner time consciousness*) (McIntyre apud Perron 2020: 174-175) — contrário ao tempo métrico. A consciência do tempo interior permite-nos expandir o espaço, presenciar a sua amplitude e o modo como se expande, que lugares são criados por essa expansão, quais as suas concavidades e convexidades. Este tempo não tem uma cronologia linear.

Sofia Neuparth quando questionada sobre o tempo no espaço, em sobre «o que diria Kronos a Júpiter de o Natal em confinamento»<sup>8</sup>, realça que se trata de um tempo «não aprisionável numa lei, numa banalidade, ou numa jaula específica para tempos que se deixam apanhar». Parece-me que este é o tempo do imaginário de Dianne McIntyre quando se refere à potencialidade de desenvolver a consciência da infinidade contínua do tempo da consciência de si. São vários os tempos identificados na Grécia antiga: “o tempo de Kronos seria um tempo retalhante, a fúria da locomotiva que Walter Benjamin queria desacelerar, o devorador dos próprios filhos, o consumidor de energia; Kairos seria o sabor do tempo que não se pode nem quer medir, a descompressão das ondas de enrugamento que ditam comportamentos humanos em velocidade alheias à velocidade (ao ritmo, à melodia) que o momento convoca; Aion seria o tempo redondo, sem limites, sem contornos, sem forma — todos filhos de Caos.”<sup>9</sup> Se deprendermos que o movimento mora em todos estes tempos, podemos sonhar que o movimento gerado pelo corpo percorre e nasce em todas estas camadas, que o movimento pode também ele ser filho de Caos. O movimento ao vaguear por estas camadas vai «destapando oscilações como a duração, o delay, a demora...»<sup>10</sup>

Arquitectar o corpo segundo a intuição, construir mundos para depois os queimar. Para Dilley, a intuição transforma-se numa «habilidade de sobrevivência» (*survival skill*) (Dilley apud Perron 2020: 198-199), e através dela

---

<sup>8</sup> Uma das perguntas da proposta do *transpensar#5* elaborada por Sílvia Pinto Coelho. O *transpensar* é um ajuntamento físico e virtual que questiona e reflecte sobre o estado actual das coisas.

<sup>9</sup> Sofia Neuparth, *transpensar#5*.

<sup>10</sup> Sofia Neuparth, *transpensar#5*.

«mergulha no desconhecido» (*forward to the unknown*) (*ibidem*), no não-saber: preenche o imaginário de «fantasias surrealistas» (*surrealist images*) (*ibidem*). Devemos ter a coragem de «acompanhar os impulsos não perdendo a noção daquilo que acontece à nossa volta. Sem hesitação, sem julgamentos, sem medo de ferir os sentimentos de alguém. E se as ações aparentarem ser um fracasso, continue...»<sup>11</sup> (*ibidem*). Pelo meio da repetição vamos criando corpo, desejos, devires, e potências. Deleuze coloca a repetição na ordem do milagre por ser oposição à lei. Segundo o autor francês, a repetição

é contra a lei: contra a forma semelhante e o conteúdo equivalente da lei. Se a repetição pode ser encontrada, mesmo na natureza, é em nome de uma potência que se afirma contra a lei, que trabalha sob as leis, talvez superior às leis.» (...) a repetição exprime «uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é transgressão. (Deleuze 2000: 43-44).

Devemos usar o poder de transgressão da repetição no fazer do movimento para que este crie corpos capazes de gerar e de “transpensar” outros universos escutando «as diferenças que ela introduz no espírito» e as «subjetividade originárias» do seu *modos operandi* (*ibidem*).

David Gordon citado em *The Grand Union* diz que o corpo-que-dança precisa de se «aproximar ao corpo-que-trabalha» (*be more workman-like*) (Gordon apud Perron 2020: 233). Trabalhador é para ser entendido como aquele que tem um ofício, aquele que, na demora com a matéria do seu ofício, adquire conhecimento e uma sensação de mundo-palpável. A GU foi capaz de ampliar os limites da dança «[...] ao engajar-se em diálogos espirituais, concebendo novas formas de organização com quem estivesse no espaço dançando em conjunto numa estrutura gloriosamente livre» (Gordon apud Perron 2020: 235). Gordon considerava que a imaginação se activa entre a impulsividade e a escuta atenta do que está à nossa volta. Tinha a

---

<sup>11</sup> You have to dare to follow impulses and, at the same time, keep an eye on the big picture. No hesitation. No judgments. No fear of hurting someone’s feelings. And if it seems to be a failure, stay with it...

sensibilidade de saber quando largar uma ideia e procurava transmiti-la ao grupo, «estimulava a percepção do tempo com o objectivo de decidir se um determinado tempo era o necessário ao desenvolvimento de uma ideia, ou se por outro lado era hora de o deixar ir». (Gordon apud Perron 2020: 237-238).

No meu ponto de vista, o Grand Union foi um grupo de anarquistas que nunca esteve em interessado em produzir produtos, privilegiou sempre o processo. «Abalou ideias de espaço, de repertório» (Perron 2020: 301), problematizou o que é, e o que poderia ser a performance, «apostou na espontaneidade», e segundo Perron, «dissolveu a hierarquia entre coreógrafo e bailarino» (*ibidem*).

## **II**

### **DANÇA-POLÍTICA, ESTÉTICA-IDEOLOGIA**

Andrew Hewitt, no seu livro *Social Choreography* faz uma tentativa de “reconectar-se” (*attempting to reconnect to*) com a estética, enquanto como algo enraizado na experiência corporal. Ao usar a categoria da coreografia social demonstra que «a estética não é uma categoria exclusivamente superestrutural ou ideológica» (Hewitt 2005: 2). Acrescenta que, no mesmo capítulo, que a «coreografia social é uma tentativa de pensar sobre a estética, sobre o modo como ela opera nas próprias bases da experiência social» (Hewitt 2005: 2).

Segundo Hewitt, Friedrich Schiller refere, em 1793 numa carta a Christian Körner, que a dança «é o símbolo mais perfeitamente apropriado da afirmação da própria liberdade e do respeito pela liberdade dos outros»<sup>12</sup> (Schiller apud Hewitt 2005: 2). Poderemos colocar a dança dentro da categoria das artes performativas e afirmar que as artes performativas são um símbolo da afirmação da própria liberdade e do respeito pela liberdade dos outros. Será que a performatividade (a qualidade do performativo) a figuração ou reflexos do social na poética corpo-espácio-temporal da liberdade colectiva e individual? Ou haverá outras coisas em jogo? Desconfio que o devir colectivo que integra escolhas e liberdades individuais abraça uma constelação de factores. A emancipação colectiva e a emancipação individual são actos políticos, tomadas de posição do “eu” perante o mundo. Muitos são os sonhos e os desejos que alimentam e dão corpo à emancipação, o que me leva a imaginar um mosaico desejante constituído por um infinito de variáveis que se baseiam na perceção e na necessidade de um lugar. A pessoa que dança tem um corpo que ocupa espaço, que cria muitas vezes o seu próprio espaço, e portanto aqui poderá residir uma potência importante no acto político pela mudança — apesar de pertencer a uma ampla constelação de factores. Para Schiller, a dança «tem a capacidade de projectar (de encenar) novas formas de organização social com base em preocupações estéticas» (Schiller apud Hewitt 2005: 2) — o autor alemão dá como exemplo, uma dança social inglesa a que assistiu no século XVIII. Ou seja, quando digo criar o seu próprio espaço, estou a referir-me à capacidade que Schiller refere desta dança social projectar novas formas de organização social. Será que outras danças poderão projectar novas formas de organização social?

---

<sup>12</sup> It is the most perfectly appropriate symbol of the assertion of one’s own freedom and regard for the freedom of others.

Hewitt salienta que o conceito de coreografia social foi «desistoricizado e despolitizado numa compreensão modernista da coreografia» segundo pressupostos «metafísicos em torno de questões de subjetividade transcendental» em vez de «intersubjetividade social e política»<sup>13</sup> (Hewitt 2005: 3). O autor do livro *Social Choreography Ideology as Performance In Dance and Everyday Movement* explica que a coreografia social é um conceito analítico dividido em três frentes<sup>14</sup>:

uma redefinição do modernismo como um programa estético; um repensar da modernização como um processo social de racionalização que não iria compartimentar nem trivializar a experiência estética; e um repensar da relação de dois pontos: modernidade estética e modernidade sociopolítica» (*ibidem*).

A estética funciona como um espaço onde as possibilidades sociais são ensaiadas e realizadas. Hewitt utiliza o termo coreografia social para evidenciar «uma tradição de pensamento sobre a ordem social que deriva do domínio estético», insinuando que esse domínio «está presente ao nível do corpo: procura aplicar as configurações dinâmicas produzidas na dança a uma esfera social e política mais ampla» (*ibidem*). O autor toma a dança como a forma estética dominante na coreografia social, no entanto, vai além desta tomada de posição analisando «a relação entre o político e o estético» colocando o foco na «dinâmica da obra de arte como sistema de produção» (Hewitt 2005: 6) O autor pergunta<sup>15</sup>:

---

<sup>13</sup> [...] Schiller's project of what I will call social choreography has been dehistoricized and depoliticized by a prevailing modernist understanding of choreography as an essential metaphysical phenomenon oriented around questions of transcendental subjectivity rather than social and political intersubjectivity.

<sup>14</sup> [...] a redefinition of modernism as an aesthetic program; a rethinking of modernization as a social process of rationalization that would not, as is generally assumed, compartmentalize and trivialize aesthetic modernity [...].

<sup>15</sup> What, precisely, will the politics of dance, or social choreography, mean in the end? Are we talking metaphorically, or are there more substantive entailments? How do various notions of choreography correspond with, derive from, or reflect political ideologies or social conditions? Can we talk of an "aesthetic ideology" without rooting it in a political one?

O que significa a política da dança e a coreografia social? Estamos a falar metaforicamente ou existem implicações mais substantivas? Como é que as várias noções de coreografia correspondem, derivam ou refletem ideologias políticas ou condições sociais? Podemos falar de uma “ideologia estética” sem enraizá-la numa política?» (*ibidem*).

Para Hewitt a dança serviu como meio estético para o entendimento da arte como algo iminentemente político: «isto é, como algo que deriva do significado político do seu status enquanto práxis, e não da sua adesão a uma lógica anterior politicamente ideológica localizada fora da arte»<sup>16</sup> (Hewitt 2005: 6).

A dança voltou a ser objeto de análise por parte dos estudos culturais (*cultural studies*), colocando em cima da mesa uma visão materialista do corpo, diferente da visão da análise materialista de Hewitt. Para o autor, a desvantagem da visão do corpo por parte dos estudos culturais «tem sido a identificação infeliz do corpo com a materialidade em si, como se esse corpo pudesse garantir a “realidade” ou “materialidade” do método crítico» (Hewitt 2005: 7). A materialidade do corpo é ondulante e habita outras esferas de entendimento. O corpo não pode ser instrumentalizado pelo método crítico como objeto de materialidade porque o corpo habita o lugar do não-saber e do ir-sendo. O corpo não é uma entidade estanque: está em permanente construção. O corpo de hoje não é o corpo de ontem nem o corpo do amanhã, está em constante mudança. Amy Koritz<sup>17</sup> refere no livro *Moving Words: Rewriting Dance* que «a dança refuta a falácia imanentista que vê no corpo uma “materialidade do significante”» (Koritz apud Hewitt 2005: 7). Ou seja, que o corpo seria o lugar imanente de produção de significados. O problema é que «não podemos aceitar as experiências não codificadas do corpo» (*ibidem*) para produzir significados estanques, uma vez que o corpo é uma entidade móvel em trânsito permanente.

Hewitt acompanha a posição da autora feminista Peggy Phelan na qual se manifesta por uma aproximação dos estudos culturais aos estudos da dança, resistindo «às tentativas de “legitimar” a performance através da epistemologia hegemónica de

---

<sup>16</sup> [...] that is, as something that derives its political significance from its own status as praxis rather than from its adherence to a logically prior political ideology located elsewhere, outside art.

<sup>17</sup> Directora do Centro para o Engajamento Cívico e professora de inglês da Universidade de Drew (EUA).

leituras textuais» (Phelan apud Hewitt 2005: 8). Os corpos não escrevem, mas claramente significam, «o desafio é entender como o fazem» (*ibidem*). A clareza de Hewitt em afirmar que os «corpos claramente significam» levanta-me uma questão: O que é que significam? Seguramente não significam só uma coisa, a minha questão não vai na direcção de procurar um significado. Neste tema, tal como noutros, há um mar de possibilidades. Significar, no meu ponto de vista, entende-se como corresponder uma coisa a uma outra; pelo prisma da semiótica de Saussure, o objeto mesa é o significado da palavra mesa. Podemos aceitar que um corpo, mesmo sem estar em performance, significa alguma coisa, por exemplo, e sendo um pouco simplista: a entidade corpo é o significado da palavra corpo. Através deste exemplo meio inócuo, coloca-se uma dificuldade em definir o que é o corpo: um objeto? Uma entidade, um ser, uma ideia? Corpo é antes de tudo matéria, e a matéria pelas suas características e desígnio significa sempre alguma coisa. Aquilo que não significa é de outra qualidade, uma qualidade mais pueril, etérea, sem forma. Portanto, e concordando com o autor, os corpos significam. A sua capacidade de significação é imensa, não podendo ser feita a lista das coisas que entrariam na categoria de significado. No entanto, a sensação de olhar para um corpo com o intuito de experienciar o seu significado, parece-me levar a lugares não-temporais onde o que é significado são afectos, emoções, sensações, introspecção, reflexão, contemplação.

Hewitt e Phelan dizem que «questionar o *status* de uma interpretação de dança, uma certa aproximação de leituras estratégicas interpretativas, é naturalizar o acto de leitura em si mesmo como não metafórica, como o modo hegemónico de produção de sentido»<sup>18</sup> (*ibidem*). Para ambos, a coreografia social «envolve a abertura a diferentes maneiras de produção de significado, tanto na arena estética como na esfera social» (*ibidem*). O desafio que é aqui apresentado consiste em «casar a análise baseada em texto com a análise da performance, fazendo com que os fenómenos estéticos não sejam reduzidos ao *status* de documento, a simples determinantes sociológicos» (Hewitt 2005: 10). Por outras palavras, reivindicar a performance não como documento, não olhar o seu conhecimento como metafórico, mas sim pela sua ontologia e validade trans-histórica. A relação entre dança e política para A. Hewitt é

---

<sup>18</sup> To question the status of a dance interpretation on the grounds that it is, after all, a trope or a certain approximation of interpretive reading strategies is to naturalize the act of reading itself as non-metaphoric, as the hegemonic medium for the production meaning.

analisada pelo prisma do materialismo, a coreografia não deve ser entendida como imagem, «alegoria ou metáfora da política e do social», mas sim como matéria, «como conceito que nomeia a matriz expressiva da função política» (Lepecki 2012, 46). As artes performativas em geral, mas a dança em particular, são «um desafio interno à operação da textualidade» (*ibidem*). Hewitt procura «contrariar a interpretação prevalecente de uma metáfora de dança na poética modernista» (Hewitt 2005: 11). Acompanhando o raciocínio do autor, nem a coreografia, nem a dança são uma metáfora de alguma coisa. O movimento não representa (ao jeito modernista) necessariamente algo exterior a si. A dança e o movimento são, se quisermos, metáforas da sua ontologia, do seu fazer-nascer, sem porém representarem alguma coisa: são apenas (sendo “apenas” muita coisa) imagens de si mesmas. São experiências estéticas e sensitivas que pertencem à esfera pública. Hewitt sublinha que as<sup>19</sup>

formas estéticas podem ser julgadas ideologicamente não só porque expressam uma agenda clara, ou porque sabemos que o seu autor ou coreógrafo pertenceram a uma determinada classe ou partido. Os actos — não apenas as representações — são ideológicos. (*ibidem*).

As acções são ideológicas em qualquer sonho de acção. Agimos no mundo sendo o mais fiéis possível ao que julgamos saber ser um organismo vivente, parando-contemplando-submergindo muitas vezes, e em movimento-fluxo-flutuante outras tantas. Tudo isto é ideológico, tudo isto acarta uma ética, ideias, conceitos, desejos, e memórias.

O autor americano sublinha a função social e política da coreografia observando os desígnios metafísicos que a dança oferece. Em vez de se interessar em entender «como a metáfora ou a prática da coreografia» geram soluções «aos problemas da subjectividade metafísica, preocupa-se com a emergência histórica da coreografia como forma de desenhar uma ordem social no reino da estética» (Hewitt 2005: 12). Para Hewitt a «[...] metáfora é um modelo inadequado para compreender a relação

---

<sup>19</sup> An aesthetic form could be judge ideologically not simply because it expresses a clear agenda or because we know its author or choreographer belonged to a certain class or party. *Actions* — not just representations — are ideological.

entre estética e política». Rancière no capítulo *Da partilha do sensível e das relações que esta estabelece entre política e estética* não refere nunca a metáfora como um modelo para compreender a relação entre estética e política, ou seja, a afirmação de Hewitt acompanha o pensamento do teórico francês. A relação entre estética e política, segundo Rancière, constrói-se ao nível das formas da visibilidade do comum e da sua organização no espaço público. A poesia e/ou a subjectividade estão em jogo na construção do comum e do sensível a ser partilhado, mas o modo como a estética e a política se relacionam é formal. Menciona três formas em como as práticas da palavra e do corpo propõe figuras de comunidade: «a superfície dos signos mudos [pinturas], e o espaço do movimento dos corpos que se divide em dois modelos antagónicos: por um lado, há o movimento dos simulacros do palco, oferecido às identificações do público; por outro, o movimento autêntico, próprio dos corpos comunitários» (*ibidem*). Hewitt refere que se preocupa com a emergência história da coreografia como forma de desenhar uma ordem social no reino da estética, indo novamente ao encontro de Rancière: «Platão opõe ao teatro e à escrita uma terceira forma, uma boa forma de arte, a forma coreográfica da comunidade que canta e dança a sua própria unidade» (*ibidem*). Rancière sublinha contudo as configurações perigosas que esta unidade pode incorporar:

[...] os avatares da escrita do movimento, elaborada por Laban num contexto de libertação dos corpos, posteriormente transformada no modelo das grandes demonstrações nazis, antes de readquirir, no contexto contestatário das artes performativas, uma nova virgindade subversiva. (Rancière 2010: 20).

Para Hewitt o carácter subversivo da dança está na possibilidade de «transcendência “lateral” por meio da qual os bailarinos são incluídos numa organização social» (Hewitt 2005: 12).

Schiller no seu tratado *Sobre a Educação Estética do Ser Humano* caracteriza o papel da sensualidade e da ordem da seguinte maneira: «a pulsão-dos-sentidos (*sense-drive*) exige que haja uma mudança e que o tempo tenha um conteúdo; a pulsão-das-formas (*form-drive*) exige que o tempo seja anulado e que não haja nenhuma mudança» (Schiller apud Hewitt 2005: 12). Segundo Schiller, são nas pulsões-das-

formas que as pulsões-dos-sentidos trabalham em conjunto, que «a pulsão-dos-sentidos teria como desígnio anular o tempo dentro do tempo» (*ibidem*). Hewitt esclarece que o que o filósofo alemão pretende é «uma abolição temporal dentro do tempo (*temporal sublation within time*) que reconstitui, em vez de negar, a história. Desta maneira, a dança oferece um modelo especificamente histórico e político» (*ibidem*). Hewitt menciona a insistência de Paul de Man em reconhecer «o momento estético no político em si». Paul de Man, no seu texto<sup>20</sup> descreve a estética como sendo

essencialmente um modelo social e político enraizado eticamente na noção kantiana de liberdade... O “estado” que está aqui a ser advogado não é um estado de espírito ou d’alma, mas um princípio de valor político e de autoridade que tem as suas reivindicações sobre a forma e os limites de nossa liberdade» (Hewitt 2010: 13).

Para Hewitt os «momentos políticos e estéticos confundem-se e desenham-se um em relação ao outro» (Hewitt 2010: 13) arquitetando um corpo não como «a soma bruta que deveria resistir ou conformar-se a uma coreografia social, nem como uma construção puramente discursiva que pode transformar-se numa nova leitura histórica excessivamente zelosa» (Hewitt 2010: 14). Para o autor o *modus operandi* da coreografia nasce como uma «catacrese» (*ibidem*). Enquanto a metáfora articula comparações estabelecendo relações de semelhança sem usar expressões que indiquem uma comparação, a catacrese articula essa mesma comparação, mas as relações não são de semelhança, são assimétricas: comparações a coisas que não têm nome, que não existem. Podemos concluir que a coreografia não é apenas mais uma das coisas administradas aos corpos, mas é também uma reflexão e representação do modo como o corpo administra essas coisas sem nome, “que não existem”. Para Hewitt a coreografia social «é uma lupa que coloca as restrições sociais visíveis» (Hewitt 2010: 15). O autor descreve a coreografia como «articulação», como «uma zona cinzenta onde o discurso encontra a prática» (*ibidem*). À pergunta: «quando é que o movimento se torna dança?», responde dizendo que «em última

---

<sup>20</sup> [...] the aesthetic “is primarily a social and political model ethically grounded in an assumedly Kantian notion of freedom... The ‘state’ that is here being advocated is not just a state of mind or of soul, but a principle of political value and authority that has its own claims on the shape and the limits of our freedom.”

instância, a dança é apenas movimento», mas que «a diferença entre dança e movimento é «contingente» (*ibidem*), ou seja, é accidental: pode ou não acontecer.

O autor pretende demonstrar «o desígnio da experiência corporificada [da experiência coreográfica] como um indicador operativo da ideologia». A visão moderna perante o corpo edificava a ideia de que este não pode mentir. Para o autor estadunidense esta é a derradeira essência da ideologia. Hewitt dá o exemplo da experiência física da dor: «é a experiência física da dor que nos dá a entender que a postura do ballet é “antinatural”» (Hewitt 2010: 15). Esta experiência não passa necessariamente pela consciência, portanto não é ainda ideológica. A experiência física do corpo não é ainda ideológica porque habita num outro plano de existência/pensamento. Para Hewitt a experiência é uma categoria de consciência. O autor descreve a experiência do corpo como fenómeno que tem a capacidade de tornar inconsciente e irracional a consciência, «sempre que o corpo é celebrado como múltiplo e verdade imanente» (Hewitt 2010: 19). A dança habita dois planos diferentes de fazer-nascer: «produz e apresenta a ordem social; e articula e dispõe os corpos no trabalho e no lazer» (*ibidem*). Hewitt examina a coreografia em duas trajectórias: primeiro, traçando as formas pelas quais a experiência quotidiana é estetizada, segundo, traçando as formas pelas quais «a estética» é, de facto, separada e delineada como um domínio distinto de experiência. Este é o significado que o autor dá ao conceito de «*aesthetic continuum*» quando o aplica como qualidade da coreografia social. O conceito de continuidade estética (*aesthetic continuum*) é-nos útil para entender quais são as operações e as multiplicidades da estética, o modo como se encadeia, qual o seu nascer e de que maneira o prazer estético produz efeitos no nosso corpo. Para Hewitt a continuidade estética «estende-se de formas teatrais claramente coreográficas, a formas de dança social» (Hewitt 2010: 20).

Schiller articula duas maneiras de experienciar a dança: 1. Totalidade performativa — «pelo sujeito de participante, que deseja o movimento corporal e a necessidade de presenciar uma coreografia [...] conhecer a totalidade seria abstrair-me da dança quebrando os fluxos da experimentação»; 2. Totalidade mimética — «quando representamos para significar uma outra coisa; aqui os bailarinos são parte de um símbolo de uma ordem social utópica» (Hewitt 2010: 21). A ideologia opera de forma diferente em ambas as totalidades. Para Hewitt a estética é o «reino no qual novas ordens sociais são elaboradas e no qual a integração de todos os membros

sociais é possível» (*ibidem*). Hewitt aponta um equívoco nas cartas de Schiller<sup>21</sup>: definir a dança em dois, «como espectáculo estético e como dança social (como experiência)» O autor estadunidense reconhece que Schiller postula uma ordem social cooperante mas que nunca é realmente vivenciada, apenas imaginada. As categorias de Schiller do que é a experiência da dança são essenciais para a construção política da coreografia social. Hewitt exemplifica: «só quando se projecta a possibilidade de uma performance “ideal” no quotidiano (como uma “coreografia”) é que nos deparamos com o fenómeno de uma “estetização da vida política”» (Hewitt 2010: 22-23). Ou seja, o desejo de presenciar a coreografia da totalidade performativa de Schiller é o imaginário que permite a Hewitt procurar entender a relação entre estética e política. Todas as ordens sociais procuraram representar-se esteticamente, como por exemplo o ballet, «e em todas elas as relações de poder foram desenhadas ao longo do eixo da inclusão e da exclusão» (*ibidem*).

A categoria coreografia social permite, segundo Hewitt, estudar a obra de arte em dois sentidos:

Primeiro, como é que a coreografia esboça, em vez de simplesmente reflectir, a ordem social? Que trabalho social realiza? Em segundo lugar, qual é o significado do ressurgimento da dança no início do século XX como ataque de vanguarda à “obra” de arte como artefacto? (Hewitt 2010: 25).

A dança para A. Hewitt não produz um «artefacto que seja representativo do trabalho feito» sendo dessa maneira instrumentalizada pela «ideologia estética modernista que procurava obscurecer a materialidade dos modos de fazer do trabalho» (Hewitt 2010: 26). Há aqui uma fantasia em jogo, «uma fantasia de pura energia que se assemelha a uma fantasia capitalista de puro lucro, pura produção» (Hewitt 2010: 27). Segundo Hewitt, a figura do bailarino resolveu uma contradição fundamental do capitalismo: «exemplificou a modernidade social como uma dependência de energia e progresso, e a estética modernista como um jogo autónomo» (*ibidem*). No mundo ideal do autor o trabalho seria feito na-mesma-forma que dançamos, «gerando mais energia do que aquilo que se gasta» (*ibidem*). A

---

<sup>21</sup> *Para uma Educação Estética do Ser Humano* (2016).

historiada Quirey, no livro *May I Have the Pleasure? The Story of Popular Dancing*, aborda a valsa como sendo um ritmo de trabalho: «a valsa marca a morte definitiva da dança da corte como a forma e modelo hegemónico de coreografia social» (Quirey apud Hewitt 2010: 27). Hewitt considera que as «fantasias» criadas pela dança moderna «do corpo rendido à imanência [...] sugerem uma analogia biológica em vez de política» (Hewitt 2010: 30). Tal como já aqui foi dito, a imanência é algo que está à superfície, que não transcende. A analogia biológica entre os corpos é biológica, em vez de política, por causa do seu carácter imanente. A imanência é algo que vem de dentro, portanto referente à biologia do corpo, ao passo que a política acontece fora, no exterior ou na extensão do corpo. Segundo Deleuze e Guattari, o plano de imanência é «pré-filosófico e não funciona com conceitos» (Deleuze e Guattari 1993: 41-46). Posto isto, podemos concluir que as relações cinestésicas entre corpos são pré-políticas, que habitam num plano biológico no sentido em que os corpos se relacionam com aquilo que, em si, é biologicamente relacionável: sensações, percepções, afectos, semelhanças.

O autor pergunta: «Não é possível que as fantasias políticas tenham literalmente sido ensaiadas na arena estética, antes de assumirem politicamente formas concretas no quotidiano?» (*ibidem*). O autor estadunidense argumenta que houve uma alteração no interesse cultural pela dança no século XIX. O interesse migrou «das formas culturais da “dança de elite”, para as formas emergentes de entretenimento público, por um lado, e para um discurso emergente da antropologia, por outro» (Hewitt 2010: 38). O conceito schilleriano de jogar/brincar (*play*) como «pré condição da liberdade humana serviu para reflectir sobre o trabalho (nas dimensões de *work* e *labor*), enquanto realização ou alienação do potencial humano corporificado» (*ibidem*). Devido à influência de Schiller, o modo de olhar para outras culturas mudou. Segundo Hewitt, o julgamento moral foi colocado de parte abrindo caminho para a análise da dança dessas sociedades, um foco que permitiu analisar a «encenação ritual de coesão social» das mesmas (Hewitt 2010: 38). Qual é o trabalho que a dança produz? Pergunta Hewitt. A dança é «desinteressada porque não produz nenhum objeto, ou será a sua ausência aquilo que pode ser caracterizado como “objeto” da dança?» (Hewitt 2010: 39). O autor salienta, no seu livro *Social Choreography Ideology As Performance In Dance And Everyday Movement* que uma ampla variedade de teóricos do trabalho do final do século XIX utilizou «a dança

como exemplo de algo que pudesse regenerar a força de trabalho em vez de simplesmente esgotá-la» (Hewitt 2010: 40). Procuravam «canalizar a energia lúdica da dança em acção para a performance de um trabalho social e económico mais legítimo» (*ibidem*). Em vez disso, na contemporaneidade, o autor salienta que a dança representa a condição antropológica do trabalho. Hewitt refere que a dança «parece indicar a existência de uma necessidade ou um instinto de actividade entre culturas ancestrais» (Hewitt 2010: 42).

Interessa-me aqui apenas a possibilidade de olhar a dança como factor fundamental da construção da nossa memória histórica e social. A dança manifesta ou torna visível os impulso do corpo. Uma pessoa dança porque sente impulso para dançar, produz energia, energia esta que pode ser socialmente contagiante e potenciadora de novas formas de existir e de agir com o mundo. Se entendermos a dança como uma herança de seres humanos, podemos concluir que a poética produzida por si é um desígnio atemporal que está em permanente comunicação com aquele-aquela que dança. Partindo do corpo, dando tempo à sua demora e escutando o seu ritmo (a sua escuta), a dança poderá ser um canal de acesso a um imaginário-memória ancestral. O conceito de «sublime fisiológico» (*physiological sublime*) entra em diálogo com este entendimento da dança, uma vez que se trata de um conceito que permite ao corpo codificar «em movimento, uma consciência da sua capacidade desconhecida» (Hewitt 2010: 45-46). O corpo flui com naturalidade de acordo com os seus impulsos e em harmonia com outros corpos: «em harmonia, isto é, com algo maior que flui em todos nós» (Hewitt 2010: 59).

O entretenimento, para John Ruskin,<sup>22</sup> representa a perda do potencial crítico da arte. Para o autor devemos «pensá-la como uma categoria cultural da experiência estética» (Ruskin apud Hewitt 2010: 50). Cultura e entretenimento são, para Ruskin, epistemologias culturais paralelas: «[...] em vez de lamentarmos o declínio da dança no século XIX, precisamos de perguntar quais foram as possibilidades de coreografia social exploradas neste submundo de “entretenimento” não reflexivo» (*ibidem*). Continua dizendo que precisamos pensar o entretenimento «tanto como uma condição cultural pós-crítica (temida ou celebrada), como um campo emergente específico das práticas culturais», o autor procura demonstrar «como novas formas de cultura

---

<sup>22</sup> Crítico de arte, mecenas, desenhista e pintor de aguarelas inglês.

popular não surgiram completamente independentes das esferas da alta cultura vigente» (Ruskin apud Hewitt 2010: 51). Ainda Ruskin, “entretenimento” não se resume apenas a propostas culturais e artísticas produzidas com um propósito gratuito, mas também a produções culturais e artísticas que estão fora das esferas da alta cultura que surgiram em relação às mesmas. Esta definição aplica-se tanto a actividades tradicionais folclóricas de uma dada região, como actividades culturais de uma determinada contra-cultura. Em ambas as situações a cultura e a arte são produzidas fora das esferas de influência da alta cultura como resposta ou como proposta de diálogo com as mesmas.

A dança como forma e objeto de reflexão estética «desmascara o trabalho contínuo de integração corporal necessário para que a visão liberal de Schiller seja realizada» (Hewitt 2010: 64). Hewitt pretende, através da coreografia social, chegar a um movimento utópico que vai «além do trabalho alienado» (*ibidem*), um movimento utópico que inclua no trabalho a «possibilidade de contemplação e descanso» (Hewitt 2010: 65). No final do século XVIII a totalidade social lúdica de Schiller terá sido substituída pela totalidade do trabalho, refere Hewitt. O autor estadunidense explica como na filosofia de Kant «o sublime reside no reconhecimento de sujeito supra-sensível (*suprasensual subject*) que opera em si» (Hewitt 2010: 77), ao passo que na filosofia de Schiller «o reconhecimento desse sujeito foi socializado: além do sujeito está a coreografia social no qual dança» (*ibidem*). O conceito de sublime fisiológico já aqui mencionado não incorpora «o corpo na condição filosófica do sujeito», em vez disso «incorpora o fim da figura, a submissão do corpo aos “entusiasmos” que gera» (*ibidem*). O sublime fisiológico torna-se um conjunto de experiências ao não incorporar o corpo na condição de sujeito. Hewitt conclui que «a ideologia já não habita mais nas questões da representação, mas sim nas questões de desempenho, experiência e incorporação» (Hewitt 2010: 77).

Hewitt começa agora a analisar a coreografia além da sua dimensão social. O autor analisa «a coreografia como forma de educar o corpo na experiência de *si* e na linguagem de movimento como expressão dessa mesma experiência» (Hewitt 2010: 78). Hewitt pergunta: Quando é que uma ação física funciona como um gesto? A ação física comporta algo que é exterior a si. A nomenclatura “ação física” vem do método das ações físicas, desenvolvido na última fase da vida de Stanislavski. Em Stanislavski houve uma evolução do método das ações psicofísicas — que procurava

reevocar emoções precisas — para o métodos das ações físicas. O trabalho de Grotowski dá continuidade à pesquisa das ações físicas de Stanislavski. As ações físicas para Grotowski são operativas, não pertencem ao plano dos sentimentos. Thomas Richards<sup>23</sup> diz-nos que antes de uma ação física existe um impulso no qual «reside o segredo de algo que é muito difícil de agarrar porque o impulso é uma reação que tem início dentro do corpo, e que só é visível quando já se tornou uma pequena ação» (Richards 2014: 108). Para Richards o impulso é algo muito complexo que não pertence apenas «à esfera corporal», que está intimamente relacionado com a ação física, visto que segundo o autor as ações físicas nascem dos impulsos. Define o impulso da seguinte maneira: «é como se a ação física, ainda praticamente invisível de fora, já tivesse nascido no corpo. É isso, o impulso» (*ibidem*). Voltando à pergunta de Hewitt, Grotowski responderia: nunca. Para Grotowski o gesto é uma «ação periférica do corpo, não nasce do interior do corpo» (GrupoTempo 1988). Para Grotowski, gestos são movimentos específicos do quotidiano ou de uma determinada função. Dá o exemplo de um padre e dos seus gestos sacramentais. Os gestos são situações de tensão, ao contrário das ações que são «situações positivas, de amor, por exemplo» (*ibidem*). Para exemplificar melhor esta diferença Grotowski pega numa encenação hipotética do Romeu e Julieta:

«O ator que representa Romeu de maneira banal fará um gesto amoroso, mas o verdadeiro Romeu vai procurar outra coisa; de fora pode dar a impressão de ser a mesma coisa, mas é completamente diferente. Através da pesquisa dessa coisa quente, existe como que uma ponte, um canal entre dois seres, que não é mais físico. Neste momento Julieta é amante ou talvez uma mãe. Também isto, de fora, dá a impressão de ser qualquer coisa de igual, parecida, mas a verdadeira reação é ação. O gesto do ator Romeu é artificial, é uma banalidade, um clichê ou simplesmente uma convenção» (*ibidem*).

Podemos também exemplificar esta diferença com o andar. Hewitt resume o passeio como figuração do gesto, e o gesto como o momento «de passagem da comunicação direta para a indireta» (Hewitt 2010: 86). Imaginemos que estamos a andar em jeito de passeio, andar neste caso seria um gesto; mas se estamos a andar em

---

<sup>23</sup> Actor, escritor, e director artístico do Workcenter of Jerzy Grotowski. Richards trabalhou oito anos com J. Grotowski e é autor do livro *Trabalhar com Grotowski - sobre as ações físicas*.

direção a uma pessoa que está no outro lado da rua a insultar-nos, nessa trajetória do andar, estão presentes uma série de pequenas ações físicas. São ações físicas porque estão ligadas a um momento específico e a algo que é exterior a nós. A relevância que Steve Paxton dá ao andar relaciona-se com a definição de gesto aqui exposta. Já aqui foi mencionada a minha desconfiança de que Paxton estava à procura dos elementos estruturais da dança (de uma embriologia da dança) através de movimentos atávicos. Gestos como o andar são importantes na pesquisa do bailarino porque são movimentos sem impulso, são movimentos não direcionados por desejos interiores e que por isso são passíveis de serem dissecados de modo a encontrar a sua especificidade, a sua singularidade. Balzac questiona-se sobre o andar: «É extraordinário notar que desde que o homem anda, ninguém pensou em perguntar como anda, se poderia andar melhor, o que faz quando caminha» (Balzac apud Hewitt 2010: 87). Questionarmo-nos sobre o andar (passear, caminhar) é, segundo Hewitt, questionar o modo como funciona a nossa sociedade. Balzac vê o gesto como verbo e não como nome: «movimento para mim inclui o pensamento, a ação mais difícil de um ser humano; o verbo consiste numa tradução do pensamento; o andar e o gesto são a conclusão mais ou menos apaixonada do verbo» (Hewitt 2010: 94). Coloca uma questão em jeito de poesia: «Transformações do pensamento na voz, qual é o sentido do tacto pelo qual a alma mais espontaneamente deixa fluir os milagres da eloquência e os encantos celestiais do caminhar vocal?» (*ibidem*). Balzac transmite a ideia de que andar é a materialização dos valores (das potencialidades) metafísicos da voz. A voz percorre vários caminhos no espaço pelo qual se propaga. É através da voz que expressamos um leque muito amplo e complexo de sensações-emoções-impressões. O andar é silencioso, demorado, e tem a capacidade de ir materializando as vozes que ecoam no interior do nosso corpo. No decorrer do andar, começamos a presenciar as várias vozes que pairam no nosso pensamento. Desconfio que seja isto que Balzac queira dizer quando afirma que o andar é a materialização dos valores metafísicos da voz.

Aquilo que é mais relevante na coreografia social como método crítico é o reconhecimento de que o trabalho de estetizar «o indivíduo e o trabalho de estetizar o coletivo são considerados a mesma coisa» (Hewitt 2010: 209). Hewitt privilegia a estética como ferramenta para a crítica da ideologia porque «o senso estético do eu, uma vez desenvolvido em função da coreografia, serve sempre para marcar o limiar

no qual tropeçamos na entrada da sociedade» (*ibidem*). Ou seja, tornamo-nos agentes sociais participativos na comunidade desenvolvendo o eu estético ao nível da coreografia, formando pensamento crítico e ideológico no plano da coreografia social. A ideologia não é simplesmente uma representação imaginária da realidade, é sim «a própria realidade que se deve conceber “ideológica”» (Hewitt 2010: 210). O autor continua dizendo que esta realidade ideológica é «uma realidade social cuja própria existência implica o desconhecimento do seu ser (social), mas que é ao mesmo tempo sustentado por uma “falsa consciência”» (*ibidem*). A recusa do plano transcendental, já aqui referida, é uma crítica ideológica: atribui-se à experiência coreográfica valor e conhecimento real a um conceito que é abstracto.

Para o autor a coreografia social «não pode ser entendida como uma categoria de análise para todas as sociedades» (Hewitt 2010: 211). A coreografia social manifesta-se em momentos históricos particulares como forma de «repensar retrospectivamente as estruturas sociais» (*ibidem*). O autor pergunta: «Em que momentos históricos o conceito de coreografia social emerge como modelo de “releitura” das estruturas sociais históricas?» (*ibidem*). A coreografia social questiona como é que os diferentes elementos se posicionam no espaço, em vez de tentar interpretar o que representam.

### **III**

## **O CORPO E O EXTERIOR**

Marta Dziewanska e André Lepecki referem, no livro *Points of convergence: alternative views on performance* que a performance é «um meio que questiona directamente o próprio sujeito da arte; não apenas os seus materiais e linguagens, mas a própria economia que aproxima e separa artistas e espectadores [...] a performance interroga a eficácia política da arte» (Dziewanska e Lepecki 2017: 7). Podemos concluir que a performance tem um carácter transgressor, uma potência disruptiva de transformação que vai além da arte. A existência humana — para ser entendida aqui como «uma categoria ligada à noção individual e autónoma do corpo, “próprio do sujeito”» (Dziewanska e Lepecki 2017: 17) — para André Lepecki, foi submetida e reduzida ao que Sylvia Wynter chamou de monohumanismo<sup>24</sup>, fazendo dos nossos desejos, consumo.

Lepecki está à procura dos elementos na corporalidade que formam a sua capacidade discursiva. Dziewanska e Lepecki colocam lado a lado duas declarações publicadas no final dos anos sessenta, e início dos anos setenta do século vinte. A primeira é de Yvonne Rainer, a segunda é de Michael Foucault. A coreógrafa e bailarina, no seu programa de dança *The Mind is a Muscle* (1968 Anderson Theatre), escreve uma mensagem sobre a violência na guerra do Vietnam e o envolvimento dos Estados Unidos na mesma. Nesta mensagem exclama: «O meu corpo continua a ser a realidade que perdura» (Dziewanska e Lepecki 2017: 18). Dois anos depois, no rescaldo do Maio de 1968, o filósofo francês publicou um pequeno ensaio intitulado *Nietzsche, Genealogia, História*. Foucault escreveu: «Nada no homem — nem mesmo o seu corpo — é suficientemente estável para servir de base para o auto-reconhecimento ou para a compreensão dos outros homens» (*ibidem*). A. Lepecki pergunta: «Qual a utilidade destas declarações para a teoria da performance? De que forma abordamos estas declarações tendo em conta que, tanto são um diagnóstico político, como são proposições críticas, não para o corpo mas para as *corporeidades*?» (*ibidem*). Por um lado, a coreógrafa apresenta o seu corpo como resistência, como matéria obstinada. Uma materialidade apresentada «como figura do capitalismo imperial de corpo inteiro e espetacular» (Dziewanska e Lepecki 2017: 20). Por outro,

---

<sup>24</sup> O monohumanismo é um termo inventado por Sylvia Wynter como crítica aos fundamentos colonialistas-racistas do Iluminismo; é a visão do Homem do séc. XIX sobre si mesmo, presa aos ideias de racionalidade, liberdade, progresso, fraternidade e tolerância — sendo as últimas nunca aplicadas nas colónias. Estas ideias serviram para justificar a violência colonial por partes dos colonizadores.

o filósofo esforça-se para «desmascarar “o corpo” e substituí-lo por uma diferenciação afirmativa, infinita — uma diferenciação que no limite coloca os “corpos” como distração ao reconhecimento e compreensão do outro como seu par, ou como pertencente à categoria unificadora do humano» (*ibidem*). O autor considera que a qualidade obstinada da realidade material corpórea, exposta por Rainer, e a impossibilidade real de sustentar uma noção unitário-identitária do corpo como procuração geral do humano, exposta por Foucault, não são antagónicas mas sim complementares. São duas visões que «emergem nos estágios iniciais do capitalismo espetacular, surgem pelas vitrines da brutalidades das guerras neocoloniais globalmente televisionadas» (*ibidem*). Ao serem complementares, essas duas afirmações «propõem que há sempre, mesmo nas circunstâncias mais difíceis, algo que perdura, que persiste, em última instância, que resiste» (*ibidem*). É nas corporalidades resistentes que encontramos forças individuais e capacidades colectivas para agir de forma crítica, estética, e política. Lepecki chama a este processo de «alteridade», uma vez que «as noções de “humano” e do “seu corpo” sofrem uma mútua co-transformação; uma metamorfose que revela o interminável trabalho de montagem de fazer múltiplas diferenças: persistir e durar entre as diferentes *corpo-realidades* [*corpo-realities*]» (*ibidem*).

Lepecki apresenta o conceito de corporeidade. Corporeidade é um termo filosófico que designa a maneira como o cérebro reconhece e utiliza o corpo como instrumento relacional com o mundo. Para Dziejawska e Lepecki «os corpos devem começar a ser vistos como processos, nós transitivos de forças e conflitos históricos, matéria condicionada em constante formação, transformação e dissolução» (Dziejawska e Lepecki 2017: 21). É pela corporeidade que nascem corpos-em-diferença, num lugar onde os afetos e a política entram em confronto. O corpo é visto como entidade partilhada e como elemento universal que partilha um comum, um lugar onde «uma série de amálgamas transitórias de carácter político, somático, sexual, e estéticas contra-naturais» (*ibidem*) entram em jogo. O corpo que surge da corporeidade é contrário ao corpo individual. A corporeidade permite entender o corpo como um sujeito flutuante que pertence a «uma categoria tangível e substancial da experiência cultural» (*ibidem*). O corpo que nasce da corporeidade recusa ser instrumentalizado como expressão ou representação de outra coisa. Ele expressa «a realidade sempre circunstancial do fisiológico e a sua relação com as

forças económicas, linguísticas, racializantes e políticas; bem como as forças cósmicas virais, as forças afectivas somáticas, e as forças da imaginação e do desejo» (Dziewanska e Lepecki 2017: 22). O conceito da corporeidade permite-nos ver o corpo como um elemento transitório. Segundos os autores a corporeidade afirma o carácter passageiro do corpo, manifesta a «realidade perene» da vida e a sua capacidade de «resistir, insistir, persistir e inventar novas performances de existência» (*ibidem*).

A esfera pública, argumenta Habermas, é onde se forma a opinião pública. Ela forma-se sobre questões políticas, morais, e estéticas. A esfera pública constitui um domínio da vida social «que não é governado nem pelo Estado, nem por interesses comerciais ou empresariais, embora não seja autónoma de nenhum destes interesses» (Dziewanska e Lepecki 2017: 30). Aqueles que participam na arena social pública devem falar em nome próprio, e não em nome de terceiros, ou de interesses particulares políticos ou económicos. A validade das suas opiniões «é julgada sem referência a suposições sobre o seu *status* social» (*ibidem*). É na troca livre e igualitária de ideias que a opinião se estrutura, em «actos de comunicação racional que nascem de uma linguagem compartilhada e sustentada pela publicação e circulação de documentos» (*ibidem*). O teórico inglês Nicholas Ridout descreve como os trabalhadores públicos estão exaustos do sistema institucional emaranhado em burocracias e em políticas de distribuição anacrónicas. Apela à auto-organização «horizontal, transversal, rizomática» dos trabalhadores e às ações não programáticas (Ridout apud Dziewanska e Lepecki 2017: 47-48). Segundo Dziewanska e Lepecki, Ridout expõe o caso do movimento Occupy Wall Street para exemplificar outras formas de organização social, e coloca uma pergunta: «Se movimentos como o Occupy estão preocupados com a privatização do espaço público, até que ponto o sistema público que mantém [e decide quais são] os bens-comuns faz parte daquilo que queremos ver restaurado?» (*ibidem*). Se imaginarmos o espaço público como realmente público, os bens-comuns seriam geridos e administrados por aqueles que participam na construção desse espaço, fazendo sempre com que o sistema público seja legitimado pela autoridade daqueles-que-o-fazem, em vez de impor uma ideia de espaço público legitimada pela autoridade da política institucional que está claramente cada vez mais afastada das pessoas.

Ridout refere que na história da teoria social a nomenclatura “prática social” está associada a críticas marxistas e pós-marxistas. Dziewanska e Lepecki citando Ridout referem que Marx procurou expor a «sociabilidade e as conexões espaço-temporais» entre a «mercadoria, o trabalhador e todas as variedades de seres e objetos» (Ridout apud Dziewanska e Lepecki 2017: 50). Porém, o capitalismo impele-nos a reprimir essa relacionalidade promovendo um mundo de indivíduos discretos e objetos autónomos. O autor inglês cita Marx: «A dependência recíproca e generalizada de indivíduos que são indiferentes uns aos outros forma a sua conexão social» (*ibidem*). Precisamos de combater a ideia de que os objetos são independentes dos indivíduos. Devemos procurar práticas sociais que «exponham a interdependência do nosso mundo» (*ibidem*). Em meados do século XX Raymond Williams, teórico galês citado por Dziewanska e Lepecki, escreveu que «as mudanças nas práticas estéticas eram índices e propulsores da crise social, processos onde as formas se revelaram não como artefactos discretos, mas inevitavelmente como práticas sociais» (Dziewanska e Lepecki 2017: 55-56). A concepção marxista dos indivíduos como prática social vem combater a ilusão da nossa independência de sistemas políticos dos quais, de facto, dependemos, cultivando também a indiferença pelos mesmos. O devir da prática social vai na direcção de «procurar desenvolver formas alternativas de produção» de modo a revelar «as relações sociais que já existiam» (*ibidem*). O devir da prática social pode ser vista como uma tomada de consciência.

A filósofa eslovena Bojana Kunst, também citada por Dziewanska e Lepecki, salienta o facto de que a performance nos dias de hoje estar intrinsecamente ligada aos documentos e registos produzidos pela mesma. Ou seja, que a validade da performance deixou de ser julgada no presente, no momento em que acontece, para ser julgada pela documentação que produz. Kunst refere que, por um lado «a força política do acto está fortemente relacionada com a constelação específica do presente» e que por outro «o desaparecimento da presença é continuamente desafiado pelos modos nos quais a performance permanece» (Kunst apud Dziewanska e Lepecki 2017: 85). B. Kunst descreve a performance como «uma ruptura temporal particular, uma implosão material de diferentes forças que é sempre singular» (Idem: 86). A performance ganha força pela sua materialidade. Kunst sublinha que a performance nunca aborda uma política específica uma vez que se trata de um acto inerentemente

político. O carácter político inerente da performance vem da ruptura temporal da sua *praxis*. Nesse sentido, a autora eslovena diz-nos que «não existe nenhum conceito político que se adapte à prática da performance, nem nenhuma performance que responda satisfatoriamente à sua política» (*ibidem*).

Esta abordagem é especialmente importante para a contemporaneidade visto que a performance parece ter uma relação aberta e autoconsciente com a política. Segundo a autora, «a política parece pertencer à genealogia da performance [...] performance tornou-se uma palavra problemática, extensível, quase ansiosa, usada para todos os tipos de actividade e actos que são de alguma forma parte do ambiente cultural provocativo, subversivo e crítico» (Kunst apud Dziewanska e Lepecki 2017: 87). Qualquer expressão cénica, hoje em dia, é chamada de «performance». A performance é hoje especialmente bem-vinda na programação de instituições contemporâneas de artes visuais, ou artes plásticas, muito por causa da sua capacidade participativa e comunicativa com o público. Porém, a performance ao começar a ser apresentada neste tipo de espaços, em vez de ser apresentada em espaços não-convencionais provoca «a generalização do gesto temporal da performance e a universalização da força política da mesma, muitas vezes revelada através da noção do seu contexto» (*ibidem*). A performance tornou-se desta maneira exemplo de contextos macropolíticos, tornou-se «exemplo de histórias emancipatórias universalizadas, em vez de uma prática antagónica singular e política de emancipação» (*ibidem*). A temporalidade da performance, segundo Kunst, «pertence a uma genealogia emancipatória específica *per se*, ao invés de surgir de uma ruptura micropolítica muito particular e específica resultante de um entrelaçamento de forças sensoriais, espaciais e temporais [...]» (*ibidem*). Aos olhos da autora, a performance é uma prática liminar, consiste na «soma de contraditórios complementares, em micro-ações e eventos relacionados casualmente que procuram condensar temporalmente ações, movimentos, energias, materiais e coisas» (Kunst apud Dziewanska e Lepecki 2017: 88-89). Durante estas formas de criação os artistas «ouvem a realidade intensa que os estimula, e essa realidade só poderá ser acessível se os seus limites forem concretizados na poética do artista»<sup>25</sup> (*ibidem*). A temporalidade da performance pode ser descrita como um momento no qual existe «um aumento da intensidade de gestos

---

<sup>25</sup> descrição de Suely Rolnik, autora, psicanalista, crítica de arte, e professora universitária brasileira.

micropolíticos relacionados com a experiência do corpo e com a mobilização de forças materiais durante o evento performativo» (*ibidem*). Podemos concluir que a performance ao aumentar a intensidade dos gestos micropolíticos potencializa o ambiente no qual se desenrola, contudo, não é enquadrada por ele: é a performance que sempre domina sempre o ambiente.

Kunst toma como exemplo a performance *The Artist is Present* de Marina Abramovic (2010) para dizer que muitas performances «persistem numa experiência puramente ocular do gesto da subjectividade obsessiva, narcisista, individual» (Kunst apud Dziewanska e Lepecki 2017: 90-91). Os gestos e ações produzidos por estas performances são desvinculados da sua força material e colocados num plano de experiência metafísica. A performance «torna-se uma conquista da subjectividade (artística) na qual todas as hierarquias são dispostas como conquistas da presença universal compartilhada» (*ibidem*). Kunst diz que a única materialidade que sustenta a política da performance é o seu contexto, que o contexto funciona como «uma espécie» de tautologia (redundância): «o contexto político é abordado através do artista político e pela produção de arte política» (*ibidem*). A autora eslovena demonstra como a política da performance se articula através das práticas de condensação temporal do presente: «a sua fonte está na intensidade temporal do conglomerado de diferenças de forças sensuais, materiais e perceptivas [...] é um acto vivo interior que afecta e é afectado pelo ambiente em que se insere, no entanto, esse mesmo ambiente nunca limita ou contextualiza a força da sua invenção» (Kunst apud Dziewanska e Lepecki 2017: 91). A performance é um evento temporal porque é uma ruptura fruto da «soma de contingências, alianças humanas, tendências afectivas e desejos comuns [...] é uma soma contingente de diferentes materialidades, alianças, gestos, e actos», é uma mistura de práticas colaborativas, comuns, sensoriais, e subjectividades (Idem: 94-95).

Segundo a autora, a performance está constantemente a puxar os limites do que pode ser político. Kunst descreve o mecanismo de formação da performance como «uma prática da igualdade temporal dos actos que, através da ruptura e da condensação temporal das forças, vai dando lugar *a vir a ser* [*to become*], a aparecer» (*ibidem*). Para a autora a performance é muitas vezes abordada a partir de uma perspectiva macropolítica como exemplo de tradições políticas específicas, e contextos geopolíticos. Esta abordagem é problemática porque não aborda as práticas

de libertação como sendo muitas vezes contraditórias e antagónicas: normaliza-as. O gesto performativo para Kunst deve ser «relacionado com a continência de diferentes gestos num determinado momento temporal» (*ibidem*).

Kunst pega na análise de André Lepecki sobre a obra *Walking* de Lygia Clark (1963). Esta performance só se completa com a participação do espectador. A autora utiliza a palavra facilitadora para adjectivar o papel da artista; o processo criativo em *Walking* é facilitado pela artista depositando no espectador a possibilidade de dar um fim à performance. *Walking* nasceu das seguintes instruções: «Pegue numa tira de papel, gire uma das pontas [180° aproximadamente] e junte ambas as pontas como se fosse um círculo, fazendo desse círculo uma fita de Moebius. Pegue num par de tesouras e corte a fita ao longo do seu comprimento sem a rasgar totalmente» (Kunst apud Dziewanska e Lepecki 2017: 143). André Lepecki refere que «*performance art, happenings, e body art*» nunca foram termos utilizados por Clark para descrever o seu trabalho. Segundo Lepecki, a artista brasileira distancia-se do corpo performativo, caracterizando-o como o lugar «onde o corpo dos artista e o corpo da obra se costumam confundir» (*ibidem*). *Walking* passa de obra a ação: torna-se «vivência» (*ibidem*).

A arte performativa brasileira dos anos 60 e 70 do século XX tem como premissas a experimentação e a intervenção directa. O corpo que nasce no performer manifesta-se em várias formas, desde um «corpo engajado (Manuel Parente), à caracterização do corpo do espectador como destinatário da experiência sensorial (Hélio Oiticica, L. Clark, Pope), passando pelo corpo que explora a materialidade visceral dos objetos (Artur Barrio) e a sua fragilidade (Anna Maria Maiolino)» (Dziewanska e Lepecki 2017: 148). Lepecki menciona algumas práticas concretas como o «sacrifício de animais para denunciar um Estado de tortura (Cildo Meireles), o questionamento sobre quem é “o outro” na cultura brasileira (Anna Bella Geiger), a denúncia da violência (Artur Barrio)» (*ibidem*). Estes artistas representaram uma força libertária que possibilitou a criação de um chão estimulante para a arte performativa brasileira. Lepecki cita uma afirmação de Oiticica daqueles tempos: «Vivemos pela adversidade» (*ibidem*).

A curadora Magda Lipska coloca em cima da mesa a aspiração do historiador da arte Hans Belting a estruturar a história da arte em duas vozes: a voz ocidental e a voz oriental. Belting acreditava que «a arte ocidental e oriental eram diferentes», que a

«tarefa da história da arte era encontrar uma maneira para que estas duas narrativas, divergentes e sistematicamente sectárias entre si, coexistam harmoniosamente» (Lipska apud Dziewanska e Lepecki 2017: 187). M. Lipska argumenta que no início dos anos setenta do século passado floresceu no campo da arquitectura e da metodologia didáctica de Oskar Hansen uma «das correntes mais interessantes» da arte performativa polaca (Idem: 189). Em particular, salienta a autora, a teoria da Forma Aberta (*Open Form*), que consiste numa «nova linguagem de comunicação artística não hierárquica, baseada em colaborações que se tornaram estratégicas artísticas chave para algumas disciplinas de Hansen» (*ibidem*). A Forma Aberta corresponde às estratégias de neo-vanguarda dos anos 1960 e 1970. Lukasz Rondula escreve que esta teoria priorizou «o processo, a interactividade, [...] focou-se na subjectivação da libertação, [...] na interdisciplinaridade, [...] afirmou que a experimentação precisa ser levada além da esfera da arte, [...] e apelava a uma atitude de artista-cientista» (Dziewanska e Lepecki 2017: 193). O estúdio de Hansen foi escola para uma série de artistas polacos como «Elzbieta e Emil Cieslar, Grzegorz Kowalski, Przemyslaw Kwiek, Zofia Kulik, Jan Stanislaw Wojciechowski, Winter Gutt e Waldemar Raniszewski» (*ibidem*). Estes artistas estavam simultaneamente a aprender e à procura de transgredir as premissas modernistas de Hansen.

Elzbieta e Emil Cieślár foram um casal de referência para a vanguarda artística dos anos 70 na Polónia quando em 1973 assumiram o comando da Galeria Repassage. O seu trabalho artístico, até então, tinha sido direccionado para o design industrial<sup>26</sup>, contudo, desde que assumiram a curadoria desta galeria, o seu trabalho deixou de estar «preso ao campo de exploração puramente artístico e tornou-se um elemento para alcançar o outro» (Culture.pl 2012)<sup>27</sup>. Durante os três anos que o casal esteve à frente da galeria, a obra de arte começou a ser trabalhada do ponto de vista, ou da procura da base das escolhas humanas. Por outras palavras, qual seria o chão comum no qual tomamos decisões? Procuravam responder a esta pergunta jogando jogos de tabuleiro (inventados para o efeito) com o público e amigos. Um destes jogos/performances ficou conhecido como *A Carousel of Attitudes*<sup>28</sup> (1975-76). A forma

---

<sup>26</sup> Ambos fundadores da Associação de Designers Industriais.

<sup>27</sup> Sitkowska, Maryla. 2012. “Elzbieta and Emil Cieślár.” Adaptado e traduzido em Outubro de 2015. <https://culture.pl/en/artist/elzbieta-and-emil-cieslar>

<sup>28</sup> Em polaco: *Karuzela Postaw*.

final deste *carrossel* emergiu «como um octaedro, como um sólido platónico»; as suas diagonais «representavam três faculdades humanas: razão, intuição e os sentidos», e os seus vértices «seis definições extremas de arte: arte como arte, arte como função, arte como obra de arte, arte como negócio, arte como fetiche e arte como utopia» (Dziewanska e Lepecki 2017: 198-99). Estas definições surgem dos valores da «verdade, utilidade, prazer, razão, bondade e beleza» (*ibidem*).

Grzegorz Kowalski descreveu o casal Cieslar como «os criadores mais radicais de uma nova utopia» (Dziewanska e Lepecki 2017: 200). M. Lipska salienta que essa utopia «deveria emergir na direcção da negação da arte», uma vez que Kowalski mencionava a arte como «uma barreira significativa na conquista de mentes criativas para essa utopia, [a arte] é o ópio dos artistas» (Lipska apud Dziewanska e Lepecki 2017: 200). Podemos concluir pelas palavras do artista polaco que a destruição é uma força fundamental para a criatividade e consciência artística. Lipska afirma que a arte institucionalizada «reforça estereótipos no pensamento», no entanto afirma que ainda assim é necessário reconstruí-los, «sistematizando toda a área das relações interpessoais e das relações com o mundo» (*ibidem*). Esta nova visão do mundo ambiciona um novo paradigma na forma como colaboramos uns com os outros, e um novo compromisso para os artistas que estiveram contra a ciência institucionalizada: «de co-criador nas áreas que conectam intuição, empirismo e lógica» (*ibidem*). O trabalho dos Cieslars no Repassage mostrou que a implementação da teoria Forma Aberta na Polónia comunista era possível, na medida em que não criticava ou intervinha directamente no funcionamento do Estado. A teoria de Oskar Hansen estendeu o campo de liberdade individual e artística em Varsóvia «mas não conseguiu alcançar uma abertura completa ao nível artístico» (Dziewanska e Lepecki 2017: 200-01). Hansen entrevistado por Czeslaw Bielecki refere que a «Forma Aberta não deveria ser avaliada do ponto de vista do presente. Era um projecto de futuro que sonhava com uma nova consciência e imaginação social, partindo da construção de relações sociais sustentadas na coexistência do ser humano e da Natureza» (Bielecki apud Dziewanska e Lepecki 2017: 200-01). Segundo Hansen, a teoria da Forma Aberta foi um «espaço de uma psicologia diferente, uma outra e nova moralidade. Foi um projecto digno de uma nova consciência social e de uma nova sociedade [...]» (*ibidem*).

Na Europa de Leste, a ideia de Bruno Latour de que a polémica leva à esfera pública, a discussão de questões preocupantes e problemáticas, estimulou vários artistas a produzir obras com esta característica. Estes artistas, refere a curadora polaca, lidaram com a «subversão, encenando comportamentos incomuns e provocatórios — como nudez no espaço público — num ambiente fortemente vigiado» (Dziewanska e Lepecki 2017: 214-15). Fazer este tipo de performances em espaço público podia levar à desaprovação social, incluindo exílio, divórcio, e rejeição dos seus pares. M. Lipska cita Maja Fowkes<sup>29</sup>: «A exigência de liberdade tornar-se-ia a preocupação principal dos artistas neo-vanguardistas, e várias ações encenadas nos espaços públicos de Budapeste no período posterior à Revolução de 1968, abordaram a questão da liberdade de maneiras diferentes» (Lipska apud Dziewanska e Lepecki 2017: 214-15). Lipska acrescenta que esta foi a realidade não só da Hungria mas de vários países na Europa de Leste que viviam regimes totalitários. A autora chama a estas ações «práticas de resiliência e práticas de afeto», que derivam segundo a autora, da «reviravolta afectiva das ciências sociais e humanas e do significado do conceito de resiliência usado na psicologia, na física, e no campo do desenvolvimento sustentável» (*ibidem*). Algumas perguntas surgem sobre a questão da resiliência: Como é que a resiliência atravessa e se expressa no corpo? Qual é o impacto do corpo resiliente no espaço e nos outros? Lipska refere que este conceito surgiu pela primeira vez na década de 1970 dentro do estudo da «ecologia de sistemas» (Dziewanska e Lepecki 2017: 215). Continua dizendo que a resiliência «evoluiu para uma ciência que lida com sistemas adaptativos complexos, tornando-se a estratégia predominante adoptada na gestão de riscos e recursos naturais» (*ibidem*).

Nas ciências naturais ou na física, um corpo resiliente é descrito como «flexível, durável, capaz de voltar à sua forma original e transformar a energia recebida na sua própria reconstrução» (*ibidem*). Em psicologia, resiliência «refere-se à capacidade do sujeito de recuperar o seu estado original de forma relativamente rápida após *stress*, ou algum outro trauma significativo» (*ibidem*). A resiliência atravessa o nosso corpo nos momentos em que nos sentimos instáveis, desnorteados. O modo como nos expressamos face às adversidades da existência adopta formas de resiliência ou de resistência. Desconfio que não existam padrões nem de uma coisa nem de outra, e

---

<sup>29</sup> Historiadora da arte, curadora e co-directora Centro Artístico Pós-Socialista do Instituto de Estudos Avançados na UCL (University Collage of London).

portanto é importante distinguir o significado de ambas. O corpo que absorve a energia que está em volta e que é capaz de a canalizar para a sua própria reinvenção é um corpo em potência. Por outras palavras, é um corpo cumulativo que vai sendo corpo à medida que acumula camada sobre camada. Estas camadas são as concavidades e convexidades do espaço, as subtilezas e preenchimentos de cada uma. A autora explica-nos que «o pensamento resiliente concentra-se na diversidade de soluções práticas para o «aqui e agora», na cooperação e criatividade de todos os envolvidos numa comunidade ou sociedade» (Lipska apud Dziewanska e Lepecki 2017: 215-16). A resiliência é incapaz de antecipar ou adiar o futuro, reage apenas adaptando-se às circunstâncias, ao passo que a resistência não se adapta às circunstâncias, é uma força que se opõe, que não cede a sua posição, que procura outros paradigmas negociando. A resiliência foi um conceito apropriado pelo capitalismo, especificamente pela ideologia neo-liberal. Resiliência, sublinha Lipska, foca-se «em restabelecer o *status quo* anterior, em vez de criar mudanças» (Lipska apud Dziewanska e Lepecki 2017: 215-16). Ou seja, o acto de resiliência pode ser visto como um acto despolitizado, uma vez que a resiliência ignora o que acontece à sua volta em prol da sua sobrevivência. Lipska utiliza o conceito de «resiliência como flexibilidade» como «metáfora para a pesquisa da produção artística de uma geração que viveu em condições de opressão e hostilidade» (*ibidem*). A proposta da autora polaca em nomear algumas performances e acções como práticas de afecto «baseia-se na noção de afecto que tem sido pesquisada nas ciências sociais, feminismo, e arte» (Lipska apud Dziewanska e Lepecki 2017: 216). A noção de afeto nestas linhas de pensamento reflecte «a capacidade de um corpo afectar e ser afectado, de gerar significado e de colocar o corpo humano e a experiência pessoal no centro do debate» (*ibidem*).

Sasha Obukhova, historiadora da arte, ainda no texto de Dziewanska e Lepecki (2017), coloca a questão que está constantemente na cabeça do espectador e daquele que realiza a ação: «o que é a performance?». A historiadora da arte responde colocando várias hipóteses: Será «uma prática artística inovadora [...] resultado de uma revolução estética? [...] uma forma arcaica de carnavalear a realidade, que existiu em todas as épocas e que se concretizou pela vanguarda artística do início do século XX como forma de substituição das formas tradicionais de arte? [...] um sinal de crise de representação ou o cânone da modernidade?» (Obukhova apud

Dziewanska e Lepecki 2017: 233). A performance, segundo Obukhova, demonstrou de forma radical «o desejo de transformar a linguagem da arte e os fundamentos do discurso estético» atacando «os elementos e princípios estabelecidos da pintura» (Idem: 234). O desejo de fazer nascer uma nova expressão cultural fez da performance «o principal corpus lexical de uma nova linguagem artística» (*ibidem*). A performance foi uma solução para o dilema do modernismo em procurar “uma verdade” pela exaustão e questionamento de uma determinada arte. A performance pretende ir além da arte rompendo com as categorias de género da mesma.

A autora russa diz-nos que no cerne de qualquer manifestação artística «está uma referência à realidade e alguma *acção* em relação a ela, seja qual for a tarefa mais importante da *acção* e as formas em que é realizada» (Obukhova apud Dziewanska e Lepecki 2017: 237-38). Obukhova apresenta duas formas de a realidade e o performer interagirem. A primeira caracteriza como «destrutiva-sintética: a realidade é uma fonte de elementos primários para o gesto artístico que está sendo criado»; a segunda é caracterizada como «criação de vida: a realidade torna-se o meio para a *ação*» (*ibidem*). A realidade é, em certo sentido, ampliada em ambos os casos, no primeiro em busca dos elementos primários da realidade para fazer nascer o gesto artístico, no segundo mergulhando na realidade, fazendo dela o fio condutor da *ação*. As *acções* que nascem destes processos são fruto do exercício de desconstruir a realidade, e são depois colocadas em jogo (à semelhança de uma colagem) num contexto completamente subvertido. Porém, *acções* ordinárias como «sentar, levantar, deitar, andar [...] beber de uma chávena, lavar as mãos, abrir a porta com a chave» (*ibidem*) são seleccionadas e organizadas numa composição que nos dá a sensação de que todos aqueles elementos são parte do mesmo contexto. Sasha Obukhova qualifica todo o processo de construção da performance como «a modelagem de uma “escultura” em que a matéria é a vida» (*ibidem*). Acrescenta ainda que a performance gera *acções* através da síntese directa de episódios da vida, provocando no espectador perplexidade ao identificar semelhanças com a realidade, percebendo no entanto que está diante de uma realidade outra. Na arte de vanguarda, «o artista assume o direito de controlar [e porventura deixar ao descontro] todos os elementos» (*ibidem*).

## **IV**

### **PERFORMANCE E PENSAMENTO**

Bojana Cvejić no seu livro *Choreographing Problems - Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance* (2015), pretende problematizar a definição dos termos «performance» e «filosofia» abordando a sua relação de diferentes formas. Exemplifica os problemas levantados com performances que vêm sendo caracterizadas pela «experimentação, pela conceptualização dos métodos de trabalho e do corpo que dança» (Cvejić 2015: 1). Cvejić debruça-se sobre a relação entre a filosofia e a performance a partir de Gilles Deleuze. Para o filósofo francês, os problemas «em vez de identidades», «são objeto das “Ideias”, uma vez que caracterizam a relação entre formas de pensamento e formas de sensibilidade enquanto (uma) diferença» (Cvejić 2015: 2). Deleuze refere que os problemas «pertencem ao plano dos eventos, afetos, ou acidentes e não ao plano das essências temáticas» (*ibidem*). Cvejić ao atribuir às práticas coreográficas a capacidade de esboçar pensamento, contribui para um «repensar filosófico da relação entre corpo, movimento e tempo, que consequentemente dão origem a conceitos próprios distintos» (*ibidem*).

Jan Ritsema, encenador alemão, afirma que «a coreografia é o pensamento sobre a organização de objetos e sujeitos no palco ao nível espacial e temporal»; para Xavier Le Roy, performer francês, a coreografia é constituída por «acções e/ou situações artificialmente encenadas»; e para Jonathan Burrows, coreógrafo inglês, a coreografia é «sobre fazer escolhas, incluindo a escolha de não fazer escolhas» (Cvejić 2015: 8). Burrows ao assumir a coreografia como uma tomada de posição está a desvinculá-la do corpo em movimento. As definições de coreografia aqui apresentadas vêm da condição de «indeterminação da arte como um desenvolvimento pós-conceitual e pós-fordista da “arte em geral”, como sugeriu Stewart Martin» (*ibidem*). Segundo Martin, a indeterminação da arte começou «como um movimento crítico e emancipatório em relação à instituição e ao mercado de arte na década de 1960», todavia, nos dias de hoje, este conceito é já um dado adquirido, é «consequência de uma mercantilização e integração expandida da arte e da vida pelo capitalismo» (*ibidem*). Assumindo que o capitalismo actualmente é “o meio de indeterminação da arte”, tal como argumenta Martin, «o sentido de abertura da arte (*art's open-endedness*) está enredado com a ideia de que qualquer coisa pode ser mercantilizada» (*ibidem*). Cvejić aplica a condição da indeterminação da arte à coreografia. Comparando com outros universos artísticos, o mundo da dança, para a

autora, não partilha uma «consciência e preocupação em relação ao modelo económico capitalista e de mercado livre, devido ao facto de que o valor da performance, enquanto mercadoria [*commodity*], ser inferior, quando comparado com as obras de arte que são comercializadas como objetos» (*ibidem*).

Entendemos o argumento de Cvejić para justificar uma despreocupação política por parte dos agentes do mundo da dança. É certo que qualquer objeto artístico material (pintura, escultura) está bastante mais susceptível à especulação capitalista de mercado, do que objetos artísticos que pouco, ou nada, deixam de material palpável enquanto propriedade privada (posse) depois da sua execução (performance, coreografia). No entanto, o panorama artístico da performance é inspirado por muitos pensadores, artistas, filósofos e teóricos bastante politizados e com uma posições muitas vezes radicais. O que quero sublinhar é que o campo da performance foi, e espera-se que seja, uma área artística de desobediência. A dança e o teatro são duas disciplinas que criaram instituições conservadoras tal como a pintura, a escultura, e a arquitectura.

A historicidade da crítica e da experimentação nestas coreografias podem ser interpretadas por meio da relação que Deleuze traça entre história e experimentação. Cvejić cita Deleuze em entrevista a Antonio Negri: «sem história, a experimentação permaneceria indeterminada, não condicionada» (Negri apud Cvejić 2015: 11). Segundo Deleuze, a história não pode deixar de ser vista como um «“conjunto de condições negativas que permitem a experimentação”, como produção de algo novo» (*ibidem*). Cvejić salienta que devemos entender “condições negativas” como «um afastamento crítico do quadro institucional dos discursos da dança e do teatro contemporâneos» (Cvejić 2015: 11). Os coreógrafos e as obras a que a autora se refere são *Self Unsinished (SU)* (1998), e *Untitled (U)* (2014) de Xavier Le Roy, *Weak Dance Strong Questions (WDSQ)* (2001) de Jonathan Burrows e Jan Ritsema, *héâtre-télévision (h-é)* (2002) de Boris Charmatz, *Nvsbl* (2006) de Eszter Salamon, *50/50* (2004) de Mette Ingvartsen, e *It's in The Air (IITA)* (2008) de Mette Ingvartsen e Jefta van Dinter. Cvejić conclui que estas sete obras são consideradas coreografias porque «o seu vínculo com a dança é nominal e histórico: elas não sustentam a imagem do corpo engajado na dança, mas nos casos mais radicais, eliminam o movimento ou os corpos humanos completamente» (*ibidem*). Continua dizendo que estas coreografias não estão incluídas exclusivamente na composição do corpo e/ou do movimento, mas

«alargam-se de modo a incluir qualquer expressão que surja durante a sua realização» (*ibidem*). Estão alinhadas com a disciplina da dança, mas são na verdade indeterminadas e heterogéneas: «os corpos e/ou o movimento podem ser compostos com expressões de qualquer outra arte ou não arte» (*ibidem*).

Cvejić chama a atenção para o facto de as nomenclaturas “coreografia” e “performance” não serem apenas termos técnicos que se referem à execução de uma coreografia num evento ao vivo, mas serem também palavras que permitem «a indeterminação e formas de expressão heterogéneas do seu meio [o corpo] de maneira semelhante ao termo arte performativa [*performance art*]» (Cvejić 2015: 12). O termo «arte performativa» (*performance art* ou *live art* no contexto britânico), sublinha a autora, «distingue historicamente a performance como singular, irreproduzível, como eventos autográficos [*autographic events*] opostos a objetos materiais permanentes ou halográficos, ao passo que partituras de música e de dança são concebidas para serem executadas repetidamente nos teatros» (*ibidem*). Ou seja, o termo “arte performativa” pretendia já o alargamento das possibilidades do que poderia ser considerado como tal, mas os termos “performance” e “coreografia” começaram a ser os mais utilizados em conjunto com o termo “dança”. Cvejić refere que tal se confirma observando «a afinidade dos estudos da dança e da prática artística para com a teoria da performance, relacionando os conceitos performance e dança» (*ibidem*). Exemplifica esta ideia com a abordagem do crítico de dança Helmut Ploebts aos trabalhos de Le Roy, Mette Ingvartsen, Boris Charmatz, Jonathan Burrows, e Jan Ritsema dizendo que se tratam de «“performances coreográficas”»; e aos títulos dos livros de Lepecki *On the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory* (2004), e *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement* (2006), onde não só se «justapõe “dança” e “performance” dentro do mesmo objeto de estudo, mas também, como mostra o segundo título, inclui a “dança” dentro da “performance” assumindo o último como um termo mais amplo» (*ibidem*).

A afirmação de que uma performance coreográfica dá origem aos seus próprios conceitos, implica que a performance «produz um pensamento que articula, ao mesmo tempo, filosofia e coreografia» (Cvejić 2015: 17). A expressividade dos corpos performativos «abrange tanto a forma como as coisas, ou seja, corpos e movimentos actualizam-se tanto na performance coreográfica como na maneira como são entendidas no pensamento» (*ibidem*). A autora menciona que a ideia que está por

detrás da dança moderna nas primeiras décadas do século XX é a síntese entre corpo e movimento. Esta síntese consiste em duas operações: «a subjetivação do bailarino através da auto-expressão (emotiva) e a objectificação do movimento pela expressão física do corpo que dança» (*ibidem*). A objectificação, no entendimento da autora, «pressupõe outra relação entre o movimento, o corpo e o sujeito no acto expressivo: a dança está em primeiro plano, ou mesmo nas afirmações mais rigorosas, reduzida a uma articulação física do movimento, cujo sentido reside [...] nele mesmo» (Cvejić 2015: 20). A autora afirma que o movimento não é a expressão corporal do sujeito da dança, mas sim que o movimento é criado «como um objeto em si mesmo, envolvendo ossos, músculos, ligamentos, nervos e outras partes do corpo do bailarino em actividades estritamente físicas» (*ibidem*). A autorreferencialidade do movimento é responsabilidade do corpo que dança, ao passo que a objectificação a partir da autorreferencialidade do movimento renuncia à expressão do «eu» no movimento, renuncia «à exteriorização de uma experiência interior», mas ainda depende do vínculo corpo-movimento (*ibidem*). O corpo deixa de ser autónomo e passa a ser um instrumento de movimento, um «“fazedor” da ação» (*ibidem*). Tal como a auto-expressão, a objectificação, salienta Cvejić, «reafirma o movimento como a “substância real” da dança» (*ibidem*). A subjetivação do corpo pelo movimento e a objectivação do movimento pelo corpo constituem o regime orgânico da dança. Cvejić compara o que define como regime orgânico da dança, com aquilo a que Deleuze identifica como «“representação orgânica” das imagens-acção [*action-images*]» referindo-se ao «esquema sensório-motor [*sensorimotor scheme*] no cinema clássico» (Deleuze apud Cvejić 2015: 20). As imagens-ação segundo a autora «conectam o corpo e o movimento num todo orgânico, que no primeiro caso é compreendido pela experiência interior (emocional), e no último, pela actividade física (tarefa, ação)» (*ibidem*).

O processo performativo do coreógrafo Eszter Salamon na performance *Nvsbl* (2006) é desenvolvido com base no conceito de “devir-molecular”. Este devir nasce «do espaço interno do corpo no qual os performers localizam e simulam sensações minuciosas, intracorporais, com o intuito de iniciar movimentos dificilmente visíveis» (Cvejić 2015: 24). Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam, em *Mil Planaltos*, que um devir «não é uma correspondência de relações» (Deleuze e Guattari 2007: 305). Não é uma semelhança, uma imitação, nem uma identificação. Devir «não é progredir nem

regredir [...] devir não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado» (*ibidem*). Os filósofos franceses dividem os devires em três categorias: devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. Segundo Deleuze e Guattari, os devires-animais não são sonhos nem fantasmas, são «perfeitamente reais» (*ibidem*). A realidade produzida pelo devir não é outra senão ela própria, ou «o devir não produz outra coisa senão ele próprio» (*ibidem*). Deleuze e Guattari sublinham que o devir «pode e deve ser qualificado como devir-animal» (*ibidem*). Continuam dizendo que,

O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele devém; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real. É este ponto que será necessário explicar: como é que um devir não tem sujeito distinto de si mesmo; mas também como é que não tem termo, porque o seu termo, por sua vez, só existe tomado noutro devir de que é sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro. É o princípio de uma realidade própria do devir (a ideia bergsoniana de uma coexistência de «durações» muito diferentes, superiores ou inferiores à «nossa», e todas comunicantes). (Deleuze e Guattari 2007: 305)

Ou seja, o sujeito do devir é aquele de onde o devir se manifesta, e não da coisa que devém. É por isso que o devir-animal do homem é real, porque o sujeito está em *si*, ao passo que o animal que devém pode não ser real. O devir «não é [...] uma evolução por descendência e filiação. [...] É de aliança» (*ibidem*). Os devires no fluxo da evolução pertencem ao domínio das simbioses que colocam em jogo «seres de escalas e de reinos completamente diferentes» (*ibidem*). Deleuze e Guattari dão vários exemplos deste jogo: «Há um bloco de devir que apanha a vespa e a orquídea, mas de que nenhuma vespa-orquídea pode descender. Há um bloco de devir que apreende o gato e o babuíno e de que um vírus x opera a aliança. Há um bloco de devir entre raízes jovens e alguns microorganismos, as matérias orgânicas sintetizadas nas folhas operando a aliança (rizosfera)» (Deleuze e Guattari 2007: 305-306). A esta evolução Deleuze e Guattari chamam involução. Segundo os filósofos, a involução é uma forma de «evolução que se faz entre heterogêneos», e chama a atenção para não confundir «a involução com uma regressão» (*ibidem*). Afirmam que o devir é «involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir na direção do menos diferenciado. Mas involuir é formar um bloco que foge seguindo a sua própria linha, “entre” os termos colocados em jogo e sob as relações atribuíveis» (*ibidem*). Por outras palavras,

poderá dizer-se que a involução é uma evolução que se constrói dentro do sujeito, por entre os devires que surgem na viagem interior de ser-sendo mergulhando no universo heterogéneo da nossa complexidade. Deleuze afirma uma vez mais o que é e o que não é um devir:

Devir é um rizoma, não é uma árvore classificadora nem genealógica. Devir não é com certeza imitar, nem identificar-se; também não é regredir-progredir; também não é corresponder, instaurar relações correspondentes, também não é produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo que tem toda a sua consciência; Não se reduz, e não nos leva a “parecer”, ou “ser”, ou “equivaler”, ou a “produzir”. (Deleuze e Guattari 2007: 306)

Segundo Cvejić o devir-molecular é uma «conjunção de “devir” como processo de transformação não identitária e “molecular”, como figura de miríades de diferenças minuciosas que qualificam conceptualmente um conjunto de procedimentos composicionais para a construção de movimentos invisíveis» (Cvejić 2015: 24). Deleuze afirma que todos os devires são moleculares, que os «devires-animais lançam devires moleculares» (Deleuze e Guattari 2007: 347). Deleuze e Guattari explicam esta ideia dando como exemplo o actor Robert De Niro a andar como um caranguejo:

não se trata, diz ele [De Niro], de imitar o caranguejo, trata-se de compor com a imagem, com a velocidade da imagem, algo que tem uma relação com o caranguejo. E é isso o essencial para nós: não se devém-animal [...], emitem-se corpúsculos que entram na relação de movimento e de repouso das partículas animais, ou, por outras palavras, na zona de vizinhança da molécula animal. Apenas se devém animal molecular. Não se devém cão a ladrar, mas ao ladrar, se o fizermos com bastante alma, necessidade e composição, emite-se um cão molecular. (Deleuze e Guattari 2007: 350)

Cvejić relaciona o conceito de devir-molecular com o conceito de ressonância. A ressonância, segundo a autora, «expõe como a expressão da performance se prolonga e se transforma na actividade do espectador», da mesma forma que o devir-molecular se transforma fora do nosso sujeito, sem no entanto perder o seu referente: o corpo que devém como sujeito mas que se prolonga na realidade criada pelo devir (Cvejić 2015: 24).

A coreógrafa Eszter Salomon ao questionar a sensibilidade do movimento em *Nvsbl* levantou uma série de perguntas que Cvejić caracteriza como destabilizadoras.

Estas perguntas «desorientaram a fronteira entre o movimento corporal visível e invisível: qual é o movimento que pode ser sentido e experienciado sem que o seu modo de execução seja visto? Nos momentos onde quase não existe movimento visível, quais são os estados do corpo que podem se tornar visíveis e sensíveis (Salomon 2006: np)» (Cvejić 2015: 53). Procurando resposta para estas questões, E. Salomon tentou reverter a relação entre o movimento corporal e a sensação: «se o deslocamento se torna invisível por um movimento excessivamente lento, a visibilidade dá lugar às sensações que se desenvolvem na duração como um processo de mudanças contínuas no corpo que resultam em movimentos, mas não são percebidos como tal» (*ibidem*). A autora identifica que o problema de uma génese do movimento invisível (mas sensível) é determinado na maneira «como se converte o espaço externo no espaço interno do movimento corporal, e como se torna inacessível ao olhar do espectador» (*ibidem*).

Cvejić aborda o conceito filosófico da imanência. Para a autora «a imanência gera imanência numa produção incessante de processos que interferem uns nos outros, encapsulando-se uns nos outros» (Cvejić 2015: 111). B. Cvejić compara estes processos às matrioskas: «quando pensamos que encontrámos a maior ou a menor boneca, vemos que ela faz parte de uma outra série, que está noutro processo de expansão e contração» (*ibidem*). A autora levanta uma questão tendo em conta as problemáticas da coreografia: «a dança pode ser equiparada com o pensamento? Se sim, sob quais termos e condições?» (Cvejić 2015: 127). A expectativa de ver nascer novos movimentos pelo meio da improvisação fundamenta-se em pressupostos e ideias formuladas pelos pioneiros da dança moderna, como Isadora Duncan. A autora sublinha que estas ideias e pressupostos foram depois renovadas e cultivadas a partir das décadas de 1960 e 1970: «liberdade na auto-expressão espontânea, o holismo da mente, e a primazia da natureza física, sensorial e emocional do movimento» (Cvejić 2015: 128). Desde os anos 1960-70 até aos dias de hoje vem-se construindo um vocabulário que é compartilhado pelos bailarinos e bailarinas de dança contemporânea. Cvejić apresenta a lista de termos de Sally Banes: «“espontaneidade, auto-expressão, expressão espiritual, liberdade, acessibilidade, escolha, comunidade, autenticidade, o natural, presença, risco, subversão política, um senso de conexão, de lucidez, brincadeira infantil, lazer e desportos.” (Banes in Albright e Gere 2003: 77)» (*ibidem*). O objectivo de Cvejić é demonstrar como na performance *WDSQ* de

Jonathan Burrows e Jan Ritsema (2001) se examina o paradoxo do «“desconhecido”» da improvisação, ou a descoberta de novos movimentos e presenças em relação às capacidades do movimento “conhecidas” [...]» (*ibidem*). Esta performance, para Cvejić, «explora o movimento improvisado com as restrições que disfarçam os fundamentos subjectivos e objectivos da ligação holística e orgânica do corpo-movimento» (*ibidem*).

Para Bojana Cvejić a abordagem holística do corpo salienta «não só a dança mas também a poesia desse paradigma, celebra o inconsciente» (Cvejić 2015: 132-34). O inconsciente é modelado a partir do automatismo psíquico, «pressupondo um fluxo livre de subjectividade, que na dança se manifesta como uma forma de pensamento visceral em oposição ao controle racional da mente e do pensamento expresso na linguagem» (*ibidem*). Para Steve Paxton a «“Improvisação é uma palavra para algo que não pode manter um nome” [*Improvisation is a word for something that can't keep a name*] (Paxton 1987: 126)» (*ibidem*). A autora serva começa por dizer que esse “algo” da improvisação converge «o movimento de dança improvisado com uma experiência corporal necessária, senão exclusiva, de um eu sozinho ou uma sensação partilhada por indivíduos em contacto» (*ibidem*). Em seguida, afirma que esta experiência é «irreduzível à linguagem verbal, e Paxton, como muitos outros que trabalham a improvisação, restabelece a inadequação da linguagem na apreensão do movimento [...]» e sublinha ainda que «o medo pronunciado das “versões” empobrecidas da linguagem sobre a experiência corporal, são lugares corporais que propiciam movimentos próximos da noção transcendente romântica do inefável», aquilo que foge da compreensão racional do nosso pensamento (*ibidem*). O conceito de inefável é disseminado por vários artistas que trabalham a improvisação. Cvejić dá como exemplo as palavras do coreógrafo João Fiadeiro: «“deixar de querer produzir sentido” (Fiadeiro 2007: 104)» (*ibidem*). Para o coreógrafo, no texto citado, este é o objectivo final da improvisação. Segundo Cvejić, a ideia de que a sensação resiste ao significado aponta «para a dicotomia dos termos “mente” e “corpo”, representando a lacuna entre o “saber” e o “desconhecido”» (*ibidem*).

Susan Leigh Foster, coreógrafa e bailarina, observa que a improvisação é muitas vezes definida como o «“processo de deixar correr o pensamento de maneira a que o corpo possa realizar movimentos de forma imprevisível”», mas que tal definição é obscura, imprecisa e inútil (Foster em Albright e Gere 2003: 7)» (Cvejić 2015:

132-34). Foster tenta explicar a dicotomia mente-corpo «atribuindo ao corpo que improvisa uma “atenção específica”», considerando o corpo como «um reservatório do inconsciente cujo propósito é revelar o desconhecido», revelar o inconsciente como «uma realidade mais verdadeira do que aquela onde os movimentos são determinados» (*ibidem*). Esta ideia do que é improvisação está muito próxima das ideias dadaístas da aleatoriedade, da composição espontânea ou orientada através de jogos de sorte. Cvejić cita a reflexão de Simone Forti sobre o ideal da espontaneidade na dança que está em busca de um eu completo e de um *logos*: «A “fonte comum” do pensamento e do movimento reside no movimento cego do corpo, onde o processo de tornar consciente o inconsciente pelo movimento corporal, afirma a autoconsciência no sentido logocêntrico e kantiano: como uma dada faculdade do pensamento que acompanha espontaneamente e unifica todas as percepções sensíveis» (*ibidem*). Continua dizendo que a motivação do corpo que improvisa está na «“descoberta”»: a performance «deve ser cheia de descobertas. Ao mesmo tempo que exige uma execução solta pelo impulso, exige também um olhar externo. [...] É fresco? Está a ir para algum lugar? É acessível ao público? (Forti 2003: 56)» (*ibidem*). Portanto, conclui Cvejić, a “descoberta” mencionada por Forti implica uma deslocação constante entre o consciente e o inconsciente em busca do «“inesperado”» e do «“desconhecido”» (*ibidem*). Cvejić volta a citar João Fiadeiro: «Embora o “inesperado” seja extremamente raro para um performer experiente, é precisamente para esse momento que se trabalha [...] Acredito sinceramente que é exatamente neste vazio que a vida pára por breves momentos, que a arte (como o jogo) se torna sublime (Fiadeiro 2007: 108)» (*ibidem*). O «“momento sublime”» descrito pelo coreógrafo português parece uma «interposição do “inesperado” e do “desconhecido”». O movimento sem um ritmo e um tempo predefinidos torna-se em aberto e portanto «“imprevisível”» (*ibidem*). A improvisação supõe que o corpo gera movimento a partir de si mesmo, «a partir da experiência do seu tempo, isto é, fora da duração» (*ibidem*). Por outro lado, Paxton adverte que «“fora de”» deve ser simultaneamente interpretado como «“à parte de”» (*ibidem*).

Bojana Cvejić aponta para o facto de que ambas as vertentes da improvisação — a auto-expressão como uma personificação de um eu «onde o sujeito coincide com seu corpo, e a objectivação do movimento em e para si «para que o corpo se submeta como um instrumento» — são «internalistas» (*internalistic*) (Cvejić 2015: 137). Por

outras palavras, estas vertentes da improvisação «recusam restrições presumidas externamente e, em vez disso, operam dentro dos limites dados internamente pelo corpo, dentro da sua experiência de tempo, espaço e contacto com o outro» (*ibidem*). Esta conclusão vem «da perspectiva neo-vanguardista da “dança como/na vida”, herdada da década de 1960, que permeia a dança improvisada como princípio ideológico da encarnação da liberdade» (*ibidem*). A improvisação torna-se assim o método de descobrir aquilo que é inerente ao corpo ou «o que é desencadeado pela situação em que o corpo se encontra» (*ibidem*). Os temas recorrentes do inconsciente, inesperado, e desconhecido, envolvem «manipulação e negociação de falsos opostos: o conhecido e o desconhecido que só o conhecido pode tornar possível» (*ibidem*). O desconhecido é suposto ser uma possibilidade já existente, mas oculta da consciência e do conhecimento, o que para Cvejić explica «a experiência de uma “descoberta” em que o novo surpreende aquele que improvisa como algo que a experiência não sabia até então [...]» (*ibidem*).

O bailarino e coreógrafo William Forsythe tem como primeiro objectivo «dificultar a lógica da representação de uma imagem como resultado final do movimento, pela qual os bailarinos e as bailarinas são dirigidas» (Cvejić 2015: 139-40). O segundo objectivo do seu método de improvisação é «complexificar a composição além de uma estrutura fechada e pré-determinada concebida por uma autoridade» (*ibidem*). Forsythe partilha com os bailarinos e bailarinas a composição do movimento, argumenta que «“não quer saber o que vai acontecer”», que quer «“ser atraído pelos resultados”» (*ibidem*). Ao analisar o método de Forsythe, a autora serva faz uma analogia com a política da divisão do trabalho: «o seu uso da improvisação pode também ser explicado por uma exploração pós-fordista da criatividade na colaboração e no trabalho em equipa, opondo-se à divisão hierárquica tradicional de papéis no balé entre o coreógrafo e o performer» (*ibidem*). A prática de improvisação de Forsythe não é baseada na auto-expressão ou na objectivação do movimento universal inerente ao corpo, e como tal, «não reafirma emocionalmente o eu individual do performer como sujeito da dança, mas na verdade reforça a identidade do performer por meio de uma síntese corpo-movimento fundada na unidade cognitiva e sensorial das faculdades — uma abordagem que integra a mente e o corpo». A posição de Forsythe opõe-se à ideia liberal de espontaneidade cultivada por artistas como Forti ou Paxton porque afirma que o «“pensamento visceral” é

adquirido através da prática de uma técnica corporal que envolve um alto grau de controle cognitivo» (*ibidem*). Cvejić afirma que o método de Forsythe assemelha-se mais a uma técnica de composição do que de improvisação. A função da improvisação no método de Forsythe é «restaurar a essência imprecisa do movimento da dança [...]» (*ibidem*). Deste modo as técnicas de improvisação de Forsythe produzem uma estética que tem como ponto de partida o corpo daquele que dança. Cvejić refere a preocupação do coreógrafo em vincular o corpo a «múltiplos centros de movimento, dentro e fora do corpo» dando o exemplo da performance *WDSQ*, onde o corpo é trabalhado como fonte ou ponto de origem do movimento» (Cvejić 2015: 141). Desta forma, as técnicas de improvisação de Forsythe resultam «da extensão e amplificação do conhecimento de um corpo autoral individual» (*ibidem*).

Jonathan Burrows observa que «“o processo de questionamento levou a um tempo tão curto de pensamento ou expressão que estávamos quase exclusivamente a lidar com interrupções” (Cvejic 2008: n.p.)» (Cvejić 2015: 149). Cvejic qualifica o movimento que nasce deste processo de questionamento como «enunciado», uma vez que traça uma «analogia entre dança e fala» (*ibidem*). A analogia, segundo a autora serve, possibilita uma característica: «o movimento começa pela ação voluntária de se mover, sem ser necessariamente uma afirmação motivada por algo a expressar» (*ibidem*). A vontade de nos movermos é uma intenção de dançar em estado de questionamento. Cvejic afirma que este processo opera «automaticamente», no entanto, não pode ser sustentado por muito tempo senão «implode» (*ibidem*). A intenção do movimento é contrariada pelo desejo de ver nascer o movimento num plano mais amplo, «sob as categorias de gesto, pedestre, baseado em tarefas ou em movimentos abstractos formais (*task-based, or formal abstract movement*)» (*ibidem*). Os desejos contrários de movimento aqui apresentados de não produzir um movimento perceptível, constituem um paradoxo, paradoxo este que a autora caracteriza como «uma questão de desequilíbrio entre, por um lado, as possibilidades que devem ser eliminadas, ou “esquecidas”, e por outro, a dança num estado permanente de questionamento» (*ibidem*). A performance convida-nos a questionar o que faz um dado movimento parar.

A autora aborda agora os fenómenos do processo, da pausa e da ressonância, que acontecem durante e depois da performance. Estes fenómenos envolvem «a temporalização do devir-intenso (presente em *It's in The Air*), do devir-molecular

(presente em *Nvsbl*) e do devir-qua-multiplicidade (presente em *Self Unfinished*)» (Cvejić 2015: 196). Cvejić demonstra como estes devires «sintetizam as dimensões do presente, passado e futuro no evento da performance» (*ibidem*). A síntese do tempo difere para cada uma das três obras. A autora define três estratégias distintas que caracterizam os processos de devir onde os movimentos e os corpos «subsistem e insistem»: «intensificando o passado e as dimensões futuras do presente vivo; dilatando o presente que conserva o passado; esvaziando e libertando o “tempo flutuante não planeado” [*nonpulsed floating time*] em imobilidade e movimentos concretos» (*ibidem*). O processo de trabalho nas artes performativas actua «como um meio termo entre o quotidiano e a estética, a temporalidade não quotidiana para as obras performativas (ações, eventos, *happenings*)» (Cvejić 2015: 197). Cvejić vai buscar o conceito de indeterminância ao trabalho de John Cage para afirmar que as obras de arte performativa «foram muitas vezes concebidas e consideradas como processos em aberto» (*ibidem*). Cvejić refere que a junção entre transitoriedade, processualidade aberta da performance, e as reivindicações neo-vanguardistas da arte-vida «tiveram um impacto nas práticas teatrais da época, levando-as a conceber e refletir sobre a criação da performance como um processo de vida» (Cvejić 2015: 197-98). Cvejić sublinha dois conceitos bastante relevantes sobre o processo de criação performativa que foram distinguidos na prática e na teoria da antropologia do teatro. O primeiro foi proposto na década de 1970 por Richard Schechner, proposta que foi beber «às práticas neo-vanguardistas do Living Theatre e ao Teatro Laboratório de Grotowsky» (*ibidem*). A proposta de R. Schechner reivindica que a performance «desenvolve-se e transforma-se num processo contínuo de criação que começa com ensaios e workshops e vai até à última fase da performance» (*ibidem*). Esta continuidade é baseada «numa prática de “comportamento restaurado” (*restored behavior*) pelo qual os actores reproduzem ou reencenam “coisas” materiais “de maior duração, ou coisas tão curtas quanto um” gesto (Schechner 1985: 35)» (*ibidem*). Ao contrário de Y. Rainer, «que justapôs vários processos de performance a fim de explorar a sua construção», Schechner procurou «a continuidade de um processo linear de criação no qual a performance “vive”, assemelhando-se a formas ritualizadas de comportamento humano» (*ibidem*). Afiliado à “antropologia do teatro” de Schechner, está a concepção de performance de Eugenio Barba «como um processo de “biografias cénicas” [*scenic bios*] (Barba

1995)» (*ibidem*). As biografias cénicas são «performances centralizadas na atuação dos seus intervenientes que combinam as técnicas de comportamento quotidiano, e as técnicas “extra-quotidianas” que mudam o uso do corpo no palco» (*ibidem*). Não se limitam apenas «a referenciar a vida como um processo ou como uma aprendizagem», pretendem também «“orientá-la pela lógica do processo numa unidade orgânica onde a vida é reconstruída dos artificios da arte” (Barba 1995: 108)» (*ibidem*).

A composição coreográfica de *It's In The Air* «transforma a extensa multiplicidade de um *loop* binário, num *loop* vigoroso», e ao fazê-lo, «dá-nos a experiência intensiva da síntese do presente, ou de como o presente passa por mudanças» (Cvejić 2015: 223). A duração do tempo do movimento dos corpos na performance *Nvsbl* é, segundo a autora, de uma «lentidão desumana» (*ibidem*). O processo molecular do devir «parte de microsensações e micromovimentos do interior do corpo» (*ibidem*). Por outras palavras, as sensibilidades que nascem do lugar do dentro e que depois se expandem no fora. Em *Self Unfinished* (1998), o processo de transformação de um outro não humano termina em imobilidade. As pausas «suspendem o movimento de modo a liberar o tempo da oscilação livre de pulsação, assim como suspendem o sujeito humano que passa por esta transformação» (*ibidem*). O gaguejar na performance *WDSQ* «abrange uma série de pausas que orientam o movimento do presente para o futuro» (*ibidem*). Para Cvejić, «quebrar o movimento logo após o seu início faz com que os bailarinos separem do movimento o hábito comum», colocando o movimento a favor de um «futuro indeterminado» que procura «questionar-se a si mesmo» (*ibidem*).

O olhar particular sobre a experiência do tempo de cada uma destas performances «vai ao encontro das reivindicações da efemeridade do movimento e da vaga temporalidade» (Cvejić 2015: 224). Este confronto «torna mais complexo o presente da performance» (*ibidem*). Cvejić exemplifica esta ideia de complexificação do presente com as performances *Nvsbl* e *Self Unfinished* acrescentando «que o tempo em ambas tem uma qualidade ambígua, dilatada, ou contraída numa inclusão das dimensões temporais de passado e futuro» (*ibidem*). A autora continua dizendo que «a forma como o presente se contrai e dilata» é também diferente entre si, «a forma como o tempo é vivido depende de como o movimento se junta e separa do corpo» (*ibidem*). Em suma, são processos distintos «de composição, [...] de dessubjetivação» (*ibidem*). Os finas abruptos para Cvejić põem à prova a construção

dos processos criativos das performances: «o processo pode subsistir apenas se ressoar, se envolver o espectador com um problema, contudo não é aberto e não continua além do plano fixo de composição» (*ibidem*). O desaparecimento repentino do interprete de *Self Unfinished* na cena final da performance «confronta os espectadores com a questão “esse devir-outro pode continuar depois do palco, para a vida?”» Os processos de composição destas performances não se assemelham à vida, para a autora, «quanto mais artificiais e irreconhecíveis, do ponto de vista da experiência humana os processos de composição são, maior poderá ser a força de ressonância dos seus problemas no espectador» (*ibidem*).

As problemáticas levantadas por Cvejić têm como base as seguintes ideias: 1. «não identidade do corpo (*Self Unfinished*)»; 2. «agência de movimento produzida de corpo e máquina (*It's In The Air*)»; 3. «movimento imperceptível (*Nvsbl*)»; 4. «indiscernibilidade entre imobilidade, movimento, e inércia entre corpos vivos ou objetos inanimados (*Untitled*)»; 5. «que o movimento e a sensação são mais rápida que o seu próprio reconhecimento (*50/50*)»; «“movimento nem de, nem para” (*Weak Dance Strong Questions*)»; 6. «a ideia de teatro e dança mental na cabeça do espectador (*héâtre-élévisiosn*)» (Cvejić 2015: 226). Estes são os conceitos chave das composições das obras performativas analisadas, referem-se às qualidades do corpo, movimento, tempo e atenção: «Corpos parciais, máquinas parciais, sensações de movimento, caixa de entrada [*head-box*], assemblagens de arame, gaguez, movimentos de força, movimento de crise, final abrupto, e ressonância» (Cvejić 2015: 227). As performances aqui analisadas rompem com a síntese da dança moderna entre o corpo e o movimento através de dois princípios: «a auto-expressão como um modo de subjetivação que liga o corpo ao movimento, e a objetivação do movimento através de uma articulação exclusivamente física do corpo como seu instrumento» (Cvejić 2015: 227-228).

A autora conclui que a dança contemporânea «difícilmente pode ser concebida como uma expressão auto-evidente do corpo em movimento» (*ibidem*). Em vez de «fetichizar o corpo-que-dança como uma espécie de objeto de contemplação», a autora olha para a coreografia desse corpo como «uma operação que levanta problemas e expressões outras de movimento que exigem atenção, tempo e resposta por parte dos espectadores» (Cvejić 2015: 230-231). As ideias coreográficas deslocam «os seus objetos para fora do campo da dança», fazendo com que outros objetos sejam

analisados a partir da coreografia, nomeadamente a relação da arte-vida como a mesma coisa (*ibidem*). Cvejić afirma que a dança contemporânea deveria também ser vista «como método de análise do lugar do movimento e do corpo nas actuais formas autónomas de trabalho» (*ibidem*). Esta análise é «um passo em frente na problematização da dança», uma vez que não se resume a teoria à relação entre artes performativas e filosofia, construindo deste modo circunstâncias que possibilitem um pensamento sobre «os problemas que estruturam, social e politicamente, a vida quotidiana» (*ibidem*).

## CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação são dados a conhecer vários artistas e teóricas que pensam e trabalham sobre improvisação. Fica claro que existem outras formas de pensar o corpo, o movimento, e a relação deste no espaço público. Podemos concluir que o fazer-nascer do corpo performativo pelo meio da improvisação pode ser usado como arma política, uma vez que faz sobressair sensibilidades e tomadas de consciência que tudo tem que ver com a eterna pergunta sobre o nosso lugar no mundo. Este corpo abre-nos outras possibilidades de construir comunidade e de habitar o colectivo. Pelo pensamento de Habermas entendemos que construir comunidade passa por imaginar o espaço público como realmente público, ou seja, um espaço onde os bens-comuns são geridos e administrados por aqueles que participam na construção desse espaço, pressionando o poder político a legitimar a autoridade daqueles-que-o-fazem, em vez de impor uma ideia de espaço público legitimada pela autoridade institucional, do Estado ou de outra entidade semelhante.

A afirmação da arte-vida como a mesma coisa possibilita-nos olhar o mundo de uma outra forma, abrindo espaço ao não-saber e à dúvida, duas coisas que suspeitamos serem fundamentais para a construção de novas presenças e modos de estar. Com Wendy Perron entendemos que o movimento do corpo se desenvolve na coragem e na intimidade dos intervenientes que ocupam o espaço entre si. O depoimento da coreógrafa e bailarina Barbara Dilley demonstrou-nos que alguma coisa espiritual desce pelos nossos corpos durante os processos de criação, e procurámos relacioná-lo com a partilha do sensível de Rancière, nomeadamente com a ideia da construção do comum. A espiritualidade de Dilley relaciona-se com a característica holística do corpo referida por Bojana Cvejić, o que nos leva a colocar a questão: será que a dança, a performance, e a improvisação celebram o inconsciente?

Através do exemplo do GU, e das palavras de Joao Fiadeiro, Marta Dziewanska e André Lepecki podemos concluir que a improvisação passa pela procura constante e pelo desafio de ir na direcção do não significado, que a potência de transgressão está sempre disponível para ser activada por mecanismos que não os do intelecto, mas sim de percepções, sensibilidades, e desejos que nos levam a lugares outros que não os do significado. Sendo a improvisação parte constituinte da performance, podemos concluir que ambas tem um carácter transgressor, uma potência disruptiva de

transformação que vai além da arte e do significado. Com Bojana Kunst suspeitamos que a performance é um momento de ruptura temporal, um momento onde é criado um novo tempo, uma implosão de diferentes forças que não se rege pela linha temporal passado-presente-futuro. A performance tem portanto uma qualidade inerentemente política não apenas pelos temas que aborda, mas também devido à ruptura temporal que provoca. Sasha Obukhova ajuda-nos a constatar o desejo da performance em transformar a linguagem da arte e os fundamentos do discurso estético. A performance pretende ir além da arte desconstruindo as suas categorias de género. É uma área artística de desobediência que procura ir de encontro à economia de mercado liberal.

Com A. Hewitt entendemos que a coreografia social não é apenas uma forma de pensar sobre a ordem social, é também uma forma de pensar sobre a relação entre estética e política. Esta relação articula-se pela forma, não é abstracta, tem que ver com materialidade. O conceito da coreografia social é também uma lupa que coloca as restrições sociais visíveis, ou seja, é uma forma de ver os reflexos dos nossos corpos e de tudo aquilo que eles representam no espaço. Os fenómenos estéticos são nesta dissertação entendidos como convite a ação, não se resumindo a simples determinantes sociológicos. Por esse motivo, a coreografia social deveria ser agente na construção da ideologia do nosso pensamento materializando-o, quando necessário, em ação política. Através de Schiller, entendemos que a dança e as artes performativas têm a capacidade de projectar novas formas de organização social. Analisando o conceito da coreografia social entendemos que a estética é uma ferramenta para o entendimento da arte como algo iminentemente político. Assim sendo, cola-se a questão: será que os corpos significam uma panóplia imensa de coisas que estão fora do campo da racionalidade, que pertencem a lugares não-temporais onde habitam emoções, sensações, introspecções, a reflexão e a contemplação?

A dança manifesta e torna visível os impulsos, o corpo que dança fá-lo porque sente impulso para dançar, produz energia, energia esta que é socialmente contagiante e potenciadora de novas formas de existir e agir na superfície do mundo. O corpo que dança é aqui relacionado com o corpo que surge da corporeidade. Trata-se de um corpo que é contrário ao corpo individual, um corpo onde o seu sujeito é flutuante. Esta última característica permite-nos afirmar que o corpo é um lugar transitório, um

lugar que está em fluxo entre resistências, resiliências e na busca por novas formas de existência. Concluímos com B. Cvejić e Deleuze que a subjetivação do corpo pelo movimento e a objetivação do movimento pelo corpo constituem o regime orgânico da dança. A subjectivação do corpo pelo movimento faz-se pela auto-expressão do mesmo, ao passo que a objetivação do movimento pelo corpo faz-se através da articulação do corpo como instrumento do movimento. Com B. Cvejić supomos que o corpo-que-dança não merece ser fetichizado como um objeto de contemplação, que a coreografia desse corpo levanta problemas e expressões outras de movimento que merecem atenção, tempo e reflexão por parte do espectador.

## BIBLIOGRAFIA

- CVEJIĆ, B. (2015) - *Choreographing Problems*. Londres: Palgrave Macmillian.
- DELEUZE, G. (2000) - *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água.
- DELEUZE, G. , GUATTARI, F. (1993) - *¿Que és la filosofia?* Barcelona: Editorial Anagrama.
- DELEUZE, G. , GUATTARI, F. (2007) - *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- DZIEWANSKI, M. , LEPECKI, A. (2017) - *Points of Convergence*. Varsóvia: Museum of Modern Art.
- HEWITT, A. (2005) - *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everybody Movement*. Durham and London: Duke University Press.
- LEPECKI, A. (2012) – «Coreopolítica e Coreopólicia». Tisch School of the Arts, New York University. Vol.13 No1.
- PERROW, W. (2020) - *The Grand Union: Accidental Anarchists of Downtown Dance 1970-76*. EUA: Wesleyan University Press.
- RANCIÈRE, J. (2010) - *Estética e Política. A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne.
- RICHARDS, T. (2014) - *trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- SCHILLER, F. (2016) - *On the Aesthetic Education of Man*. Londres: Penguin Books.

## WEB

- Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2018. “Spinoza’s Theory of Attributes.” Visto em 14 Abril, 2021. <https://plato.stanford.edu/entries/spinoza-attributes/>
- Grupo Tempo. 1988. “Sobre o método das ações físicas.” Visto em 07 Abril, 2021. [https://grupotempo.com.br/estudo/teatro/tex\\_grot](https://grupotempo.com.br/estudo/teatro/tex_grot)

## TRABALHOS COREOGRÁFICOS CITADOS

- Self Unsinished* (1998), e *Untitled* (2014) de Xavier Le Roy.
- Weak Dance Strong Questions* (2001) de Jonathan Burrows e Jan Ritsema.

*héâtre-télévision* (2002) de Boris Charmatz.

*Nvsbl* (2006) de Eszter Salamon.

*50/50* (2004) de Mette Ingvartsen.

*It's in The Air* (2008) de Mette Ingvartsen e Jeftha van Dinther.

*The Artist is Present* (2010) de Maria Abramović.