



Corpos Transitórios em Topografias Rígidas: um guia para a vida conjunta em *Sans-titre*, de Raimund Hoghe

Gustavo Vicente¹

¹Universidade de Lisboa – UL, Lisboa, Portugal

RESUMO – Corpos Transitórios em Topografias Rígidas: um guia para a vida conjunta em *Sans-titre*, de Raimund Hoghe¹ – Neste artigo, argumenta-se que *Sans-titre*, do coreógrafo Raimund Hoghe (2009), remete à ideia de que é por intermédio de um movimento de libertação das forças estáticas de representação cultural que o sujeito pode se aproximar dos outros enquanto humanos – ou seja, construir uma relação baseada na ética. A análise parte de uma interpretação subjetiva que se desenrola em função da sequência narrativa do espetáculo, procurando libertar-se do olhar *neutro* (e potencialmente redutor) normalmente associado aos regimes tradicionais de regulação académica – ao mesmo tempo em que dá a ver novas possibilidades críticas em torno da recepção estética.

Palavras-chave: **Corpo. Incorporação. Afetos. Representação Cultural. Recepção Estética.**

ABSTRACT – Transient Bodies in Hard Topographies: a guide for life together in Raimund Hoghe’s *Sans-Titre* – This paper argues that *Sans-titre*, by the choreographer Raimund Hoghe (2009), proposes that it is through a movement of release from the static forces of cultural representation that the subject may become closer to others as humans. In other words, the subject may thus build a relationship based on ethics. The analysis draws on a subjective interpretation that unfolds according to the narrative sequence of the performance, therefore trying to free itself from the *neutral* (and potentially simplistic) look commonly associated with traditional academic models, while at the same time raising new critical possibilities around reception aesthetics.

Keywords: **Body. Embodiment. Affects. Cultural Representation. Spectatorship.**

RÉSUMÉ – Corps transitoires dans topographies rigides: un guide pour le vivre ensemble dans *Sans-titre*, de Raimund Hoghe – Dans cet article, je soutiens que *Sans-titre*, du chorégraphe Raimund Hoghe (2009), conduit à l’idée que c’est à travers un mouvement de libération des forces statiques de représentation culturelle que le sujet peut s’approcher des autres, en tant qu’être humaines – c’est-à-dire, construire une relation basée sur l’éthique. Cette analyse part d’une interprétation subjective et elle se développe selon la séquence narrative du spectacle, cherchant à se libérer du regard *neutre* (et potentiellement réducteur) des régimes traditionnels de régulation académique – au même temps qu’il révèle nouvelles possibilités critiques autour de la réception esthétique.

Mots-clés: **Corps. Incorporation. Affects. Représentation Culturelle. Réception Esthétique.**

Prólogo

Em *Sans-titre*, de 2009², o criador alemão Raimund Hoghe³, junta-se ao coreógrafo e bailarino congolês Faustin Linyekula⁴ para aquilo que inicialmente parece ser um confronto entre diferentes geografias e corporalidades contrastantes, convocando questões tão atuais como a pertença cultural, o exílio e a exclusão social – tópicos habitualmente trabalhados por ambos os artistas ao longo das suas carreiras. Mas, à medida que o espetáculo avança, Raimund e Faustin parecem ir se libertando dos seus padrões de construção identitária, abrindo-se ao espírito inquiridor dos seus corpos em movimento. É por via dessa abertura aos afetos do corpo que são capazes de traçar uma ponte de ligação empática, para além dos distintos legados históricos e singularidades físicas que, à partida, os distanciavam.

Pelo menos foi assim que eu vi o espetáculo: subjugado pela força dramaturgica de uma dança construída sobre (supostas) oposições culturais, por entre as quais se traçam caminhos de aproximação afetiva. É a partir desta *leitura* subjectiva que, neste artigo, argumento que *Sans-titre* remete à ideia de que é por intermédio de um movimento de libertação das forças estáticas de representação cultural que o sujeito pode se aproximar e ligar aos outros enquanto humanos – ou seja, construir uma relação baseada na ética. Para tal, apelo a duas ordens de percepção diferentes: uma apoiada na minha consciência crítica enquanto espectador – no âmbito da qual descrevo o impacto imediato (e contingente) da sequência de ações do espetáculo; e outra na qual procuro situar, de forma cientificamente mais fundamentada, essa experiência pessoal – recorrendo, entre outras referências, ao pensamento de Michel Foucault sobre os sistemas de regulação corporal e à perspectiva de José Gil sobre os afetos do corpo.

Essa qualidade dual surge, instintivamente, do meu olhar enquanto artista-investigador, a partir do qual me habituei a ver as criações artísticas entre o espectador implicado e o observador mais objetivo – procurando colher, na correspondência que se traça entre as duas ordens de percepção, um valor crítico acrescido. O mesmo valor que Bruno Latour (2004) reconhece no gesto crítico quando libertado do equívoco da *neutralidade*; ou seja, aquele que é construído sobre o interesse apaixonado de quem olha, e a partir do qual se pode chegar a conclusões inesperadas e multiplicadoras das

possibilidades de sentido. Nesse contexto, o presente artigo exprime uma perspectiva baseada na minha experiência enquanto espectador e nas questões epistemológicas que esta pode convocar, e não num olhar exterior que se debruça (disciplinarmente) sobre um estudo de caso – como o fariam uma análise estritamente sociológica, filosófica ou historiográfica, em cuja abordagem tradicional se procura enquadrar o objeto visado segundo os princípios metodológicos e alcance conceptual do campo de estudo respectivo. Segundo o antropólogo Tim Ingold (2013; 2015) é, precisamente, neste tipo de *observação participante* – prestando atenção ao que o experienciado nos tem para *dizer* – que aprendemos a *conhecer de dentro* o mundo que nos rodeia. Mundo que, de acordo com o mesmo autor (Ingold, 2013), não pode ser aprofundado em toda a sua complexidade pela mera recolha de dados subjacente a uma qualquer área disciplinar, incluindo a consolidada pela própria antropologia. Assim, ao sustentar a minha análise na inspiração pessoal motivada pelo próprio *Sans-Titre*, espero estar, igualmente, a contribuir para o mesmo esforço de libertação dos processos canónicos de regulação da cultura académica (ocidental), procurando formas alternativas de fluência e produção de conhecimento em torno dos estudos artísticos.

Bagagem Inescapável (ou *Convite para Dançar*)

Ouve-se [ouço] o som de um piano [...].

Dois homens entram, de lados opostos, e param à entrada do palco, parecendo olhar-se mutuamente – Faustin Linyekula (à esquerda) e Raimund Hoghe (à direita). Um africano e um europeu. Este último tem uma deformação evidente na coluna vertebral. Quando confrontados, a força das suas diferenças físicas precede qualquer outro olhar. Um negro e um branco. Um corpo 'normal' e um corpo não normativo [Figura 1]. É provável que, de natureza e impacto bem diferentes, ambos tenham herdado uma longa linha de histórias discriminatórias. É muito provável que, num ou noutro momento, neste ou naquele lugar, sob o olhar desta(s) ou daquela(s) pessoa(s), tenham sido vistos/considerados/tratados como excluídos. Desviantes de um qualquer padrão cultural. São histórias conhecidas de segregação social. Suponho que todos já tenham entrado em contato com elas. Ou por as termos vivenciado diretamente ou como meros observadores [– cúmplices].

Ainda que momentânea, a pausa inicial de Faustin e Raimund parece encenar um outro tipo de deslocação: um novo gesto desenha-se no [meu] pensamento. Um gesto pertencente ao terreno das contingências topográficas, que procura situar os corpos imó-

veis; que os deixa à mercê das fronteiras (implícitas) de exclusão. Não se lhes pode escapar. E, com estas, a vontade urgente de os libertar [– de me libertar].

A dança já começou. Anterior ao movimento. Para além da intenção.

(Anotações da recepção do espetáculo, 3 de novembro de 2016, Teatro São Luiz, Lisboa).



Figura 1 – Faustin Linyekula (esquerda) e Raimund Hoghe (direita), em *Sans-Titre*, de Raimund Hoghe (2009).

Fonte: Imagem cedida por Raimund Hoghe; Fotografia de © Rosa Frank (2009).

*

No começo do espetáculo, os corpos estáticos dos performers deixam transparecer, antes de qualquer outra coisa, o seu carácter circunstancial. Sem movimento que desestabilize a imagem fixa de si, os corpos dão-se à leitura simbólica dos seus aspetos físicos, remetendo o meu olhar para o mundo das ideias pré-concebidas sobre as suas origens geográficas, padrões culturais, estigmas sociais, entre outras contingências normalizadas pelas forças de representação coletiva. Começam, assim, por me dar a ver as marcas das suas sujeições histórico-culturais – aquilo a que Michel Foucault (2013 [1975]) chamou de *almas*. E são essas almas que moldam figurativamente o quadro de referência sobre o qual se ancora a minha recepção inicial do espetáculo – sobre o qual estabeleço a sua grelha de partida. Nas palavras do filósofo:

Esta alma real e incorpórea não é substância; é o elemento onde se articulam os efeitos de um certo tipo de poder e a referência de um saber [...]. Sobre esta realidade-referência, construíram-se diversos conceitos e demarcaram-se domínios de análise: psique, subjectividade, personalidade, consciência, etc.; sobre ela, edificaram-se técnicas e discursos científicos; a partir dela, exploraram-se as reivindicações morais do humanismo (Foucault, 2013 [1975], p. 37).

As figuras dos corpos sobrepõem-se, assim, à qualidade imanente das suas presenças físicas, levando-me a lê-las de acordo com a *realidade-referência* à qual estão culturalmente ligadas. Já antes Maurice Merleau-Ponty (1999 [1945]) tinha chamado a atenção para o efeito das determinações pré-discursivas no processo de percepção dos fenómenos – determinações essas que se projetam na consciência de quem percebe por associação com a sua experiência passada enquanto indivíduo social. Mais tarde, Erving Goffman (1993 [1959]) veio dar continuidade a essa ideia no âmbito das interações humanas, salientando que o processo apriorístico de figuração dos corpos atua como um reflexo involuntário: seja qual for o agente em relação, o corpo do outro é imediatamente constituído sujeito no contexto de um olhar que o procura situar dentro de uma determinada estrutura sociocultural. E mais recentemente, Judith Butler (1990), partindo da mesma inspiração Foucauldiana, aprofundou ainda mais as condicionantes ideológicas do encontro quando, a partir da problematização das questões de género, deu a ver os seus efeitos na percepção interna que temos uns dos outros e no modo como essas percepções agenciam (performativamente) as forças de hegemonização cultural.

O começo provisoriamente estático desta cena intensifica, por isso, o paradoxo perceptivo tipicamente associado às primeiras impressões sobre alguém: apesar de os corpos parecerem assumir uma centralidade aparente, esses acabam por habitar uma imagem na qual há pouco (ou mesmo nenhum) espaço para a corporalidade – isto é, para as possibilidades de transformação do sujeito por via do movimento e da ação. Retomando as pisadas de Foucault (2013 [1975], p. 37-38):

O homem de que nos falamos e que nos convidamos a libertar é já, em si mesmo, o efeito de uma sujeição muito mais profunda que ele. Uma ‘alma’ habita-o e leva-o à existência, que é em si mesma uma peça no domínio que o

poder exerce sobre o corpo. A alma, efeito e instrumento de uma anatomia política; a alma, prisão do corpo.

A minha experiência inaugural do espetáculo é, desta forma, condicionada pela sobreposição de uma dimensão de percepção sobre outra: a força das representações culturais dos corpos sobre os relevos afetivos que emanam das suas presenças físicas – a ideia sobre a carne, o virtual sobre o presencial, a estrutura sobre o acaso, a História sobre o espontâneo. E é o *peso* desse assalto semiótico que cria o contexto inescapável a partir do qual o espetáculo se abre em mim.

O título *Sem-título* tinha direcionado a minha atenção para a ideia de esvaziamento de um contexto prévio ao espetáculo, mas o que a cena inicial faz é ostentar, precisamente, a impossibilidade desse vazio: basta o encontro de dois corpos estáticos para o transbordar de significados evocatórios. São corpos ao vivo, mas começam como fantasmas.

*

[Apenas agora reparo que...]

Encostada à parede de fundo, no centro do palco, uma pequena vela acesa impõe um ritmo trémulo. E na frente de palco, também sobre o chão, um conjunto de seixos esbranquiçados traça com a vela uma linha de separação virtual entre os dois performers. [Uma linha ligando dois polos simbólicos? Num dos extremos, a procura pela transcendência representada pela vela acesa, e no outro, a imanência da Terra ostentada pelas pedras?]

F e R [– são os seus nomes ainda relevantes? –] começam finalmente a mover-se de encontro um ao outro.

(Anotações da recepção do espetáculo, 3 de novembro de 2016, Teatro São Luiz, Lisboa).

Procura Disciplinada (ou *Passos de Dança*)

Afinal, eles passam um pelo outro, como se andassem sobre planaltos diferentes – nunca se olhando. Depois mudam os seus pontos de partida e tentam de novo, avançando um para o outro, com o mesmo resultado indiferente, uma e outra vez. [A impossibilidade do encontro].

Ao fim de algum tempo R para, finalmente, voltado para a parede de fundo negra, e ergue devagar o seu braço esquerdo, torto. F junta-se a ele, colocando-se a seu lado, e faz o mesmo gesto, gracioso. Ambos fitam a parede escura. [Território desconhecido].

Separaram-se [...].

R começa a pousar folhas de papel branco pelo chão, metodicamente cobrindo o perímetro retangular do palco. Linhas retas delimitando um território [de investigação? Serão os seus hábitos de perscrutação ocidental a impeli-lo para uma forma de relação mais intelectual com o mundo?].

F, entretanto, inicia uma pequena dança, na qual vai corcovando o seu torso de forma cadenciada, em movimentos titubeantes, como que imbuídos de uma incerteza vital. Sem nunca parar, vai então movendo-se lentamente para trás, meio agachado, com os pés bem assentes no chão – nunca perdendo a ligação táctil à Terra. Dirige-se ao pequeno monte de seixos. Circunda-os – é o seu terreno de pesquisa – antes de os apanhar [Figura 2]. De seguida, toma a direção da vela, marcando com as pedras, ao longo do percurso, um traço visível para assinalar o caminho [de volta às Raízes?].

Cada um deles parece procurar a melhor forma de se relacionar com o outro, apelando às suas próprias referências culturais e rituais físicos. R parece socorrer-se da razão representada pelas folhas em branco – com as quais rodeia F – e F recorre à materialidade do seu corpo expressa pela sua relação táctil com as pedras, procurando com estas chegar à dimensão na qual R se desloca/pensa. Ainda que divergentes, os impulsos individuais de aproximação ao Outro estão ativados, em movimento.

(Anotações da recepção do espetáculo, 3 de novembro de 2016, Teatro São Luiz, Lisboa).



Figura 2 – Raimund Hoghe (esquerda) e Faustin Linyekula (direita), em *Sans-Titre*, de Raimund Hoghe (2009).

Fonte: Imagem cedida por Raimund Hoghe; Fotografia de © Rosa Frank (2009).

*

Na sequência da lógica figurativa sugerida pela estaticidade do quadro inicial, o espetáculo prossegue convocando a minha *consciência simbólica* – para recorrer ao conceito de Roland Barthes (2009 [1964]). Agora, o movimento dos performers parece ser guiado pelo desejo de aproximação, pela vontade de ultrapassarem as diferenças que, aparentemente, os separam, mas fazem-no de forma desencontrada. Mesmo quando, finalmente, se juntam, posicionam-se de lado, sem olhar um para o outro, procurando uma sincronia gestual que acaba por salientar, ainda mais, as suas diferenças corporais. Esse desencontro parece levá-los a envolverem-se na busca de diferentes caminhos de autoperscrutação, a partir dos quais possam vir a encontrar uma ponte de conexão com o outro. Para mim, que procuro fazer sentido dos possíveis sentidos postos em acção na dança, aquilo que acabam por fazer é, contudo, refugiar-se nos seus conhecidos rituais de relação com o mundo, a preceito dos padrões culturais contra os quais cada um deles se questiona enquanto seres sociais.

R envolve-se numa busca estruturada, tentando delimitar (objetivamente) os contornos da sua pesquisa. A economia dos seus gestos revela um corpo que se move com o único propósito de articular a racionalidade das suas decisões. F enceta um outro tipo de procura, aparentemente guiada pelo ritmo interior do seu corpo, movimentando-se em função do contacto sensitivo com o chão que pisa e com os ícones empoderados (os seixos) dessa relação de imanência com a Terra. Apesar de as suas abordagens serem muito diferentes, ambos revelam *corpos dóceis* dominados pelas *disciplinas* (regressando a Foucault) dos seus sistemas culturais:

A disciplina fabrica assim corpos submetidos e exercitados, corpos ‘dóceis’. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos económicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em suma: dissocia o poder do corpo; faz dele, por um lado, uma ‘aptidão’, uma ‘capacidade’ que procura aumentar; e, por outro, inverte a energia, a força que daí poderia resultar, e faz dele uma relação de sujeição estrita (Foucault, 2013 [1975], p. 160).

Os movimentos dos performers, as suas corporalidades, são agora o resultado daquilo a que Foucault chamou de *codificação instrumental do corpo* (2013 [1975], p. 177), ou seja, o efeito da mediação (subjetivamente incorporada) das forças de regulação cultural. Esta relação entre cultura e corporalidade tem sido abordada por vários autores, nomeadamente por Deidre

Sklar (1991), para quem o conhecimento cultural está incorporado em todo e qualquer movimento físico – incluindo os efeitos entrelaçados da história, dos valores identitários e dos traços afetivos decorrentes da memória coletiva das comunidades em que os sujeitos estão inseridos. Os corpos movem-se, assim, numa relação de correspondência com dispositivos culturais determinados. Por *dispositivos*, entenda-se a noção dada por Giorgio Agamben (2005) a partir do mesmo Foucault –, isto é, a rede que se estabelece entre os vários elementos (discursivos, institucionais, jurídicos, etc.) que atuam sobre os sujeitos numa relação de poder. O impacto desse jogo de correspondências pode diferir qualitativamente de indivíduo para indivíduo, mas ninguém tem como escapar aos dispositivos gerais postos em marcha pelo enquadramento social a que pertencem.

Sob o meu olhar, R&F manifestam, assim, nos seus movimentos singulares, uma parceria de sujeição, revelando os sinais dos dispositivos dos quais são correspondentes indissociáveis. Mesmo com movimento, a dimensão de percepção simbólica prevalece, uma vez que tanto R como F parecem ser agenciados, sobretudo, pelo sentido dos seus gestos – sem que seja dado espaço aos seus corpos para outro tipo de impulso a-significante. Nas palavras de Foucault:

Pôr os corpos num pequeno mundo de sinais, a cada um dos quais está ligada uma única resposta obrigatória: é uma técnica de treino que ‘exclui despoticamente em tudo [...] o mais pequeno murmúrio’ (Foucault, 2013 [1975], p. 192-93).

São, portanto, corpos que se movem no *mundo de sinais* dentro do qual se reveem enquanto sujeitos: que agem de encontro à imagem que têm de si no âmbito de uma cultura particular. É esta recorrência representacional do corpo (tornado símbolo) que parece se apoderar do movimento dos performers, levando-os (aparentemente) a ignorar *o mais pequeno murmúrio* interior – o mais pequeno acaso.

É claro que esse *murmúrio* existe sempre, em potência, como agente de resistência às estruturas de poder que regem as sociedades. É o *murmúrio* proveniente da reflexão crítica, a partir da qual Adorno e Horkheimer (1985 [1947]) fundaram (há muito) a sua dialética negativa, enfatizando o pensamento *não-identitário*, que procura afastar-se dos discursos hegemônicos sobre cultura. Foi na sequência desta viragem pós-culturalista que muito

do pensamento crítico pós-moderno viria a reforçar as abordagens de questionamento teórico (e.g. questões de género, estudos pós-coloniais e decoloniais, relações étnico-raciais) que têm procurado revelar a pluralidade a partir da qual se torna possível reconhecer a *diferença* dentro do âmbito mais vasto de afirmação do humano.

Foi a partir dessa deslocação das margens das representações para o *espaço-entre* – como lhe chama Boaventura Sousa Santos (2018) –, que dei por mim a desafiar a *prisão* a que começava a sujeitar os corpos de F e R. E a reparar que, com o passar do tempo e do ritmo exaustivo das suas acções, as corporalidades de F e R vão desvelando aspetos mais subtis dos seus movimentos: certas qualidades intrínsecas que parecem adquirir, quase imperceptivelmente, uma força de reação aos processos uniformes de regulação corporal – e que me levam a *libertá-los* dos seus corpos disciplinados. Por exemplo, o desenho desconforme dos movimentos de R – expresso na forma mecânica (e ao mesmo tempo frágil) como ele se agacha para colocar os papéis no chão; ou a delicadeza dos movimentos de F em contraste com a rudeza do chão (por onde ele tão resolutamente desliza) e das pedras que segura. Pequenas insinuações corporais que me vão transportando para o mundo dos afetos e, conseqüentemente, para uma relação pautada pelas forças da empatia.

*

Agora, F dança vigorosamente ao som de ópera. Uma certa qualidade de fusão emerge. [Quase subversiva.] Entretanto, R acaba de delimitar os contornos do palco com as folhas de papel, isolando F no seu interior.

[Bach, Purcell... A música clássica vai-se sucedendo. Há algo de permanente nisso. Talvez a representação do olhar ocidental de R/do coreógrafo.]

F despe a camisa. Recolhe os seixos e traça com eles um círculo à sua volta – o seu corpo é agora o seu terreno de pesquisa. Com as mesmas pedras, começa então a isolar diferentes partes do corpo, delimitando diversas zonas de inquirição: um braço (em posições várias); o seu tronco; parte da sua perna... Depois deita-se sobre a barriga com a testa apoiada no chão.

(Anotações da recepção do espetáculo, 3 de novembro de 2016, Teatro São Luiz, Lisboa).

Levantar de Cabeça (ou *Dueto*)

Lentamente [como todo o ritmo do espetáculo até aqui], F coloca os seixos ao longo das suas costas. A sua busca está agora completamente focada no seu próprio corpo, assente nas suas próprias vértebras. [As raízes].

R entra no perímetro delimitado pelas folhas e deita-se ao lado da vela, perpendicularmente ao corpo de F. Uma nova rota de cruzamento é traçada. [Terá sido F, com a sua atenção recentrada no corpo, a razão para que R se aproximasse?].

F ergue-se com cuidado até à posição de gatas e move-se, graciosamente, como um animal, no que parece ser um gesto primitivo, ancestral, guiado apenas pela intuição [Figura 3]. À medida que engatinha, as pedras vão caindo aleatoriamente pelo espaço, libertando o seu corpo desses pequenos grilhões. [O som das pedras a cair no chão é toda uma outra música.] A sua dança vai se tornando mais possante, mais vital, até ficar de pé. Enquanto dança vai, agora, apanhando os seixos caídos, mas apenas para os empilhar no chão uma vez mais. [Desta vez, sem qualquer tipo de solenidade].

F para e encara R [– agora não há dúvidas]. Toma o seu tempo.

O presente adensa-se.

(Anotações da recepção do espetáculo, 3 de novembro de 2016, Teatro São Luiz, Lisboa).



Figura 3 – Faustin Linyekula, em *Sans-Titre*, de Raimund Hoghe (2009).
Fonte: Imagem cedida por Raimund Hoghe; Fotografia de © Rosa Frank (2009).

*

À medida que F recentra a atenção na sua presença física, parece deixar-se invadir pelas suas pulsões internas, gradualmente abandonando as forças disciplinares que pareciam guiar os seus esforços – até aí impotentes – de aproximação ao outro. O seu movimento afigura-se, agora, menos *coreografado*, investido pela energia que flui dos seus gestos e não pela predisposição intencional que os dominava. O desenho traçado pelo seu corpo tornou-se imprevisível e, por isso, mais impenetrável à interpretação simbólica. Aos meus olhos, F transita de uma corporalidade eminentemente *semiótica* para uma outra rendida ao seu *corpo físico* – para usar a dicotomia usada por Erika Fischer-Lichte (2005)⁵ – e, assim, mais aberta à percepção imediata do mundo – do Outro. Recorrendo às palavras de José Gil (2001, p. 177):

Mergulhando no corpo, a consciência abre-se ao mundo; já não como ‘consciência de alguma coisa’, já não segundo uma intencionalidade que faria dela a doadora do sentido, não pondo um objecto diante de si, mas como adesão imediata ao mundo, como contacto e contágio com as forças do mundo.

A teoria dos afetos é o campo de estudos que mais tem contribuído para a construção de uma base conceptual de reconhecimento desta consciência do corpo-em-relação. Partindo da problematização Espinosiana sobre o que pode fazer um corpo (para além do determinado pela mente), foi Gilles Deleuze (2011 [2002]) um dos que mais aprofundou a questão, encarando-o, não como o mero terreno da experiência do sujeito, mas como um plano de imanência contendo significado por si mesmo. Esses potenciais de sentido dos corpos são, para o autor, agenciados pelos afetos, isto é, pelos impulsos físicos que nos tornam capazes de afetar e ser afetados por outrem. Como sustenta o mesmo José Gil (2001, p. 107), os afetos exprimem “[...] uma potência e uma força que transportam com elas imediatamente o seu sentido”; o seu entendimento e influência são instantâneos, uma vez que asomam da atualidade dos corpos.

É esta potência afetiva que parece impelir F a relacionar-se mais espontaneamente com o seu próprio corpo, abrindo-o a uma percepção de contacto direto com o outro – possivelmente para o melhor captar e conhecer sob uma perspectiva mais intuitiva, sob um outro tipo de clareza. Para mim, a ordem de percepção começa agora a inverter-se, criando uma nova descontinuidade receptiva, uma nova instabilidade, que antecipa uma relação mais corpórea com o espetáculo. Uma relação baseada naquilo a que Deidre

Sklar (1991) chamou de *percepção cinestético-empática*⁶, isto é, a autoconsciência da rede de sensações inerente aos movimentos particulares dos outros.

A minha atenção enquanto espectador é, deste modo, também ela re-centrada na minha implicação física – nas possibilidades infinitas e imprevisíveis abertas pelas forças afetivas do presente. O encontro nunca foi exclusivo dos performers, mas a minha comparência nunca antes tinha sido tão (corporalmente) convocada.

*

[A passagem musical de um crescendo épico dá o tom para o que está para acontecer...].

R levanta-se, dirige-se à pilha de seixos e ajoelha-se a seu lado. F segue os seus movimentos, aproximando-se. Os seus olhares reconhecem agora claramente a presença um do outro. R despe a camisa e deita-se sobre a barriga – tal como F o tinha feito antes. F coloca as pedras ao longo da espinha deformada de R [Figura 4]. [R não teria conseguido fazê-lo sozinho.] A sua corcunda mal consegue reter as pedras que, juntas, mostram a linha distorcida das suas vértebras. [Nunca até aqui o corpo singular de R se revelara tão escrutinado].

R está a tentar replicar a jornada corporal de F. [O seu corpo não ajuda].

Enquanto F veste de novo a camisa e retoma a sua dança, R vai removendo com dificuldade as pedras das suas costas, atirando-as com veemência contra o chão. Os seixos estão agora espalhados pelo palco. [Restos perdidos de 'um pequeno mundo de sinais'].

Para R, os seixos podem não ter representado o caminho certo, mas certamente contribuíram para desvelar o seu corpo clandestino, escondido debaixo do sentido das suas ações. Ele está agora de tronco nu, deitado sobre a barriga, expondo abertamente a sua infirmitade. [Quase que dá para senti-la.]

(Anotações da recepção do espetáculo, 3 de novembro de 2016, Teatro São Luiz, Lisboa).



Figura 4 – Raimund Hoghe (embaixo) e Faustin Linyekula (em cima), em *Sans-Titre*, de Raimund Hoghe (2009).

Fonte: Imagem cedida por Raimund Hoghe; Fotografia de © Rosa Frank (2009).

Abandono de Si (ou *Rito de Passagem*)

R veste-se de novo e começa a recolher as folhas de papel.

Com as mãos em concha, F apanha os seixos com cuidado [– estão longe de ser inofensivos.] As suas mãos tremem. F pressiona as pedras contra o seu rosto e o som destas a chocarem umas com as outras realça a sua origem natural, a sua presença natural. [Rochas.] Todo o seu corpo treme agora. [É um processo de expiação?] Por fim deita-se, colocando a sua cabeça contra o chão/contra as suas mãos/contra as pedras.

Entretanto, R acaba de apanhar as folhas em branco.

(Anotações da recepção do espetáculo, 3 de novembro de 2016, Teatro São Luiz, Lisboa).

*

Ao juntar-se a F na sua jornada de libertação das forças (entranhadas) de representação cultural, R parece abandonar a segurança do seu *corpo dócil* para abraçar uma experiência nova, da qual não pode antecipar o resultado. Para o fazer, R abre o seu corpo ao desconhecido, ao inesperado do encontro, fazendo da imitação um novo ponto de contacto com o outro. Mostra-se para além dos padrões de exposição dentro dos quais (provavelmente) se reconhece de forma mais imediata, tentando se focar na imanência do mo-

mento presente e, conseqüentemente, nas possibilidades de transformação (por muito violentas que possam parecer) que se abrem para si enquanto ser corpóreo. Porque, tal como José Gil (2001, p. 212) sustenta, o corpo encontra-se muitas vezes “[...] fechado, insensível às pequenas percepções, educado para as tarefas rígidas da *realidade*”:

Abrir o corpo é torná-lo hipersensível, despertar nele todos os seus poderes de hiperpercepção, e transformá-lo em máquina de pensar – quer dizer reactivá-lo enquanto *corpo paradoxal*, o que todos os regimes de poder sobre o corpo procuram apagar, esforçando-se por produzir o corpo unitário, sensato, finalizado das práticas e das representações sociais que lhe são necessárias (Gil, 2001, p. 212).

Os *poderes* que norteiam esta abertura não são os que dizem respeito ao reconhecimento cultural nem os impostos por qualquer determinação discursiva – que acarretariam uma restrição corporal a priori –, mas os poderes concedidos pelo acontecimento *per se*. O que significa, como Foucault (1997 [1971]) argumenta, não oferecer atrito às descontinuidades, dilemas, sobreposições, aporias ou mesmo contradições que o acontecimento possa produzir sobre qualquer tipo de abstração cultural, sobre qualquer tentativa de pertença identitária – deixando, antes, que seja o carácter momentâneo do presente a marcar o ritmo de atualização corporal. No fundo, a ditar o seu próprio caminho de subjetivação.

Da perspectiva (naturalmente contingente) onde me situo, o que parece acabar por prevalecer, então, é a abertura de R à influência (afetiva) de F, ou seja, ao movimento de transformação proporcionado pelo encontro com o outro. Para a filósofa e bailarina Kimerer L. LaMothe (2015), essa abertura é agenciada pela nossa capacidade de renovação da *consciência sensorial*:

De modo a manter relações de empatia com outros, devemos constantemente renovar a consciência sensorial de nós mesmos enquanto movimento, alinhando-a com a escala, alcance e capacidade do nosso contínuo corpo em devir. E devemos estar, constantemente, abertos à possibilidade de sermos movidos por novos padrões de terceiros quando estes surgem perante nós (LaMothe, 2015, p. 129, tradução minha)⁷.

Trata-se, assim, de prestar atenção ao outro sem antecipar o futuro – nas suas (limitadas) possibilidades de verificação de expectativas passadas; não levantar hipóteses nem fazer conjeturas pragmáticas. Só dessa forma R pode ressurgir enquanto *corpo paradoxal* – para retomar o conceito de José

Gil –, isto é, capaz de acolher (sem que, para isso, precise *reconhecer*) a existência do outro. Mas R não está sozinho nesta viagem: F abre-se igualmente à sua consciência sensorial, respondendo aos movimentos de R com a mesma disponibilidade para (re)criar os passos do encontro. O que R e F estão a fazer é, pois, a participar de um ritmo conjunto de devir corporal.

Ao inaugurarem esse novo espaço de encontro, dentro do qual os corpos se rematerializam ao sabor dos afetos, a dança abre-se (indiscriminadamente) a todos os corpos presentes, a todas as possibilidades de coabitação afetiva. Estabelece-se uma nova rede de continuidade, da qual todos os corpos fazem parte. É esse sentimento inexorável de inclusão que, de repente, me faz envolver (ainda mais) na dança de R e F. Os passos são deles, claro, mas estendem-se às minhas possibilidades de movimento, às minhas possibilidades de participação/incorporação naquele/daquele acontecimento – daquele tempo.

*

Parado junto à pilha de papéis, R ensaia o gesto inicial de levantar o seu braço esquerdo, torcido, no ar. Depois dobra-se pela cintura ao mesmo tempo que abre os braços [– lembrando um gesto reverencioso de saudação]. F levanta-se e faz o mesmo. Estão agora mais afastados do que no início do espetáculo, virados de lado e traçando, entre eles, uma linha oblíqua invisível. Mudam de lugar e repetem o gesto, ao seu ritmo individual, de acordo com as suas corporalidades. Por vezes, e por breves momentos, os seus gestos sincronizam-se.

[O som melancólico do violoncelo torna a sequência ainda mais humana]

(Anotações da recepção do espetáculo, 3 de novembro de 2016, Teatro São Luiz, Lisboa).

Recomeço (ou *Vida Conjunta*)

R posiciona-se, por fim, voltado para a parede de fundo, reiterando o seu gesto [de saudação.] F aproxima-se, coloca-se do seu lado esquerdo e repete (à sua maneira) o movimento de R. Estão agora muito perto um do outro. Em ritmos diferenciados, por vezes, quase se tocam. A certa altura, à medida que as suas cadências se sincronizam, o seu gesto é bloqueado pelo súbito contacto [humano.] Eles param e erguem as suas cabeças – sem nunca olhar um para o outro –, fitando o negro vazio da parede.

Lentamente [como todo o ritmo da dança até agora], R levanta o seu braço esquerdo... para o pousar no ombro de F. F reage levantando o seu braço direito... para o enroscar na cintura de R. [Um abraço lateral.] Começam então a andar para trás, abraçados todo o tempo. Caminham à volta do palco – por vezes param, mas apenas para muda-

rem de direção, variando as suas rotas, experimentando. Nunca se olham diretamente nos olhos.

Passado algum tempo, viram-se para a frente, encarando a audiência [Figura 5]. Sempre abraçados. Ficam. Imóveis

(Anotações da recepção do espetáculo, 3 de novembro de 2016, Teatro São Luiz, Lisboa).



Figura 5 – Raimund Hoghe (esquerda) e Faustin Linyekula (direita), em *Sans-Titre*, de Raimund Hoghe (2009).

Fonte: Imagem cedida por Raimund Hoghe; Fotografia de © Rosa Frank (2009).

*

Na linha da sugestão narrativa que abracei desde o início do espetáculo, as jornadas de procura individual nas quais R e F começaram por se envolver levaram-nos a um impasse: os padrões culturais de reconhecimento e interação social nos quais se apoiavam não os estavam a aproximar um do outro, mas, pelo contrário, a acentuar a distância que os separava. Contudo, à medida que, gradualmente, foram abandonando esses padrões de resposta comportamental, um outro tipo de consciência pareceu sobrevir – uma consciência orientada pela percepção afetiva dos seus corpos-em-relação. E foi essa atenção dada ao corpo-a-corpo do encontro ao vivo que os levou a

construir (intuitivamente) uma nova ponte de ligação empática, através da qual os seus corpos conseguiram se abrir a novas possibilidades de ação e de transformação do sujeito. Nas palavras da mesma LaMothe (2015, p. 5, tradução minha):

Esta consciência é [...] *sensorial*. Não é *conceptual*. [...] Esta consciência ressoa em nós como uma capacidade para receber e dar sequência aos impulsos de movimento. Abre-se dentro de nós como uma vulnerabilidade a ser movido pelos movimentos que percebemos. E [...] forma-se dentro de nós enquanto sensação de se ter ou ser a ‘si’ mesmo – isto é, alguém que dança⁸.

Se *alguém que dança*, como sugere a autora, é aquele que se reconhece pelo impulso de movimento gerado pela sua relação com o outro e com o mundo, então aquele que dança é alguém que se entrega à condição simultânea de ter e ser um corpo – ou seja, aquele que se permite mover entre o consciente e o inconsciente, entre a vontade de estruturação da experiência corporal e a disponibilidade para se deixar levar pelo acaso do acontecimento. E é, precisamente, esse movimento bascular, esse ir e vir entre estados de consciência – essa dança –, que desencadeia o potencial transformador dos corpos. Seguindo o pensamento da mesma LaMothe (2015), o reconhecimento desse potencial – desse corpo em devir – relaciona-se com uma questão ética, ou seja, com uma reverberação de sentido para além das experiências isoladas dos corpos – apontando para a capacidade humana de transformação de Si em função da relação com o Outro:

A tarefa de se tornar um ser humano ético envolve aprender como nos aproximar o *suficiente* dos outros, para que sejamos movidos uns *pelos* outros de modo a desenvolver a nossa capacidade para dar um ao outro de formas mutuamente capacitadoras de vida. Envolve aprender como cultivar a consciência sensorial de como e por que o movimento é importante e participar [...] na *dança* que está sempre acontecendo (LaMothe, 2015, p. 136, tradução minha)⁹.

Na sequência desta perspectiva, um *corpo dançante* é um corpo que se envolve num esforço de libertação das forças estáticas de representação cultural em direção às forças afetivas do encontro – para que possa *regressar* às primeiras sob uma outra luz, mais apto a reconhecer novos potenciais de incorporação. Como afirma José Gil (2001, p. 55), “[...] dançar é fluir na imanência”: é abrir-se à vulnerabilidade do corpo na sua relação com o outro, participando, assim, sob uma outra claridade, do movimento de reco-

nhecimento do que significa ser humano. Não para anulá-lo enquanto ser cultural, não para recusar os rituais e conhecimento acumulado pela memória coletiva, mas para confrontar as bases de afirmação identitária e as respectivas disciplinas de sujeição corporal enquanto forma de abertura a uma nova topografia cultural, na qual os afetos possam assumir um papel transversal de relevância ética e política.

Ao olharem diretamente para nós – em antecipação do final do espetáculo –, o abraço entre F e R estende-se à audiência. Como corpo que dança na margem, o fim que se anuncia deixa-me, agora, apreensivo perante o regresso a um território (novamente) estático. Não porque não consiga reconhecer os possíveis sentidos da minha experiência enquanto espectador, nem porque não pressinta as subtilezas (por mais indizíveis que sejam) de transformação pessoal. Mas porque não vislumbro a maneira mais completa de as expressar dentro das forças sistemáticas de articulação crítica, dos modelos especializados de comunicação, das necessidades de enquadramento de públicos-alvo e das regras de disseminação da atual economia científica. Teria, talvez, de me apagar enquanto *observador participante* e fazer reaparecer o crítico imparcial, capaz de arrancar ao espetáculo os aspetos necessários à sustentação do pensamento útil, *legítimo*. No entanto, isso seria sujeitar-me às forças tecnocráticas que têm vindo a encaminhar a ciência para a arrumação (disciplinar) dos fenómenos dentro do circuito de troca e comercialização do conhecimento. Como sustenta Tim Ingold (2016), a produção académica actual aponta para a neutralização dos poderes (originais) de transformação da ciência – isto é, para o cancelamento da nossa capacidade de atenção àquilo que as coisas (os acontecimentos) efetivamente nos *convidam* a considerar e a refletir. Prefiro, então, ser cúmplice de uma *outra* ciência – aquela a que o mesmo antropólogo (Ingold, 2016) chama de *ciência da correspondência*; ou seja, a que se espraia dentro de uma lógica de reciprocidade entre as forças ativas do mundo e as forças subjetivas do participante. Neste artigo ofereço-me, assim, como correspondente da dança de R e F, tentando, dessa forma, atenuar os efeitos da sujeição aos dispositivos de regulação da cultura académica ocidental, da qual (inescapavelmente) também faço parte. Parto da descrição da minha experiência enquanto espectador para que, através desta, melhor possa evocar a memória da minha dança – e, as-

sim, fazer reverberar novas sensibilidades cognitivas, diferentes facetas do saber, outras correspondências com o movimento vital da errância.

*

[*Ao som de Bist du bei mir, de Bach...*]¹⁰

As luzes desvanecem-se suavemente – R e F mantêm-se juntos, face-a-face com os espectadores.

No escuro, a luz frágil da vela é a última a apagar-se.

(Anotações da recepção do espetáculo, 3 de novembro de 2016, Teatro São Luiz, Lisboa).

Notas

- ¹ Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos *UIDB/00279/2020* e *UIDP/00279/2020*
- ² *Sans-titre* é uma performance de Raimund Hoghe, criada em 2009, em colaboração com o bailarino e coreógrafo Faustin Linyekula. Na sinopse da peça, Raimund manifesta o seu desapego por tudo o que cai nas amarras da categorização, aludindo aos corpos migratórios enquanto seres que se movem num contexto *entre* culturas: *sem título*. Sobre a escolha de Faustin para protagonizar o espetáculo, esclarece Raimund: “Escolhi o Faustin (...) porque apesar das nossas diferenças, que estão à vista, une-nos uma ligação invisível e forte como uma fraternidade que já existia sem sabermos: recusamos fazer-nos de vítimas ou encostar-nos ao nosso passado. A criação é uma luta que serve para manter os nossos sonhos vivos”. Disponível em: <<http://artistanacidade.com/2016/sans-titre-de-raymund-hoghe/>>. Acesso em: 22 dez. 2020.
- ³ Raimund Hoghe é um artista multidisciplinar de nacionalidade alemã que, no contexto das artes performativas, começou por trabalhar como dramaturgista para o Tanztheater Wuppertal, de Pina Bausch; tendo, desde então, escrito vários livros, realizado filmes, colaborado em programas de televisão, participado em diversos projectos performáticos e conquistado variados prémios. Nas suas criações de dança, tenta sempre desenvolver corporalidades que não se regulam pelo carácter normativo dos corpos. Nas suas palavras: “To see bodies on stage that do not comply with the norm is important – not only with regard to history but also with regard to present developments, which are leading humans

to the status of design objects”. Disponível em: <<http://www.raimundhoghe.com/english.php>>. Acesso em: 22 dez. 2020.

- 4 Faustin Linyekula é um bailarino e coreógrafo oriundo da República Democrática do Congo, onde fundou os Studios Kabako em 2001, abraçando novos campos artísticos como o cinema, vídeo e música. O seu trabalho sobre a memória, especialmente a relacionada com o legado de guerra que, ao longo de décadas, o afetou pessoalmente e à sua família e amigos tem sido largamente reconhecido – ao ponto de ter sido convidado a ensinar em África, Europa e Estados Unidos da América. No contexto da sua atividade artística, Faustin Linyekula tem se dedicado, igualmente, a colaborar com várias comunidades congolenses em torno de questões sócio-ambientais emergentes, como o acesso à água potável. Para saber mais sobre o seu trabalho, consultar: <<http://www.kabako.org/>>. Acesso em: 22 dez. 2020.
- 5 Erika Fischer-Lichte distingue a forma de apresentação do performer entre corpo semiótico e corpo físico – sendo que o primeiro se refere aos significados postos em diálogo na cena, e o segundo à qualidade de *presença* do performer, por intermédio da qual “[...] o actor é experienciado como ‘presente’. Ao mesmo tempo, o espectador, que é atingido por essa corrente, experiencia-se de uma forma especial e particularmente intensa como presente” (Fischer-Lichte, 2005, p. 76).
- 6 Tradução minha.
- 7 No original: “[I]n order to sustain relations of empathy with others, we must constantly renew a sensory awareness of ourselves as movement, bringing it in line with the current scale and size and capability of our ever becoming bodily selves. And we must constantly stay open to being moved by new patterns of others as they appear to us”.
- 8 No original: “This awareness is [...] *sensory*. It is not *conceptual*. [...] Rather, this awareness hums within us as an ability to receive and follow through with impulses to move. It opens within us as a vulnerability to being moved by the movements we perceive. And [...] it forms within us as a sense of having or being a ‘self’ – that is, one who dances”.
- 9 No original: “The task in becoming an ethical human involves learning how to draw close *enough* to others so that we are moved *by* one another to unfold our capacity to give *to* one another in mutually life-enabling ways. It involves

learning how to cultivate sensory awareness of how and why movement matters and to participate [...] in the *dance* that is always already happening”.

¹⁰ *Se você estiver comigo* (Tradução minha).

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos** (1947). Tradução de Guido Antonio de Almeida. Zahar: Rio de Janeiro, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? Tradução de Nilcéia Valdati. **Outra Travessia**, Florianópolis, v. 5, p. 9-16, 2005.

BARTHES, Roland. **Ensaio Crítico** (1964). Tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: feminism and the subversion of identity**. London: Routledge, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação** (2002). Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. A cultura como performance: desenvolver um conceito. **Sinais de Cena**, Lisboa, v. 4, p.73-80, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso: Aula Inaugural no Collège de France**, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970 (1971). Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão** (1975). Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2013.

GIL, José. **Movimento Total: O Corpo e a Dança**. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GOFFMAN, Erving. **A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias** (1959). Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Antropos, 1993.

INGOLD, Tim. **Making: Anthropology, archaeology, art and architecture**. London: Routledge, 2013.

INGOLD, Tim. From science to art and back again: The pendulum of an anthropologist. **Anuac**, Genova, v. 5, n. 1, p. 5-23, giugno 2016.

INGOLD, Tim. **Being alive: essays on movement, knowledge and description**. Oxon: Routledge, 2015.



LAMOTHE, Kimerer L. **Why we dance**: a philosophy of bodily becoming. New York; Chichester; West Sussex: Columbia University Press, 2015.

LATOUR, Bruno. Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 30, p. 225-248, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção** (1945). Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SKLAR, Deidre. On Dance Ethnography. **Dance Research Journal**, Cambridge, v. 23, n. 1, p. 6-10, 1991.

SOUSA SANTOS, Boaventura. **Construindo as Epistemologias do Sul**: Antologia Essencial, volume I – Para um pensamento alternativo de alternativas. Buenos Aires: CLACSO, 2018..

Gustavo Vicente é professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), onde lecciona as disciplinas de Correntes de Dança Contemporânea, Estudos de Performance e Prática como Investigação. Investigador do Centro de Estudos de Teatro (FLUL), onde coordena a linha de pesquisa Discursos Críticos em Artes Performativas.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2130-4025>

E-mail: gvicente@fl.ul.pt

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 16 de abril de 2020

Aceito em 16 de janeiro de 2021

Editor-responsável: Marcelo de Andrade Pereira

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.