



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Sofia Oliveira da Rocha

INTANGIBILIDADES DA DANÇA

Uma Análise Na Entrecena Dos Opostos Binários

Volume 1

**Dissertação de Mestrado no âmbito da Antropologia Social e Cultural orientada pela
Professora Doutora Andrea Catarina Marques Gaspar e apresentada ao Departamento de
Ciências da Vida**

Agosto de 2019

RESUMO:

Esta investigação trabalha ao nível da percepção e no sentido a uma aproximação de um mundo mais incorporado. Metodologicamente une-se a antropologia e a dança e, para isso, participa-se a oficina Estado de Presença onde os participantes testam formas de colaborar e possibilidades de criar uma performance juntos; questionando a capacidade da antropologia em ter um papel mais interventivo na sociedade.

Palavras-chave: percepção; incorporação; entre; colaboração; dança; performance; junto

ABSTRACT:

This research works at the level of perception and towards an approach to a more embodied world. Methodologically, anthropology and dance are united and, for this purpose, the State of Presence workshop is attended, where participants test ways of collaborating and possibilities of creating a performance together; questioning the capacity of anthropology to play a more intervening role in society.

Key-words: perception, embodiment, between; collaboration; dance; performance; together

GLOSSÁRIO DE SIGLAS

CI – Contato de Improvisação

CITAC - Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra

GEFAC - Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra

MTU – Mostra de Teatro Universitário

PEPCC – Programa de Estudo, Pesquisa e Criação Coreográfica

TAGV – Teatro Académico de Gil Vicente

TEUC - Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1	
CAPÍTULO 1		
CONTEXTUALIZAÇÃO, PROBLEMÁTICA E		
JUSTIFICAÇÃO DA MINHA ESCOLHA.....		5
1.1 Breve abordagem aos conceitos de cultura e sociedade.....	6	
1.2 O mundo alienado dos opostos binários.....	7	
1.2.1 A herança do colonialismo	9	
1.2.2 As repercussões do capitalismo	11	
1.2.3 A direção do conhecimento científico	12	
1.3 O resgate do corpo.....	14	
1.3.1 Uma dança que incorpora.....	16	
CAPÍTULO 2		
FAZER ANTROPOLOGIA ATRAVÉS DA DANÇA –		
DANÇA E SEUS CONTRIBUTOS.....		20
2.1. Quando em terras nacionais a antropologia e a dança deram as mãos... 23		
2.1.1 Apresentação do trabalho de Madalena Victorino: a dança de todos	24	
2.1.2 Apresentação do trabalho de Ricardo Seiza: etnoteatro.....	26	
2.1.3 Apresentação do trabalho de João Fiadeiro e Fernanda Eugénio: Modo Operativo AND.....	27	
2.2 Práticas artísticas transladadas para o seio antropológico.....	30	
2.2.1 Apresentação da técnica de CI de Steve Paxton.....	30	
2.2.2 Apresentação do trabalho de Lisa Nelson: a atenciografia.....	32	
2.2.3 Apresentação do trabalho de Meg Stuart: o corpo filtro.....	33	
CAPÍTULO 3 – FAZER A ANTROPOLOGIA DANÇAR –		
QUESTIONAMENTO ANTROPOLÓGICO.....		36
3.1 Estudos Performativos.....	40	
3.2 Metodologias não representacionais.....	46	
3.3 A força da performance.....	50	
CAPÍTULO 4 – O PROCESSO DA CRIAÇÃO.....		54

4.1 Contextualização da oficina.....	57
4.2 Metodologia.....	60
4.3 Objetivos e fundamentos metodológicos.....	63
4.4 Vivendo o processo.....	64
4.4.1 Principais temas que o próprio trabalho levantou.....	65
4.4.2 Principais desafios que o próprio trabalho revelou.....	69
CAPÍTULO 5 – APRESENTAÇÃO E ENCONTRO FINAL.....	77
5.1 Dia da apresentação.....	77
5.1.1 Como quem é participante.....	80
5.1.2 Como quem é público.....	82
5.2 Encontro final – a partilha das reflexões.....	84
REFLEXÃO FINAL.....	91

INTRODUÇÃO

Intangibilidades da dança: uma análise na entrecena dos opostos binário é sobre experimentar formas alternativas de se perceber e estar no mundo, confiando-se na dança e na performance e sustentando-se na antropologia, testam-se metodologias que caminhem em direção a um mundo mais incorporado. Com isto, participou-se na oficina Estado de Presença orientada por Júnior Lima e Júlia Anastácia em parceria com o AGV que, enquanto aposta trabalhar ao nível do corpo e da percepção, investiga novas formas de nos relacionarmos com o outro, priorizando os afetos e estimulando-os a criar uma performance juntos. Sobre uma plataforma onde se tenta destruir qualquer hierarquia social e se tentam nivelar os diferentes papéis, incentivam-se os próprios participantes, investigadores e orientadores a experimentarem posicionar-se nestes diversos postos.

Pensa-se que vivemos demasiadamente mergulhados em camadas da realidade onde se prioriza o que já se sabe, dando a vida como previsível e acreditando-se na possibilidade de controlo da mesma. Tem-se, por isso, uma postura adormecida e desatenta que passa quase como inativa e invisível. Nesta investigação, anseia-se sensibilizar os participantes para a especialidade e irrepetibilidade dos eventos - despertá-los para o que é sempre próprio do momento e realçar o “aqui- agora”; incentivando-os a ficar e a experimentar no lugar do não saber, de forma a agirem mais adequadamente ao evento, respondendo-lhe com mais tacto e consciência.

Associado a este anseio, nesta investigação parte-se do princípio que o mundo está em guerra, sendo que a guerra não pode ser entendida como algo pontual, ou visível através de bombardeamentos. Numa percepção incorporada, a guerra é invisível e está no constante confronto de “nós contra eles” presente nas diversas equações que se apresentam diariamente na vida das pessoas. Assim, daqui parte o desejo de se intervir no mundo. Sem se acreditar em verdades únicas e estanques, mais que tudo, deseja-se testar formas alternativas de nos relacionarmos com ele. Este ensaio é, então, sobre essa experimentação.

Usando-se o conhecimento antropológico de uma forma pragmática, esta investigação testa a capacidade da antropologia em ter um papel mais interventivo na sociedade. A antropologia que importa para este ensaio é, então, aquela que não trata de

compreender, contabilizar e classificar as ações, mas sim aquela que traz o conhecimento para a presença e que permite responder diretamente aos eventos.

Assim sendo, numa primeira instância, começa-se por apresentar o que se entende como “problema-mundo”, argumentando-se que o maior problema reside nas percepções desincorporadas, binárias e de oposição e nesta forma desatenta de se viver. Neste sentido, apresenta-se a herança do colonialismo, o capitalismo e a direção do conhecimento científico como os maiores instigadores desta realidade.

Por conseguinte, a proposta que surge é, então, a de trabalhar-se sobre a percepção - sobre a forma como nos recebemos, como olhamos para o mundo, como nos relacionamos nele e como diariamente lhe vamos respondendo. Para isto, reclama-se o resgate do corpo, apoiando-se na ferramenta dança. Acredita-se que a dança guarda em si a capacidade de servir como um elemento disruptivo que favorece o questionamento do nosso posicionamento no mundo. Ela, por dar tanto relevo ao espaço e ao outro com quem se partilha esse mesmo espaço, crê-se que a forma como entendemos o mundo é posta em causa em tempo real, evidenciando e exacerbando o questionamento. É como quem dilata um espaço, ou põe em pausa o tempo, como um espaço/tempo disposto a ser analisado e testado microscopicamente por vários prismas. Por isso, aposta-se que esta pode servir de plataforma ideal para experimentar novas formas de nos relacionarmos e posicionarmos face ao que vai sendo produzido, testando-se, com isto, novas formas de agir e ser.

A dança que importa nesta investigação é uma dança experimental, muito ligada ao contexto da dança contemporânea e da criação artística, onde ela existe embrenhada nas artes performativas, não sendo muito claro, na maior parte das vezes, os limites entre elas – principalmente entre dança e teatro, uma vez que em ambas se usa e abusa do corpo e voz.

Nesta fase, evidencia-se todo o conhecimento que a vivência do curso PEPCP proporcionou. Por se ter trabalhado com os artistas Madalena Vitorino, Ricardo Seíça Salgado, João Fiadeiro, Fernanda Eugénio, Steve Paxton, Lisa Nelson e Meg Stuart, foi-se repescar conhecimento empírico que trouxe sustentação metodológica. Mais ainda, este conhecimento foi trasladado para o terreno, experimentando-se práticas baseadas no trabalho destes artistas e na experiência que com eles se viveu, começando-se, logo assim, a misturar a teoria e a prática.

Contudo, questionava-se o que se queria fazer com este conhecimento, uma vez que não se queria ficar fechado a uma experiência artística, como intérprete ou coreógrafa, como já se tinha experimentado. Queria-se, então, testar outros papéis e aproximar a arte do meio social, acreditando que seria neste contexto que todo o conhecimento do meio da dança poderia ganhar relevo. Mas como fazê-lo? É neste sentido que a antropologia vem trazer algumas direções de ação. Reflete-se, portanto, num terceiro momento, através da antropologia, como a dança pode tornar-se numa ferramenta de investigação, melhor ainda, um meio de ação. É nos estudos performativos e nas metodologias não representativas que se encontra maior alento e direção, uma vez que priorizam a ação, em vez da representação, e incitam a que se questione o papel de investigador e investigado.

Neste seguimento, apresenta-se a oficina Estado de Presença que serve de lugar a toda esta experimentação. Esta oficina é dirigida a um grupo heterogéneo de pessoas que não se conhecem entre si, onde trabalhando sobre os estados alternativos de perceção, relacionam-se uns com os outros com o propósito de criarem uma performance juntos. Esta metodologia preza por proporcionar espaços onde o participante fica num lugar do não saber, por instigar que ele veja o presente e o percecione como um evento sempre novo, treinando-se assim a capacidade de resposta a este embate com a realidade – uma postura incorporada. Este é um lugar de confronto, pelo constante embate, pela constante exposição e pelo constante questionamento. É neste seio vulnerável, onde esquecermo-nos mais de nós e do que sabemos, permite-nos estar mais disponíveis e com mais espaço para o novo e o outro; que os participantes se vão relacionando e aprendendo juntos a encontrar soluções para os eventos.

Esta colaboração e capacidade de resposta ao presente, faz com os participantes tomem decisões e, por isso, aproximam-se de um papel de quem orienta. Isto é algo muito importante nesta investigação, este nivelamento de papéis entre quem investiga e é investigado, entre quem orienta e é orientado, sendo que quando se fala em fazer algo juntos, é um juntos que contempla os diferentes papéis pelos quais, pelas exigências do presente, se vai experimentando.

Assim sendo, é importante reter que quando neste texto se faz uma referência aos participantes, neles estão incluídos os orientadores, os investigadores e os participantes propriamente ditos, considerando-se que estes papéis não são fixos e as pessoas vão experimentando-os enquanto se experimentam a elas próprias, obrigando-as a

recolocaram-se constantemente e a agirem... agirem com o propósito de construir algo juntos.

Por fim, vale a pena perceber, ainda, que nesta investigação não se inteirou da teoria, lendo-se diversas referências bibliográficas e posteriormente foi-se para o terreno. Não foi o que aconteceu. A teoria foi-se lendo, também, a par do que as práticas exigiam, uma vez que esta não serviu só para argumentar ideias. A teoria foi aplicada na prática, servindo para resolução de problemas que se encontraram no território e assim, entende-se que neste trabalho a teoria e a prática dialogam.

Desta forma, passa-se a discorrer o texto, mergulhando-se mais profundamente em todas estas questões.

CAPÍTULO 1

CONTEXTUALIZAÇÃO, PROBLEMÁTICA E JUSTIFICAÇÃO DA MINHA ESCOLHA

Primeiramente e antes de se passar para ideias mais específicas do trabalho, torna-se necessário começar por demonstrar qual o posicionamento antropológico deste ensaio face aos conceitos de cultura e sociedade, uma vez que este pensamento é vital nesta dissertação. O modo de se relacionar com estes conceitos serve de base ao longo de todo o discurso, como um sistema circulatório da discussão.

Numa segunda instância, passa-se a expor o contexto urgente do mundo que instiga o desejo desta investigação. Na verdade, move-se em territórios efervescentes, desejosos por mudança, por transformação, essencialmente por fazer. Fazer experimentando com esperança e humildade.

Assumidamente, acredita-se que vivemos num mundo em guerra onde a base do sistema é dual, promovendo a oposição e a competição. Gira-se em torno de um *nós contra os outros* e o que muda nesta espiral são os propósitos e a escala. Tudo nos é apresentado de forma estratificada, como sendo fechado, como se por estrutura vivêssemos em esferas que flutuam à deriva no universo. Tudo começa na própria percepção que temos de nós próprios, sendo a oposição *corpo versus mente* uma dualidade antiquada digna de lhe ser proporcionada a aposentadoria, tal e qual as lutas do *racional versus emocional*, já para não referir o plano espiritual. Na verdade, aqui não se entendem esses limites, sendo que o estado emocional é coisa para se sentir no ritmo do coração, sem se dar também atenção à discussão de qual origina qual. Trata-se de aspetos tão fluidos, tão inerentes à condição humana que estranha-se e desconfia-se tanta teorização. Naturalmente esta forma confrontante e solitária de perceber translada-se tacitamente para todas as nossas outras relações com o mundo.

Assim sendo, apresentam-se três agentes que em muito contribuem para alimentar vincadamente este sistema de opostos, sendo eles: o pós-colonialismo; o capitalismo e a direção do conhecimento científico.

Por fim, dá-se a conhecer qual a estratégia escolhida para se trabalhar sobre esta problemática e justifica-se a escolha, apresentando as potências da mesma. Mais concretamente, neste momento, dedica-se tempo e relevo ao corpo, argumenta-se a

necessidade deste investimento e discute-se o potencial da dança para pôr a mexer as noções duais do corpo e da sociedade.

1.1 Breve abordagem aos conceitos de cultura e sociedade

É muito comum, nos dias de hoje, ver-se a palavra *cultura* associada aos mais diversos contextos e pode-se considerar até que há um uso abusivo da mesma. Contudo, à luz das ideologias de George Marcus, esta conjuntura pode muito bem ser percebida, uma vez que a cultura não é algo externo aos modos de viver, pelo contrário, ela existe embrenhada no mundano. Passa-se, assim, a dar uma atenção mais detalhada ao trabalho deste antropólogo.

Para George Marcus (1995), em “Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography”, as barreiras pelas quais o mundo se rege, são conceções criadas a nível social e político. Neste sentido, seria importante percebê-las não como algo fixo e imutável, mas sim como dinâmico, uma vez, que a cultura e a sociedade estão em constante movimento e construção. Esta é uma desordenada ordem sem fim que provém do dia-a-dia das pessoas e das ações de todas elas. A cultura não é, portanto, fechada, não se pode congelar, não gira apenas em torno dela e não é algo externo aos cidadãos. Seria interessante perceber o mundo como um lugar sem fronteiras, móvel e matizado, em que a cultura é aberta, dinâmica e processual.

Para traduzir mais claramente as suas ideias, o antropólogo medita entre a distinção de “lifeworld” e “system”. De acordo com George Marcus (1995:96-97), o “sistema” (global) e o “quotidiano” (local) são coeficientes da mesma equação. Tende-se a perceber o sistema mundo como um sistema holístico, uma imensidão tal que imprime a sensação de ser inalcançável, algo que se pensa como fechado, externo, estático e independente do quotidiano. No entanto, o autor quebra esta distância e traz esta imensidão global para junto das pessoas e do seu dia-a-dia. Torna-se urgente perceber que o global afeta o local, como o local transforma o global e, assim, está-se perante dois conceitos que não são independentes nem opostos um ao outro, mas que na verdade são correlativos. O sistema, a cultura, a sociedade, o mundo resultam, então, da convivência entre diversos locais, diversas situações, diversas pessoas nas suas diversas

camadas e, por isso, acontece no *entremeio* desta comunicação dos metamorfoseados universos.

Desta forma, percebe-se que o humano vai-se reposicionando no mundo, vai-se moldando e crescendo, face ao que toca e lhe toca. Ele vai-se formando em uníssono com o seu contexto, em paralelo com a sociedade. Não sendo este paralelo um paralelo matemático - em que duas linhas nunca se cruzam – e no sentido de se criar uma imagem capaz de representar este processo, pensa-se no ADN humano enquanto duas linhas dispostas lado a lado, entrelaçadas e cheias de pontos de contacto.

Nesta perspetiva, o homem e as sociedades vão-se construindo através de um processo fluido, ativo e interminável. Miguel Vale de Almeida (1996: 5-6), baseando-se no livro de John Blacking, *The Anthropology of the Body* (1997) afirma, a este propósito, que “A sociedade não é um ser nominal criado pela razão, mas um sistema de forças ativas; não é um mero organismo singular, mas sim um fenómeno biológico, um produto do processo evolutivo”.

Ora, tendo, então, em consideração este individuo organismo vivo em constante mutação, gerador permanente de cultura, elemento ativo da sociedade; pensa-se que não podemos escapar ao nosso papel de “agentes”, uma vez que imprimimos permanentemente ações no mundo que o transforma. Assim sendo, neste trabalho, pretendeu-se evidenciar o poder das nossas ações, refletindo-se sobre a consciência que temos dele ou não. Agindo-se num prisma micro, enquanto se realçava o ângulo macro, pensou-se no quanto nos responsabilizamos pela nossa influência no mundo. Posto isto, passa-se a expor o que se entende como problemática do mundo e reflete-se sobre o que se tem vindo a fazer com esta agencialidade.

1.2 O mundo alienado dos opostos binários

Um dos motores desta dissertação foi a perceção que se tem do mundo e o desejo em transformá-lo, uma vez que se olha para ele como um lugar de pouca harmonia, pobre de amor, carente de paz, desvinculado de respeito, esquecido de tolerância; ainda que estas tramas estejam vivas, não estão na quantidade suficiente. Assim sendo, chegados a este ponto, pensa-se ser interessante ponderar por instantes sobre a própria

noção de guerra, entendendo-se ser importante desmistificar a concepção de que a guerra é algo localizado e, como tal, as suas repercussões podem ser calculadas e circunscritas.

De acordo com Carolyn Nordstrom, no seu trabalho “*Shadows of war*” (2004) a guerra não acontece isoladamente e não pode ser mascarada simplesmente com indumentárias militares, bombas ou sangue. Ou seja, para entender a guerra não basta olhar para os soldados, nem para os políticos que das bancadas olham para os civis como meros números ou danos colaterais. Não chega analisar apenas os territórios onde a guerra é evidente, ou os gabinetes onde as negociações acontecem. É necessário ver o invisível e articular estes cenários com as diversas realidades em que a sociedade se move. A guerra está presente numa família morta por uma bomba, como numa família que por não ter o que comer imigra. Está tão presente na morte, como na vida. Assim o “território” de guerra expande-se exponencialmente e, nesta ordem de pensamentos, não poderá existir uma divisão, mesmo que ilusória, entre territórios de guerra e de paz. O mundo não pode ser compartimentado, ele é articulado e as zonas consideradas em guerra não estão divorciadas das zonas consideradas em paz.

De acordo ainda com Nordstrom (2004:43), efetivamente o mundo está em guerra e a violência tende a aumentar. Durante o século XX foram declaradas mais de 250 guerras que deram naturalmente origem a muitas outras não declaradas, dando-se destaque à perseguição de tribos onde mais de 100 milhões de pessoas foram mortas. É de salientar ainda que os direitos humanos são violados diariamente e rotineiramente.

Conclui-se, assim, que a guerra é muito mais do que uma área movimentada por tiros. A guerra é toda a violência declarada ou não. Perigosamente, ela é também silenciosa. Ela é confrontação e a representação de jogos de poder, que os universos duais instigam. Concordando-se com Boaventura Sousa Santos (2018:238), que em muito visibiliza o dualismo presente no mundo, para que se reflita nele; no seu livro “*As epistemologias do sul: antologia essencial*”, o autor ressalta o risco das posturas dicotômicas, lembrando que “cada dicotomia revela certa dominação”.

Passa-se, então, a apresentar três fatores que em muito alimentam a percepção de um mundo desincorporado que o aproxima da guerra.

1.2.1 A herança do colonialismo

Tendo por base o trabalho “Postcolonial disorders”, dos autores Good et al. (2008) facilmente se absorve a violência em que a era colonial assentou. Estes mesmos autores (2008:12), lembrando Frantz Fanon, discursam sobre uma dicotomia *maniqueísta* entre duas *espécies* de homens – os colonizadores e os colonizados. Esta separação de universos, o abismo criado, tem obviamente repercussões até aos nossos dias e esta herança não parece ser de fácil diluição. Passa-se a alegar como a dominação foi conseguida através de imposições feitas tanto ao nível da consciência individual como da social.

Apesar do esforço da antropologia e de outras disciplinas, o corpo, no dia a dia, é comumente entendido como apenas um corpo físico, separado da mente e do seu contexto. A maneira como quotidianamente se relaciona com ele revela isso e, em termos mais científicos, podemos, por exemplo, recordar as técnicas da imagiologia. As neurociências têm vindo a servir-se da mente como o reservatório do próprio ‘self’ e da identidade que, por sua vez está localizada no cérebro, desvalorizando todas as capacidades sensitivas presentes no corpo e toda a importância do contexto social na edificação da individualidade. Neste sentido, recorda-se o trabalho do neurocientista e professor Steven Rose (2012), quando se reporta a uma mente que está por todo o corpo. Considere-se as suas palavras:

The problema with this reductionismo is to equate a part with a hole(...). For sure, the brain is the organ of mind – always bearing mind that brains are in bodies, which have their physiological role to play. There are, it is chastening to note, as many nerve cells in the gut as there are in the brain. However, it is not brains that have concepts or acquire knowledge or have “free will” it is people, using their brains. To paraphrase the anthropologist Tim Ingold (2000), I need legs to walk, but I don’t say “My legs are walking”. Similarly, I need my brain to think, but it is I, not my brain, which does the thinking. (Rose, 2012:57)

O próprio corpo anatómico é percebido como um conjunto de partes, muitas delas com conotações antagónicas: cabeça/pés; lado direito/lado esquerdo; interno/externo. Aqui, ressalta-se a importância dada à linguística, uma vez que ela tem uma forte contribuição na objetificação do corpo e do homem. De acordo com John e Jean

Comaroff, no seu livro *Ethnography and the historical imagination* (1992:73), “What we have here, then, is a linguistic evidence of contrast and combinations that universally mediate human perception”. Nas suas asseverações, os autores remetem para a teorização que se tem delineado em torno dos orifícios do corpo. Eles referem-se a um corpo fechado, em que os orifícios são as fronteiras do que é interno e externo ao sujeito. Segundo os mesmos, “The latter is not merely a universal marker of the threshold between ‘inside’ and ‘outside’, ‘self’ and ‘other’; it is also a metonym of controlled (that is, social) process”.

Um corpo fechado e delimitado é capaz de ser estendido ou comprimido e as mudanças nos limites entre o corpo e o seu contexto exterior proporcionam, assim, mudanças na condição existencial. De acordo com Comaroff e Comaroff (1992:75), a compressão física, associada a uma diminuição da presença pessoal, pode facilmente significar uma opressão coletiva e acredita-se que esta foi uma ferramenta chave na manipulação dos colonos. Segundo ainda os mesmos autores, a época colonial esteve assente numa cultural dualista que despoletou muitas zonas de embate, sendo que as contradições ameaçaram a viabilidade física e geraram corpos em guerra com eles próprios – *corpos atormentados* (Comaroff e Comaroff 1992: 80).

A este propósito, sabe-se também que a conquista colonial transformou drasticamente o mundo porque não houve uma tentativa verdadeira de articulação de dois universos cultural e socialmente bem distintos. De acordo com Janzen e Feierman (1992:26), as conquistas coloniais comprometeram a ordem social por retirarem aos africanos a capacidade de controlo do seu próprio habitat. Para além disto, a colonização foi mais longe ao desprezar o património cultural. Apoiando-se no trabalho *Patrimónios culturais africanos: as velhas colecções e a nova África*, atente-se nas palavras de Manuel L. de Areia:

“A África profunda pré-colonial, foi simplesmente ignorada quanto à concepção dos poderes políticos e aos equilíbrios dos diferentes sistemas tradicionais entre chefes entronizados e conselhos moderadores, o pior aconteceu quanto à descolonização cultural que simplesmente não se verificou.”, (Areia, 2010:24)

Conclui-se, então, que com toda a violência física e moral, com toda a opressão cultural, com toda esta recusa de identidade, a colonização despoletou momentos de

guerra por excelência e percebe-se, após toda a teorização, que os traumas, as marcas nos corpos e na história não são coisas do passado. Muito menos essas consequências são ligeiras e, por isso, torna-se necessário trabalhar sobre todo este legado funestíssimo para que se caminhe em direção da cura. Uma cura que se imagina poder encontrar quando o humano souber começar caminhar lado a lado.

1.2.2 As repercussões do capitalismo

De maneira muito diferente do colonialismo, mas contribuindo para uma mesma noção desincorporada do indivíduo, acredita-se que o capitalismo cria uma sensação artificial e perigosa de liberdade, incentivando as pessoas a fecharem-se ao mundo. O indivíduo entra facilmente num ciclo de produção para vender e vender para comprar. Ele é sugado subtilmente num ciclo solitário e interminável, que descarta qualquer sentido de preocupação, empatia e generosidade pelo outro, com a agravante de que este comportamento individual presenteia a economia ao capacitá-la em autorregular-se.

Gilbert Rist (2008:16) fala do quanto a sociedade é interesseiramente seduzida pelo consumismo. O autor expõe o calculismo explícito no incentivo à quantidade versus qualidade e fala da materialidade como centralismo no *modus operandi* das sociedades. É necessário compreender que os objetos não são meros produtos. Eles funcionam como bens simbólicos que conferem um *status* social, têm poder para hierarquizar a comunidade e, deste modo, são elementos reguladores de uma sociedade que potencializa a separação e a divisão dos indivíduos.

No mesmo sentido, o sociólogo Richard Sennett (2012, 334-336), também narra como o capitalismo encoraja sociedades destrutivas de *nós-contra-eles*. Para este autor, o capitalismo, com a sua própria e acelerada dinâmica e despreocupação ética, estabelece vínculos esporádicos entre as pessoas, fazendo com que as relações sejam fragmentadas e, por isso mesmo, incita a improbabilidade da criação de universos compartilhados. Este mesmo capitalismo contemporâneo realça, ainda, as desigualdades sociais e a diferença de oportunidades geradas entre o mundo dos ricos e dos pobres. Como ele esboça fingidamente um abismo entre estes dois mundos, desresponsabiliza as elites da destruição da sustentabilidade do mundo e dos sujeitos de menos poder.

As próprias formas de comprar intensificam ainda mais este aspeto. Nos dias de hoje, o indivíduo apenas precisa de ter dinheiro para ser livre de comprar qualquer coisa. Vivemos num mundo em que o produto está descasado do seu modo de produção. Quando compramos uma peça de roupa, não vemos as condições onde aquele produto foi executado e quando compramos um ovo não sabemos se ele advém de uma galinha que esteve a correr pelo campo, ou se provém de uma galinha que passou a vida dela num armazém, entulhada com outras galinhas, onde os pés nem conhecem o solo; logo, os modos de produção, perante o comprador, são maioritariamente invisíveis. Como o que não se vê não se sente, o comprador pode pacificamente adquirir os seus bens sem sentir responsabilidade ética, moral e política relativamente ao sistema para o qual está a contribuir.

Por fim, dedica-se atenção ao livro *Sociedade do cansaço* de Byung-Chul Han. No entendimento do autor (2015:41-47), o capitalismo tem reduzido a sociedade moderna a uma sociedade do trabalho, estando ela confinada a uma passividade mortal. O humano deixou de agir, mantendo-se no registo de *animal laborans*, como o autor lhe chama e deixou de ter fé. Não apenas uma fé religiosa, trata-se aqui de uma perda de fé da própria realidade. A vida humana é assim fugaz, transitória e muito solitária. Este isolamento levou à carência de se ser, sendo duro o entendimento da impossibilidade de se ser sozinho.

Contudo, neste ensaio, recusa-se este “cansaço solitário, que atua individualizando e isolando” e este “excesso da elevação do desempenho”, que “leva a um infarto da alma”, (Han, 2015:71). Pelo menos, no desenvolvimento desta reflexão, propõe-se que sejamos cansados juntos.

1.2.3 A direção do conhecimento científico

Para concluir o subponto do mundo alienado dos opostos binários, passa-se a ponderar qual o contributo do conhecimento científico para a problemática apresentada. Neste momento, pergunta-se se o conhecimento científico não tem, também, uma direção e se esta não terá contribuído no aumento do abismo entre os opressores e os oprimidos, os ricos e os pobres e os letrados e não letrados. Para fundamentar tal questionamento, tem-se por base o estudo *Performance studies*, de Dwight

Conquergood, e a teoria da *ecologia dos saberes*, de Boaventura Sousa Santos. Os dois autores concordam com o facto de a direção que o conhecimento científico leva não ser inocente, muito pela importância que se dá à literacia e por se considerar o conhecimento científico um tipo de conhecimento mais válido que todos os outros.

Hoje em dia, trivialmente, se dá a leitura e a escrita como duas habilidades garantidas, contudo vale a pena pôr-se este facto em causa. De acordo com Conquergood (2002:147), “ More often than not, subordinate people experience texts and bureaucracy of literacy as instrument of control and displacement, e.g., green cards, passports, arrest warrants, deportation orders – what de Certeau calls “intextuation””. Todo o poder, incluído o poder da lei, é representado através da escrita. Até mesmo a própria assinatura é geralmente solicitada como um consentimento de poder sob a forma caligráfica. Na análise do autor, as pessoas mais oprimidas nos Estados Unidos são as chamadas “ilegal aliens” - aqueles imigrantes sem documentação considerados ilegais por não serem legíveis e incomodarem “the writing machine of the law”, (Conquergood, 2002:147).

Na opinião de Boaventura Sousa Santos o conhecimento científico também tem uma direção bem expressiva. Atente-se na sua explicação:

“Do ponto de vista epistemológico, as sociedades capitalistas modernas se caracterizam por favorecer as práticas em que prevalecem as formas de conhecimento científico. Isto significa que só se considera desqualificadora a ignorância destas formas. Como consequência deste status privilegiado que se outorga às práticas científicas, a intervenção destas na realidade humana e social é favorecida. Qualquer erro ou desastre que possam provocar são aceites socialmente e considerado um custo inevitável que se deve superar ou compensar com novas práticas científicas.”, (Santos, 2018:224)

Desta forma, entende-se que a ciência é tendenciosa, não é distribuída de uma forma equitativa e está ao serviço de grupos sociais privilegiados, promovendo-se, assim, mais uma vez, o tal mundo em guerra. Boaventura Sousa Santos (2018: 237-238) enfatiza, assim, os conhecimentos não hegemónicos numa tentativa de criar forças que combatam as relações desiguais provocadas pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado.

A hegemonia do textualismo e o centralismo do conhecimento científico precisam de ser expostos e enfraquecidos, sendo a *ecologia dos saberes*, do mesmo autor, uma boa resposta a esta necessidade. Nesta proposta, B.S.Santos (2018: 223-224), procura dar

relevo a outro tipo de saberes, para além da monocultura do conhecimento científico. Contudo, normalmente o conhecimento não científico é considerado local ou tradicional e a ele é conferido, desde o início, uma conotação inferior. A ecologia dos saberes vem, então, defender a credibilidade de todos os tipos de saberes, reivindicando uma igualdade de oportunidades às diferentes formas de conhecimento e, mais que tudo, incentivando a que estes diferentes universos sejam incorporados e dialoguem entre si. Tenha-se em atenção as palavras do autor:

“A igualdade de oportunidades implica que cada tipo de conhecimento que participe da conversação da humanidade, como disse John Dewey, colabore com a ideia que tenha de “outro mundo possível”; o debate assim concebido tem pouco a ver com os meios alternativos para alcançar os mesmos fins; trata-se de falar de fins alternativos.”, (Santos, 2018:226)

1.3 O resgate do corpo

“A diferença "entre" duas coisas é apenas empírica e as determinações correspondentes são extrínsecas. Mas, em vez de uma coisa que se distingue de outra, imaginemos algo que se distingue - e, todavia, aquilo de que ele se distingue não se distingue dele. O relâmpago, por exemplo, distingue-se do céu negro, mas deve acompanhá-lo, como se ele se distinguisse daquilo que não se distingue. Dir-se-ia que o fundo sobe à superfície sem deixar de ser fundo. De uma parte e de outra há algo de cruel e mesmo de monstruoso nesta luta contra um adversário inapreensível, luta em que aquilo que se distingue opõe-se a algo que não pode distinguir-se dele e que continua a esposar o que dele se divorcia.”, (Deleuze, 2000:81)

Chegados a este ponto, podemos concluir que muito do mundo já incentiva ao isolamento do indivíduo e, por isso, aqui, pretende-se enfatizar atividades e atitudes que, por outro lado, estimulem a abertura, a colaboração, a solidariedade; fundamentalmente, que se viva nos *entres* – *entre* lugares, *entre* pessoas, *entre* tempos, *entre* histórias. Em vez de se estar preocupado em *ser algo*, deseja-se que viremos a nossa atenção para se *estar nalgo* – portanto, ser-se em relação.

Para isso, acredita-se e objetiva-se trabalhar sobre os planos da percepção e da consciência. Irredutivelmente a nossa presença no mundo é partilhada, a diferença entre mim e o outro, tal como Deleuze (2000) inspira, pode variar desde colossal a inexistente. Sabe-se, também, que os limites não existem objetivamente e caso existam imageticamente pode-se agir sobre eles, transformando-os, deslocando-os, configurando-os, anulando-os e tudo o resto que a nossa imaginação e sabedoria permitam fazer. Na verdade, tudo se trata da nossa forma de perceber e construir. Este ensaio propõe exatamente esse investimento - que se trabalhe ao nível da percepção enquanto se age no mundo. Esse é o campo de terreno.

Posto isto, passa-se a explicar qual a proposta para trabalhar sobre este terreno. Sabendo-se que as hipóteses poderiam ser infinitas, escolhe-se investir no corpo, proporcionando-lhe novas experiências, através das artes performativas, de forma a investigar-se diferentes maneiras de perceber.

O desafio passa por regressar-se ao próprio corpo, como quem se prepara primeiro em casa para posteriormente confiar neste conhecimento no mundo. Mais especificamente, recorre-se a metodologias das práticas de dança¹, fazendo esta parte das artes performativas.

Antes de passar-se a um discurso mais empírico, relembra-se resumidamente um pouco da teorização que tem acontecido em torno do corpo. Assim, aproximadamente, nos últimos trinta anos, a antropologia e a sociologia têm-se esforçado para extinguir a dualidade corpo-mente. Para isso, foi necessário descentrar o conhecimento da experiência cognitiva e criar pontes entre o conhecimento e a prática (a experiência sensorial), dando, assim, origem a pessoas que “têm” e “são” corpos. Entre as abordagens que em muito contribuíram para a teorização sobre o corpo e a forma como o vemos atualmente, estão o cognitivismo e a fenomenologia. No cognitivismo, o corpo é visto como um objeto passivo, como uma massa de transporte capaz de transmitir, de geração em geração, os seus códigos sociais e culturais. Já na fenomenologia, o corpo passa a ser um ser ativo e, por isso, um agente que se relaciona com os outros e com o mundo, sendo então a sociedade e a cultura construções da corrente contínua das relações humanas. A fenomenologia de Merleau-Ponty apresenta, assim, um corpo vivo,

¹ A dança sobre a qual importa refletir neste trabalho é uma dança experimental, muito ligada ao contexto da dança contemporânea e da criação artística. Uma dança que nasce das improvisações e que preza os processos. Uma dança aberta que procura e pesquisa movimentos, não se deixando fixar por nenhuma técnica específica.

sensível, comunicativo, inteligente e construtor - um corpo-sujeito. A este propósito, Miguel Vale de Almeida (1996:11) refere que “Merleau-Ponty rejeita a ideia de que a mente seja uma substância separada do corpo. O corpo vê e é visto, ouve e é ouvido, etc. Por outro lado ainda, ele nunca se percebe de “ nenhures”, sempre se percebe de algum lado e é a presença visível e tangível de cada um que fornece esse algures”. A percepção é, por isso, uma das “ferramentas” essenciais para entendermos o corpo como algo incorporado e, neste âmbito, a própria percepção precisa de ser vista como uma experiência incorporada, pois, de facto e de acordo com Almeida (1996: 11), “ A percepção não é uma representação interna de um mundo exterior. A percepção ocorre no mundo e não mente”.

Esta percepção vem, assim, permitir que o sujeito abandone a sensação de ser um elemento fragmentado, isto é, de ser uma soma de partes (muitas delas até, aparentemente, antagónicas) para passar a ser um ser incorporado. Esta incorporação sensível e sensorial, por sua vez, não é experienciada, ao invés, ela é a própria base da experiência. Desta forma, o nosso corpo passa a ter a capacidade de guardar e alimentar tudo o que faz parte nós – ele é, na realidade, o modo de sermos no mundo. Segundo este pensamento, Miguel Vale de Almeida cita Merleau-Ponty:

É através do meu corpo que compreendo as outras pessoas; assim como é através do meu corpo que percepciono as ‘coisas’. O significado de um gesto ‘compreendido’ deste modo não está escondido por ele, está sim entrelaçado com a estrutura do mundo. (Merleau-Ponty,1962:186 citado por Almeida, 1996:5)

1.3.1 Uma dança que incorpora

É, neste momento, que se materializa a necessidade de proporcionar novos estímulos e novas experiências ao corpo, de forma a nutri-lo e matura-lo, de forma a desafiar o nosso posicionamento, de forma a transformar a nossa percepção e conseqüentemente o nosso modo de ação.

Passa-se a apresentar características e questões relativas à dança que argumentam a hipótese de ela ser uma boa aliada neste trabalho dedicado à percepção incorporada,

Tendo-se por base o trabalho *Movimento total – corpo e dança* (2001) de José Gil, fala-se de um conceito que se pensa ser de extrema importância na compreensão de um corpo aberto, corpo esse que é o ponto de partida para a dança acontecer - ele é o “espaço do corpo” (Gil,2001:58-60). Esta conceção refere-se a um corpo que se estende para lá dos contornos visíveis do corpo, como uma pele que se prolonga pelo espaço, se liga a ele e só existe nesta união. José Gil (2001:60) refere-se a “um espaço como o espaço do corpo, onde o interior e o exterior são um só”. Este é, nada mais, nada menos, que o ponto de partida do bailarino, sendo que esta percepção do corpo é naturalmente dada como adquirida, funcionando como uma estrutura base para a dança acontecer. Quando um bailarino entra no espaço onde vai dançar, ele observa as limitações físicas do mesmo porque entende que estas vão em muito definir a qualidade do movimento. Por exemplo, um dos aspetos sólidos mais importantes é o estado do piso, percebendo-se facilmente que dançar sobre um piso molhado ou sobre a areia vai originar qualidades de movimento muito diferentes. Para além dos aspetos “imóveis”, normalmente, o bailarino partilha o espaço físico com outros bailarinos que naturalmente se vão mover pelo espaço e, por isso mesmo, vão alterá-lo continuamente. Desta forma, o bailarino sabe que todos os movimentos são efémeros e agem como se a dança não lhes pertencesse. Ela pertence e existe no espaço do corpo.

Outro conceito importante para o autor é o ‘narcisismo da visão’. De acordo com José Gil (2001:61-62), e baseando-nos em Merleau-Ponty, esta noção refere-se à capacidade do bailarino em se construir constantemente no diálogo com todas as camadas do ‘exterior’ anteriormente referenciadas. Assim, o performer mais do que impor informações ao espaço, é um mediador da cena atento ao seu estado de presença, implicado na comunicação. Desta forma, ele contribui para a construção de uma experiência que acontece inevitavelmente de forma partilhada.

Por conseguinte, parece que a dança é uma facilitadora da consciência de corpos abertos ao mundo por ‘obrigar’ a um distanciamento de nós próprios, fazendo-nos, assim, ganhar uma nova perspetiva e espelhando um outro de nós. De acordo com Gil (2001:63), graças ao espaço do corpo e ao narcisismo do bailarino, o corpo, enquanto dança, cria duplos e múltiplos virtuais. Isto explica a existência de duos e de uma série de bailarinos que fazem movimentos idênticos ou complementares. No entanto, é necessário reforçar que estes “duplos” dançantes não são criados por mimetismo, não copiam do outro formas ou gestos, mas entram ambos no mesmo ritmo e nele marcam

as suas diferenças. Consequentemente, pode-se afirmar que a “dança tem a vocação de formar grupos ou séries” (Gil, 2001:64). Contudo, estes grupos não têm um carácter homogéneo, pelo contrário, eles têm um carácter heterogéneo pois, a dança integra aspetos convergentes.

Todavia, estando o movimento presente em tudo e em todos os lugares, como se pode distinguir um movimento do corpo nas suas funções habituais dos movimentos dançados? Será que existem diferenças entre eles? De acordo com o autor José Gil (2001:89), o que distingue um movimento comum de um movimento dançado é a natureza do próprio movimento e não a forma e expressividade com que ele é feito e, portanto, o que vai definir esta polarização é a consciência (perceção) com a qual se executa determinado movimento.

Segundo José Gil (2001:92-98), na vida comum, submetida a múltiplos sistemas de codificação dos gestos, o gesto não difere muito da linguagem falada porque os gestos são inteiramente transparentes e traduzíveis em significações gerais. Os corpos viscerais, selvagens e únicos, são, assim, domados pela sociedade que quer ter corpos desincorporados e funcionais e, por isso mesmo, os gestos que os corpos diariamente executam, são gestos sistematizados. A dança, por sua vez, trabalha precisamente sobre o corpo domado esquecido. Aqui os gestos situam-se ao nível do sentido e não ao nível do signo. Segundo Gil (2001:157-158), normalmente a consciência controla ou crê controlar o sentido e o comportamento do indivíduo, contudo, a dançar passa-se exatamente o oposto. O corpo enquanto dança num espaço movediço não consegue ter nenhuma noção de controlo, por saber que este espaço surge de uma forma partilhada e, diante disso, o inconsciente do corpo ganha força e gera espontaneidade. Contudo, é necessário enfatizar que o movimento dançado não é de todo um ato inconsciente, reflexo ou cego.

José Gil (2001:160) fala de uma inconsciência, no entanto, parece possível que esta inconsciência seja mais consciente do que o plano da consciência habitual. Julga-se que a consciência habitual é uma consciência dominadora, fechada e habituada ao que já se sabe, enquanto a inconsciência da dança é uma consciência aberta, curiosa e viva naquele preciso tempo e lugar - é uma consciência incorporada. De facto, ela é uma espécie de consciência constantemente nova que não julga e apenas existe de uma forma sustentável. Assim, o bailarino permanece num estado de alerta entre a perceção e a

ação, reconfigurando-se continuamente no ritmo das informações do espaço/tempo que ocupa.

Deste modo, investe-se na dança como um forte catalisador na expansão da percepção do mundo incorporado, apostando-se numa reconfiguração do corpo que na mesma pulsação reconfigura o espaço envolvente.

CAPÍTULO 2 – FAZER ANTROPOLOGIA ATRAVÉS DA DANÇA – DANÇA E SEUS CONTRIBUTOS

Após a teorização e contextualização inicial, neste segundo capítulo, a preocupação passa por revelar mais concretamente o tipo de práticas que constituem esta investigação. Mais precisamente, em que métodos da dança se apoia para se tentar fazer antropologia e que questões epistémicas estas levantam no seio antropológico.

Sabendo-se que o objetivo é trabalhar em torno da forma como se percebe o mundo (não esquecendo que este mundo pode ser compreendido em diferentes escalas, micro e macro), apresentam-se métodos de trabalho que estimulam e suportam essencialmente a parte empírica desta dissertação.

Neste momento, torna-se muito relevante referir um ponto-chave desta investigação, sendo ele a forma como se experimenta e aposta em estados mais incorporados com a realidade, passando isto por: nos percebermos como um todo em constante construção; percebermos que todas as nossas ações deixam rastro no mundo, uma vez que estamos em constante diálogo com o outro e com os espaços e, por isso, torna-se importante estarmos mais conscientes da nossa agencialidade (tanto a escalas micro como macro); este movimento contínuo de construção do mundo evidencia a importância do *aqui- agora* e, por isso, trabalha-se para se estar num estado disponível e de atenção para o presente, um presente dialógico com o passado e futuro. Mais concretamente, pensa-se que esta presença incorporada passa pelo esforço de não estancar experiências nem estados e pela coragem de perceber tudo como novo, mantendo-nos numa posição do *não saber*. Contudo, este estado presente, este estado constantemente incorporado, parece quase idílico, uma vez que o ser humano está cheio de hábitos desincorporados. Para além de tudo apresentado no primeiro capítulo, sabe-se (e sente-se) da necessidade do humano em encontrar coisas estáveis (a vários níveis – conhecimento, relações, casa, trabalho, etc) que lhe proporcionam uma perigosa sensação de controlo, mas que dela advém uma certa calma. Porém, esta investigação realça a instabilidade do mundo e da própria vida e, por isso, apesar deste ser um trabalho difícil (no qual se escorregou constantemente durante todo o processo), ou talvez impossível, esta dissertação tenta aproximar-se desse mundo incorporado e trabalha na sua direção.

Ora, estando-se perante uma amostra constantemente móvel e em metamorfose, tudo (ou quase tudo) parece ser suscetível de ser trabalhado. Mais especificamente, resgata-

se aqui a ideia de treino (no sentido de um investimento de tempo para a experimentação e não no sentido de atingir alguma forma concreta ou domínio de uma técnica precisa) e, para isso, volta-se a considerar o trabalho do sociólogo Sennett (2012).

Richard Sennett, na sua obra, ressalta a importância da cooperação, sendo esta compreendida como uma habilidade a ser desenvolvida. Para Sennett (2012:9) a “cooperação azeita a máquina de concretização das coisas, e a partilha é capaz de compensar aquilo que acaso nos falte individualmente. A cooperação está embutida em nossos genes, mas não pode ficar presa a comportamentos rotineiros; precisa desenvolver-se e ser aprofundada”. A cooperação é, então, compreendida como uma aptidão a ser aprofundada, que tem, então, a qualidade de matéria capaz de ser treinada.

Sendo a cooperação uma habilidade de extrema importância neste trabalho, reflete-se afincadamente sobre ela no seguimento desta reflexão; no entanto, de momento, o que se pretende realçar é o quanto esta visão de Sennett inspira para que se olhe para outras habilidades da mesma forma. Assim sendo, durante o terreno prático desta investigação, apostou-se no fazer experimentando (criar uma performance em conjunto, enquanto se experimenta como fazê-lo) e na prática tudo foi entendido constantemente como material de trabalho, passando, portanto, a forma como se percebe o mundo, a improvisação de respostas ao evento que acontece no aqui-agora, a colaboração entre os diferentes participantes da oficina, a confrontação com nós próprios e com os outros colegas; a serem massa de exercício.

Posto isto, para além das metodologias que seguidamente são referidas, existem outros conceitos-chave que são comuns às diversas atividades e que se aproveita aqui para lhes proporcionar um pouco de terreno. Fazendo, também, uma ponte entre o primeiro capítulo, tendo em conta a “amostra-mundo” que se apresentou e sendo esta investigação um desejo veemente aliado a uma permanente impaciência de trabalhar a percepção que temos dela, com a esperança de chegarmos mais perto de um mundo harmonioso, repesca-se aqui a *Sociedade do Cansaço* de Byung-Chul Han. O autor nesta sua obra, para além do cansaço dormente, fala também de um *cansaço translúcido* que pode funcionar como um presente para estas metodologias. De acordo com Han (2015:72-73), a sociedade capitalista apresenta-se exausta, mas esse facto pode ser entendido como uma vantagem, uma vez que, ao apresentar-se desgastado, existe menos espaço para o *eu*, traduzindo-se em mais espaço para o mundo. Parece que o cansaço

adormece em parte as presilhas da identidade e, com isso, “as coisas pestanejam, cintilam e tremulam em suas margens. Tornam-se mais indeterminadas, mais permeáveis, e perdem certo teor de sua decisibilidade”, (Han, 2015:72). Isto incentiva a uma estadia, a um demorar-se no *entre*, onde a *atenção profunda* pode emergir. Ao usar a expressão *atenção profunda*, referimo-nos a uma atenção onde o “ego hiperativo não tem acesso” o que despoleta outra forma de ver - um ver contemplativo que promove outras formas de agir e de conhecimento, segundo referido autor (2015:34).

Este aspeto do conhecimento, remete-nos também para a *Ecologia dos Saberes* de Boaventura Sousa Santos, salientando a importância do desaprender (desconstruir), pois o investimento maior é precisamente neste campo. As práticas, todas elas, ainda que através de invenções diferentes, têm como incidência a desconstrução de concepções e percepções tomadas como fixas. Considere-se as palavras de Boaventura Sousa Santos:

A ideia central da sociologia das ausências é que não existem a ignorância nem o conhecimento em geral (...) do ponto de vista da ecologia dos saberes, a ignorância não é necessariamente nem uma fase anterior nem um ponto de partida. Pode ser perfeitamente um ponto de chegada, resultado do esquecimento ou do desaprender que o processo de aprender implica. Assim, em cada passo da ecologia dos saberes é fundamental perguntar-se se o que aprendemos é válido e se o que sabemos se deve esquecer ou desaprender e por quê, (Santos, 2018:223)

Isto desencadeia um constante questionamento e, por isso, reclama por um estado de presença. Este estado de presença pode sugerir ser a resposta para a questão desta dissertação, contudo, torna-se necessário perceber que este estado não é algo lacrado, algo que se possa descodificar e posteriormente criar instruções para o atingir. Não, este é um estado vivo, um estado processo, para o qual não há fórmulas. A única coisa que se aposta aqui é, então, no treino de habilidades que permitam estar-se mais preparado para responder às urgências do mundo, mais presente e mais em diálogo com o outro. Para isso aposta-se em práticas e técnicas que motivam e sustentam esta experimentação. É disso que esta dissertação trata: de se fazer experimentando e experimentar-se fazendo; de conhecer-se esquecendo-se e esquecer-se conhecendo, etc. Está-se assim perante um método cíclico de aprendizagem, investindo-se num processo ele próprio incorporado.

Perante o exposto, acrescenta-se apenas que todos os artistas referidos neste capítulo, sendo eles: Madalena Vitorino, Ricardo Seíça Salgado, João Fiadeiro, Fernanda Eugénio, Steve Paxton, Lisa Nelson e Meg Stuart; são apresentados através de referências biográficas, como a academia exige. Contudo, tal como se defende nesta investigação – a importância do corpo e das relações; mais se esclarece que se teve o prazer e o privilégio de trabalhar pessoalmente com todos eles, no contexto da frequência do curso PEPC-Programa de Estudo Pesquisa e Criação Coreográfica, do Fórum Dança, Lisboa. Este fato proporcionou que se compreende-se o trabalho destes artistas de uma forma bem mais intensa e engajada, o que se refletiu no campo de terreno quando se praticaram exercícios baseados nas propostas deles.

2.1. Quando em terras nacionais a antropologia e a dança deram as mãos

Mais pontualmente, neste subcapítulo, pretende-se fazer uma revisão de trabalhos a nível nacional que em muito inspiram e suportam esta investigação.

Para além das três propostas que mais profundamente se discursa, onde notoriamente existe uma relação entre dança e antropologia; na sociologia e nas artes visuais, existem vários projetos onde facilmente se encontram pontos de encontro, ora porque elaboram trabalho artístico deslocado dos locais comuns, ora porque são projetos experimentais com o foco no processo, entre muitos outros. Porque o mundo é incorporado, para encontrar conexões basta procurar-se por elas, no entanto, os três trabalhos que se seguem foram realmente uma fonte de conhecimento para esta dissertação.

Nas diversas formas dos quatro artistas (Madalena Victorino, Ricardo Seíça Salgado, João Fiadeiro e Fernanda Eugénio) trabalharem, salienta-se a importância que dão ao olhar - a maneira como vemos/sentimos e somos vistos. O corpo dá serviço a um dispositivo de experimentação que continuamente absorve e reconfigura o espaço.

Importa referir, neste momento, que a dança sobre a qual importa refletir neste trabalho é uma dança experimental, muito ligada ao contexto da dança contemporânea e da criação artística, onde ela existe embrenhada nas artes performativas, não sendo muito claro, na maior parte das vezes, os limites entre elas – principalmente entre dança e teatro, uma vez que em ambas se usa e abusa do corpo e voz.

Nesta investigação importa, então, o que nasce das improvisações, prezando-se os processos. Uma dança aberta que procura e pesquisa movimentos, não se deixando fixar por nenhuma técnica específica, sendo ela, para todos os artistas aqui referenciados, algo que está dentro da vida. Ela é, por isso, uma forma de nos encontrarmos no mundo.

2.1.1 Apresentação do trabalho de Madalena Victorino: a dança de todos

Começa-se com a apresentação de uma artista que se entende como alguém muito especial no panorama da dança nacional – Madalena Victorino. Esta artista “Fala-nos de espaços transfigurados pela dança e do poder da arte, que transforma vidas e geografias, comunidades e regiões”, sendo que para ela “a dança é de todos e para todos. E é sempre um acto de amor”, segundo Azevedo e Martins (2014:61).

Madalena Victorino, após ter estudado na era da explosão da dança moderna, nos Estados Unidos, regressa a Portugal e começa a fazer o seu trabalho logo junto da comunidade. De acordo com as autoras Azevedo e Martins (2014:65), a artista defende com fervor que a dança não deve pertencer apenas a uma elite de bailarinos, “mas onde a elite pode encontrar o povo que é sabedor e feliz”. Assim sendo, a artista abandona o comum hábito de se trabalhar com bailarinos e, também, o usual palco e aproxima-se das pessoas. A coreógrafa procura, então, a descentralização do conhecimento e que a arte chegue a públicos transversais, trabalhando tendenciosamente com públicos desfavorecidos, tais como crianças em instituições, adultos marginalizados, idosos, público rural, entre outros.

Desta forma, Victorino servindo-se da dança, proporciona o tal encontro que inspira esta dissertação, o encontro de amor. Gosta-se desta ideia romantizada, pois nela lê-se nas entrelinhas uma atitude diferente da do dia a dia, com a qual as pessoas partem para dançar. Aqui acredita-se ser mais fácil encontrar aquela pré-disposição aberta, leve e humilde, onde mais fluidamente crescem os tais lugares *entre* e o meio da amizade, sendo, por isso, ideais para recebermos o outro e, assim, com ele, transformarmo-nos. Tenha-se em consideração as palavras da artista:

Perguntava-lhes “o que é para vocês a dança?” E elas diziam que a dança servia para arranjar maridos [risos]. Portanto, a dança é sobre amor e nós

agarramos essa ideia de que a dança, no fundo, pode ser um acto de amor ou um acto à procura de amor. (Azevedo e Martins, 2014:66)

Segundo as autoras Azevedo e Martins (2014:62), para a bailarina o movimento é uma linguagem, uma forma de comunicação abstrata portadora de conteúdo, que talvez facilite o desapego do que conhecemos de nós e proporcione e incentive um tipo de comunicação com o outro que não estamos habituados. Assim, com estes encontros entre pessoas tão heterogêneas, Madalena Victorino preocupa-se em testar a generosidade das pessoas. Estes encontros acontecem, então, de uma forma muito despreziosa e natural, uma vez que o que interessa “é fazer, criar encontros entre pessoas, que à volta da matéria do fazer se reúnem e divertem”(Azevedo e Martins, 2014: 64).

Contudo, estes encontros são um confronto com a realidade, em que é notória a transformação das pessoas através da dança. Esta transformação serve para pensar, para discutir, para nos reposicionarmos face ao mundo. Então, para Madalena Vitorino não há dúvidas “a arte muda uma sala, muda uma vida, muda o teatro, muda a educação...Muda tudo. É uma arma. A Arte é uma arma que só os políticos ignorantes não usam” (Azevedo e Martins, 2014:68). Esta é a finalidade do seu trabalho, “transfigurar o olhar das pessoas através da experiência coreográfica”, segundo (Azevedo e Martins, 2014: 67).

Ora, de modo semelhante a esta investigação, Madalena Victorino aposta no fazer, mais especificamente fazer com o foco no corpo e através da dança, apoiando-se em atividades que aproximam universos e que valorizam os diferentes tipos de saberes e os diversos lugares de onde eles emergem. Porém, quando a aposta é esta, trabalha-se sobre terras de confrontação com a realidade, tal como é referenciado relativamente ao trabalho da artista e como se veio a verificar neste estudo também. Quando se está em cena e quando a ferramenta de trabalho somos nós próprios, estamos totalmente expostos e a sensação de vulnerabilidade é uma constante. Isto de nos olharmos ao espelho pode ser bem difícil, para além de que aqui não se trata de olhar, mas sim de encarar, o que agrava o grau de complexidade e pode originar confrontação e resistência. Contudo, o trabalho é esse mesmo - *esquecer saberes para se dar lugar a novos saberes*, para se dar lugar à transformação e, assim, esta resistência serve mais como uma motivação do que um entrave.

2.1.2 Apresentação do trabalho de Ricardo Seiza: etnoteatro

Ricardo Seiza Salgado é um antropólogo, investigador e performer que entende a etnografia como um modo de ação. De acordo com Salgado (2015) as práticas etnográficas devem provocar mudanças sociais e culturais e, aliando a etnografia ao teatro, o autor passa a conhecer as histórias pessoais dos interlocutores da investigação. Contudo, para o autor, a investigação não é local e ele reflete “como a partir de uma micro-história se podem conceptualizar mudanças mais amplas, ou seja, de como do micro se pode iluminar o pensamento e a compreensão do macro”, segundo Salgado (2015:27).

Como antropólogo performer investigador, Ricardo Salgado (2013:31) preocupa-se, assim, com a performatividade da etnografia, referindo-se ao seu trabalho como *etnoteatro*, sendo este um modo alternativo de dramatizar e expressar conhecimento pessoal, social e cultural. Na sua metodologia, o investigador performer (2013:33) mescla princípios antropológicos com princípios artísticos, usando tanto a observação participante como técnicas teatrais.

Salientam-se três características do trabalho de Ricardo Salgado que pensa-se serem fundamentais para esta dissertação. A primeira assenta nalgó que já foi bastante discutido neste texto, mas que vale a pena mais uma vez sublinhar: trata-se, então, do contributo para a democratização do conhecimento. O autor Salgado (2013:35) fala de uma *desacademização* do conhecimento, onde os diferentes tipos de conhecimento etnográfico que provêm da prática são divulgados publicamente, deixando, por isso, os múltiplos significados de estarem confinados à academia e aos interlocutores.

Em segundo lugar, realça-se o quanto o etnoteatro reforça o sentido de comunidade enquanto a transforma, sendo esta, por isso, uma prática incorporada que investe maioritariamente nas relações. Atentando-se na reflexão do investigador Salgado (2015:27-28), o etnoteatro investe nas relações e demanda contacto social direto e continuado. Lembrando o nome da oficina que possibilitou a parte empírica deste estudo, o autor fala na importância de se estar presente, pois é no encontro dialógico que surge a história partilhada. Este tipo de prática devolve, ainda, poder aos interlocutores, conferindo “poder à imaginação de um *ethos* coletivo comum, capaz de dinamizar e reforçar os laços de comunhão”, considerando-se que esta identidade coletiva é renovada constantemente, segundo Salgado (2013:34-35).

Por último, apresenta-se uma etnografia que é pensada simultaneamente como objeto e método de estudo, ou então, apresentada como processo e produto. Atente-se nas palavras do autor:

No contexto deste trabalho, o tema para o espetáculo teatral coincide com a matéria a trabalhar etnograficamente: o passado do grupo; mas também o próprio espetáculo teatral se configura como material etnográfico no seio da investigação que se faz à geração contemporânea do grupo.(...) o etnoteatro se pode constituir como objeto e método da etnografia. Surge como possibilidade para explorar e transformar informação em experiência partilhada, confirmando o facto de que todos somos co-performers das nossas vidas, devolvendo aos interlocutores ou ao público, precisamente essa experiência, (Salgado, 2013:35)

Com isto, revela-se que o etnoteatro de Ricardo Seíça Salgado inspira incisivamente a argumentação metodológica desta dissertação, apresentando várias soluções para algumas inquietações e inseguranças da mesma, sendo uma delas a confusa distância das dualidades *processo vs. produto* e *teoria vs. prática*. Aproveita-se assim, ainda, para referir a importância que o autor dá ao fazer, afirmando que “ as pessoas aprendem sempre através da participação, o conhecimento parte do fazer. Se o é na vida, torna-se um imperativo da etnografia”, segundo Salgado (2013:37)

2.1.3 Apresentação do trabalho de João Fiadeiro e Fernanda Eugénio: Modo Operativo AND

O bailarino João Fiadeiro e a antropóloga Fernanda Eugénio uniram as suas preocupações com o mundo de forma a criarem um método – Modus Operandi AND - que assenta em torno de duas perguntas “como viver juntos” e “como não ter ideia nenhuma”. Este jogo de perguntas nasce da cooperação entre os participantes e, por isso mesmo, obriga-os a abrirem-se uns aos outros, observando o que ali existe e esquecendo os preconceitos adquiridos, de forma a criarem espaço para novas formulações de ideias. Atente-se na explicação dos autores:

Esta operação desativa aquela a que estamos mais acostumados: viver “com” ideias e “sem” o que há, ou seja, em relação privilegiada com o que acreditamos, achamos ou sabemos e não com as pessoas, lugares e circunstâncias concretas que nos interpelam, (Fiadeiro e Eugénio, 2013:222).

Mas como Fiadeiro e Eugénio conseguem espoletar isto? Como viver sem ideias e com o que há?

Um dos principais truques deste jogo, para que se proporcione uma plataforma onde este jogo possa acontecer, fundamenta-se na não linearidade temporal dele. O jogo acontece no imprevisível. Por isto, este jogo não se começa a jogar pelo início, mas sim pelo meio, pelo que há antes da nossa presença e da nossa ação. Esquecer o tão agarrado porquê que há e dar lugar ao observador que há no meio, ver do que as coisas e os tempos já são feitos sem o nosso egocentrismo isolador. Começar pelo meio é então começar pelo imprevisível, pelo que não controlamos, pelo que está presente. Este jogo vem principalmente destabilizar o jogo do saber. (Fiadeiro e Eugénio, 2013:224)

De acordo com Fernanda Eugénio (2017:204) o mundo discorre sobre uma plataforma em que se assume a existência prévia do ideal e, desta forma, o sistema assegura eficazmente a nossa insensibilização ao que existe. É como se a nossa identidade já estivesse definida à partida, como se fôssemos meros transportadores do que deveríamos ser. Aqui neste sistema fechado nada é passível de ser trabalhado, nem há nada para discutir. Então, o método de Eugénio e Fiadeiro assenta precisamente na desconstrução desse mundo determinado. Ora, tenha-se em consideração as instruções de Eugénio:

Desapegar: perdoar “para dar” – ou “retribuir”, que não é senão um voltar a dar. E depois, desaprender: esquecer “para ter” ao invés de ser; para conseguir “receber”. Desorganizar o corpo que sabe e identifica para ir fazendo situada e contingentemente o corpo que saboreia e “co-passiona”. “Desertar-se”, a fim de atingir o limiar não apenas da potência, mas sobretudo da impotência, daquilo que “não podemos fazer”. Transferir o dizer de si do monólogo aguerrido ou do diálogo relativizante para o “metálogo”: uma disposição para ficar no problema que se apresentar, para sentir-pensar-fazer junto (...). Um “modo que faz do saber, sabor”, (Eugénio, 2017:209).

Deste modo, neste jogo ao saber não é atribuído um papel crucial, ele é concebido como um guardião de matéria possível de ser trabalhada. Aqui é necessário que os participantes re-parem em vez de olharem ou verem. ‘Re-parar’ é fazer com que o imprevisível seja zona de atenção e de trabalho. Trata-se, portanto, de aguentar “ficar no meio”, no jogo do não saber, sendo que “É no juntos que se re-para e repara,” (Fiadeiro e Eugénio, 2013:224).

Este é, pois, um trabalho de sensibilização e fractalização da atenção, sendo que para “aprender a viver junto”, torna-se necessário prescindir da suposição assim como da imposição. Isto torna-se num exercício de contenção dos impulsos dos saberes. O participante não se coloca no espaço “à priori”, mas joga com as possibilidades existentes, exercitando o estado de presença a favor da composição e não dos seus desejos individuais. Interessa a construção desse espaço novo, presente e partilhado, sendo que a única maneira de lhe responder é mantendo-nos abertos e disponíveis para ajustá-lo e recentrá-lo em função dos novos eventos que vão acontecendo. Considere-se as palavras da autora:

Ativar este outro modo de abordar e praticar a comunidade envolve sintonizar com um comum que não é nem essencial nem substancial, mas potência. Algo que já lá está, desde sempre, mas enquanto virtualidade a ser realizada, e não enquanto essência ou verdade original. É virtualmente possível virmos a ter um comum justamente porque somos irremediavelmente diferentes dos outros: é de fato de que há distância entre nós que emerge a possibilidade de ligá-la, de maneiras ilimitadas, que estão sempre por inventar a cada vez. Se já estivéssemos próximos, se já fôssemos o mesmo, não haveria nem hipótese nem necessidade de fazer o comum: o comum não se manifesta, portanto, na identidade nem na identificação, mas na possibilidade de ligar os díspares, os discordantes, os diferentes, (Eugénio, 2017:206).

Ora, desta forma, percebe-se nitidamente uma ponte entre o trabalho destes criadores e as ideologias de Han, no seu livro *Sociedade do Cansaço*. O aprender a ver com a tal necessária atenção profunda e o saber demorar-se no entre para que se execute uma atividade pura, entrando-se em estados de exceção que despoletam transformação, são as habilidades que João Fiadeiro e Fernanda Eugénio se propõem a treinar. Assim sendo, estes trabalhos sustentam por completo esta investigação que tenta premiar as

práticas performativas pela possibilidade delas facilitarem o processo da tal cisão dos heterogêneos.

2.2 Práticas artísticas transladadas para o seio antropológico

Neste subcapítulo apresentam-se metodologias de trabalho que emergem do contexto mundial da dança e que, de uma forma muito pragmática, servem a parte empírica desta investigação.

Elas surgem como estratégias para se trabalhar incisivamente sobre as camadas da percepção e da consciência, como linhas orientadores na tentativa de alertar os participantes para os universos incorporados e, mais ainda, como dispositivos que levantam questões sobre os próprios métodos antropológicos.

2.2.1 Apresentação da técnica de contacto de improvisação de Steve Paxton

Steve Paxton é um bailarino americano muito associado à técnica de contato de improvisação², considerando-se esta técnica muito interessante para este trabalho por se acreditar que ela tem um grande potencial na compreensão do conceito de incorporação.

No CI, o corpo isolado deixa de existir e passa a existir um único corpo formado por dois corpos. Esta técnica pressupõe o contacto permanente de dois corpos que se escutam e estão em permanente diálogo, somente através do corpo, sendo por isso, esta uma negociação silenciosa. Nenhum dos corpos assume o papel de “ditador” do movimento, nem o outro de “seguidor”. Estas personagens não existem e trabalha-se ao nível de controlar o ensino de sair do controle. De acordo com a autora Fernanda Leite (2005:91), o contacto de improvisação é uma técnica improvisada de dança que facilita a interação entre dois corpos, onde estes participam de forma igualitária, não havendo,

² É uma técnica que surgiu nos anos 70 nos Estados Unidos, logo nos primórdios de toda a revolução da dança para a sua era moderna contemporânea.

por consequência, uma hierarquia social e, por isso, aqui treina-se em simultâneo a habilidade de liderar e saber seguir.

O contacto de improvisação testa, então, as possibilidades de dois corpos em contacto. Estando em permanente contacto, estes dois corpos funcionam, umas vezes, como bases orientadoras do movimento, outras vezes, são “carregados” e deixam-se ser guiados. De acordo com o testemunho de Leite (2005:93), os bailarinos apoiam-se e equilibram-se uns nos outros, sendo notória a parceria dos mesmos. Deixa-se, assim, de ver dois corpos e passa-se a ver um só, pois as formas que adquirem são impossíveis de serem criadas apenas com um só corpo. Tudo isto acontece em improviso e em diálogo unicamente corporal, por isso, o CI exige que o bailarino seja aberto e humilde – este tem de se entender como parte do movimento e tem de aceitar tanto ser comandado como tem de saber comandar.

Desta forma, consegue-se entender que há uma reconfiguração no corpo que habitualmente se habita. É como se estivéssemos perante um corpo de quatro pernas, um corpo capaz de levitar e servir de base ao mesmo tempo, um corpo com outro peso, consistência e identidade, tornando-se assim num corpo desconhecido que reclama atenção e revela novos significados.

É por todos estes motivos que se escolhe ter por base esta técnica, apostando-se em exercícios de contacto de improvisação que espoletam a desconstrução da configuração que se tem do corpo. Não tendo por objetivo o domínio do contacto de improvisação, ela torna-se importante porque grita pelo entendimento do domínio que não se tem do corpo. Facilmente se percebe que não o controlamos, facilmente se põe à prova o quanto estamos dependentes do meio, aqui, principalmente dependentes do parceiro da atividade. Torna-se imperativo, mais que aceitar o outro, confiar nele. Precisamos confiar que ele é capaz de suportar o nosso peso, que ele é confiável para o guiar. Sem esta premissa a técnica não existe.

Ora, depositarmos o nosso corpo na posse de alguém não é algo simples e, assim, fundamenta-se a pertinência do uso deste tipo de exercícios. Nesta brincadeira de despojar o meu corpo no outro, apercebe-se que este tipo de exercícios aborda muito mais do que questões relativas à fisicalidade. Eles são reveladores por si só: medos, anseios, controlos e descontrolos, tolerância, desejos, fobias, dinâmicas sociais, crenças culturais e tudo mais aquilo que olho observador conseguir decifrar; são exercícios que levantam uma imensidade de conhecimento antropológico.

2.2.2 Apresentação do trabalho de Lisa Nelson: a atenciografia

Para Lisa Nelson dançar é um caso de vida. A dança é uma expressão da vida que não pode estar afastada do mundo e, por isso, não está dissociada do movimento da presença, tanto no corpo quanto na relação com o coletivo.

De acordo com Francisco de Assis Gaspar (2017), esta artista desenvolveu, assim, o *Tuning Scores* – um procedimento de investigação de movimento, composição e comportamento humano, que incide sobre a *atenciografia*. Por *atenciografia* entende-se um mapeamento sensível da atenção como suporte da imaginação do corpo, que se posiciona no espaço e prepara para responder aos estímulos dos elementos através dos quais se move. É, portanto, a leitura dos disparadores da ação na improvisação e que envolve simultaneamente a percepção dos impulsos e as ações correspondentes no espaço. Considere-se a explicação da bailarina:

We are constantly recomposing our body and our attention in response to the environment, to things known and unknown. This inner dance is a most basic improvisation—reading and responding to the scripts of the environment. It's our body's dialogue with our experience (...) This is a tricky negotiation between the design of our senses, our physical skills, and the rules of our culture. (Nelson, 2004:21)

Lisa Nelson trabalha muito em torno dos sentidos primordiais (visão, olfato, tato, paladar e audição), da atenção e reconfiguração que lhe damos. Ela testa o quanto um uso diferente dos mesmos altera o nosso imaginário e a nossa relação com o mundo. Então o que acontece quando mexemos nesta configuração dos sentidos? O que acontece quando forçamos para alterar a nossa percepção dos mesmos? Lisa (2004:25) conta pela sua experiência que sentiu o seu movimento a reorganizar-se em torno dessas mudanças perceptivas, alterando a qualidade e construindo novos modelos internos para a sua dança.

Para provocar esta reconfiguração dos sentidos, a bailarina tem preferência pelo trabalho em torno da visão, variando as suas experiências entre um estar de olhos abertos ou fechados. De acordo com as suas vivências, os olhos abertos tornam-se a principal defesa do futuro, uma vez que a visão é o sentido mais rápido a entender os

obstáculos no nosso caminho e, por isso, faz-nos, talvez, relacionar de uma forma mais distante com o nosso contexto. Atente-se nas palavras de Lisa:

Operating with open eyes had kept me at a distance from my environment. To bring the space closer, I needed only to close them. New instructions for navigating through space arose from touch and hearing and reinforced my dancing with eyes open. To read space this way imprinted it on my body, made an impressionist of me. And the inverse—my movement held a mirror to the space, making its hidden life visible. My senses reach for a richer involvement, perhaps to reading the negative space or the sound; or they take leave of the theater for my thoughts (Nelson,2004:26).

Deste modo, imagina-se que os olhos abertos mantêm-nos mais ligados aos nossos padrões, depreendendo que agimos segundo a forma que fomos aprendendo a olhar para as coisas e situações. Mas quando retiramos esta moleta, ficamos mais à mercê do que não sabemos, do desconhecido, do novo que sempre é. Ficamos mais sensíveis aos objetos que estão lá e não costumamos ver, ficamos mais disponíveis para experimentar novas formas de nos relacionarmos e de ver. Isso fará com que os nossos sentidos, percepção e imaginário se reconfigurem e é na própria reconfiguração que aprendemos. É na reconfiguração que estamos abertos ao outro, ao lugar e àquele específico tempo. Acredita-se assim que este fechar do olhar é, pelo contrário, um *abrir de olhos*, sendo, por isso, esta uma estratégia que nos leva a treinar viver no não saber – a estar presente. Querendo-se ir mais longe e inspirando-nos em Lisa Nelson, testa-se intervir nesta desconstrução do corpo através da camuflagem doutros sentidos.

2.2.3 Apresentação do trabalho de Meg Stuart: o corpo filtro

Meg Stuart é uma artista Norte Americana que sempre se moveu no seio da dança, tendo vindo a experimentar diferentes papéis, tais como bailarina, coreógrafa e investigadora. Esta artista viveu o apogeu da dança moderna e, desde então, tem contribuído para que as práticas performativas sejam repensadas e recriadas. A inovação desta criadora está nela entender o corpo como um filtro e, aparentemente, isto parece

ser uma visão simplista desta massa que nos conecta com o mundo, no entanto, ela é o oposto disso mesmo.

Considerando-se o autor Joroen Peeters (2015:91-94), este corpo fica ao serviço do espaço tempo, como um complexo sensorial habitado energeticamente. Estes corpos permeáveis estão, assim, intrinsecamente ligados ao contexto em que operam, não havendo espaço para os regulares significados aceites à partida. Trabalha-se, portanto, no anulamento do velho opressor e tenta-se abraçar o novo desafiante, necessitando-se de um corpo recetor – um alguém vazio, capaz de se esvaziar, sendo e dando espaço para que um alguém novo chegue de fora e se materialize dentro. Talvez a ideia de um corpo canal seja mais fiel à proposta da bailarina, uma vez que um corpo recetor sugere um corpo que guarda e aqui trata-se de corpos que transferem, que são serventes do momento. Atente-se nas palavras do autor:

In Visitors Only Stuart is in this way able to arrive at surprising self-observational figures that take the divided nature of the subject to its extreme: the performers haunt themselves, not recognising their arms and legs; their own bodies are foreign elements. The performers are partly absent, and observe themselves in a state of schizophrenia or paranoia. Out of this relationship between containers and a floating consciousness arises a new rhythm: the dancers constantly swing back and forth between absence and presence, involvement and detachment, experience and observation, (Peeters, 2015:108)

Para este contínuo processo de limpeza e preenchimento, Meg Stuart encontra nos sentidos/sensações/sentimentos a capacidade de despojar o velho e abraçar o novo, sendo o sensorial marcado pelo excesso. Contudo, consegue imaginar a densidade energética que um libertar de nós mesmos incorpora, tangenciando-se estados rituais ou de transe. Não interessa o foco nas palavras, mas sim imaginar-se a carga vibratória que as propostas desta artista transportam. Considere-se, portanto, as palavras do autor Joroen Peeters:

In that scene I see the dancers as ‘energy servants’. There is an energy in the room that drives them about or attacks them, and which they want to embrace or avoid. You might interpret this energy as a memory of people, as presence, or as any spiritual idea you like. There is this energy between the individual dancers, but also the energy that drives their actions, their desires and behavior. They are simply there to serve this energy, and with a childlike

openness. They also accept letting go of all this and going into a trance, beyond the walls, beyond the familiar world. It reminds me of one of those water-domes with little figures and snowflakes inside: when you shake it the landscape changes and yet remains the same. Spinning. Yielding while still having a mission. Being driven by the desire to become disoriented, with no point of reference. Erasing all your experience until you no longer know who you are or where you are. What is myself, what is my place? The only thing you can see is a sort of door behind which things happen and people pass by, (Peeters, 2014:110)

Neste sentido é compreensível o investimento no desapego que o trabalho desta artista sugere. Meg Stuart, à semelhança dos outros artistas referidos até ao momento, impulsiona a habilidade de se saber estar no presente, de se ser capaz de *atenciar* o meio que se integra e de se confiar na capacidade para preencher o desconhecido. É neste lugar que o corpo se reconfigura e pode descobrir meios alternativos, sempre incorporado com o outro e com o que o envolve. Por todas as valências apresentadas, compreende-se por que razão, este trabalho, inspirou a investigação que se propõe nesta dissertação, enquanto sustentou os exercícios artísticos praticados no terreno.

CAPÍTULO 3 – FAZER A ANTROPOLOGIA DANÇAR - QUESTIONAMENTO ANTROPOLÓGICO

Neste terceiro capítulo objetiva-se fazer uma reflexão em torno de uma antropologia que se ansiou alcançar nesta dissertação e que sustentou a metodologia de todo o processo. Para isso, fez-se algum investimento em termos de revisão bibliográfica, sendo que se entende este caminho denso como parte integrante do processo. O percurso foi desajeitado e incoerente, em que se teve de desistir de certas ideias para se chegar a outras, aproximando-se, então, da antropologia que se sonhava, mas não se sabia desenhar. Neste sentido, evidenciam-se dois casos: primeiro, o foco empírico e, por isso, mesmo também metodológico, esteve sempre direcionado para o seio da dança, contudo, pelas propostas do terreno teve-se de partilhar esta atenção para o meio da performance; em segundo, destaca-se todo o balancear entre metodologias com e sem produto final, sendo que os procedimentos sem uma expressão final eram bastante aliciantes, mas o terreno prático demandava uma apresentação final. Contudo, algumas ideias estiveram bem presentes desde o início, sendo elas a crença numa antropologia aberta, colaborativa e interventiva.

Posto isto, começa-se por dar relevo ao trabalho do antropólogo Tim Ingold, uma vez que este contribuiu no sentido de clarificar alguns conceitos bastante discutidos no seio da antropologia e muito importantes para este ensaio. Passa-se, assim, primeiramente a refletir sobre o que se entende por etnografia e antropologia.

Tendo por base o trabalho de Ingold (2017), confinar o fazer antropologia unicamente através da etnografia, tem sido prejudicial para esta disciplina. Na verdade, para o autor existem lacunas na forma como se relacionam estas duas práticas que se passam a apresentar.

Por etnografia, Ingold (2017) entende que é uma forma sensível e detalhada de descrever a vida tal como é vivida por alguém, nalgum lugar e tempo. Ela é vestida pelo seu próprio fim. Através da escrita, de um filme ou de outra forma, a boa etnografia é um registo fiel ao que se reporta. Ela não é, por isso, um método, muito menos o único método de fazer antropologia. Com isto o autor não se mostra de todo contra a etnografia, pelo contrário, ele intitula-se um defensor da mesma e, por isso mesmo, pensa sobre ela. O problema para o qual Tim Ingold chama a atenção é o perigo da

objetificação na etnografia, acreditando que a relevância dela está em investigar *com* o outro e não sobre ele. Tenha-se em consideração as palavras do autor:

It is to defend ethnography against those who would wrap other people's lives into cases, and who see in ethnography not a worthy end in itself but merely a means to the end of anthropological generalization. I want to defend ethnography from those who would see it as a method. Of course, like any craft-like endeavor, ethnography has its methods—its rules of thumb, its ways of working—but it is not a method. (Ingold, 2017:22-23)

Já na antropologia encontram-se princípios e propósitos bem diferentes, alguns até mesmo opostos. Segundo o mesmo autor, se a etnografia é um fim em si mesma, a antropologia, contrariamente, é um estimulador a novas formas de pensar e agir - ela é geradora, sendo este um valor que, em paralelo, se encontra na performance e no qual mais à frente se irá insistir. Sendo assim, a antropologia não pretende retratar, mas sim questionar, refletir, propor... Para que a reflexão tenha conteúdo, torna-se imprescindível estudar com as pessoas, em vez de fazer estudos sobre elas e esta é uma dimensão de extrema importância. Assim, de acordo com Ingold (2017, 22), “Anthropology(...) is a generous, open-ended, comparative, and yet critical inquiry into the conditions and possibilities of human life in the one world we all inhabit.”. Desta citação tiram-se quatro fundações da antropologia: a antropologia é generosa porque presta atenção e responde ao posicionamento do outro no mundo; ela é aberta, pois não procura soluções finais, pelo contrário procura novas formas de estar mais sustentáveis, onde a exclusão não mora e existe um lugar para tudo e todos; ela é comparativa, porque não acredita na tal solução única e tem consciência que, para qualquer caminho que a vida tome, poderia ter tomado outro, uma vez que nenhum caminho é preordenado como o único que é "natural" e, por fim, a antropologia é crítica, porque ela é uma inconformidade com a realidade, com o estado do mundo. Ora, atente-se na explicação do autor:

In finding ways to carry on, we need all the help we can get. But no specialist science, no indigenous group, no doctrine or philosophy already holds the key to the future if only we could find it. We have to make that future together, for ourselves, and this can only be done through dialogue. Anthropology exists to expand the scope of this dialogue: to make a conversation of human life itself” (Ingold, 2017:22)

Com a mesma intenção, retoma-se o trabalho de cooperação de Sennett que insiste no treino desta habilidade, de forma a aprimorarmos a nossa capacidade de escuta e de resposta ao outro. De acordo com o sociólogo, esta competência não pode ser confundida com o propósito de homogeneizar a subjetividade, pelo contrário, o desafio está em reagir amigavelmente aos outros nos termos deles. Para tal acontecer, Sennett (2012:17) fala em habilidades dialógicas, habilidades essas que passam por “ouvir com atenção, agir com tato, encontrar pontos de convergência e gestão da discordância ou evitar a frustração numa discussão difícil. No entanto, isto não é um trabalho simples e Sennett (2012:19) afirma mesmo que “a sociedade moderna está ‘desabilitando’ as pessoas da prática da cooperação”. Por isso, o autor apela a uma solidariedade indispensável à prática da comunicação, sendo que por solidariedade entende-se a capacidade dos sujeitos se abrirem uns aos outros, acolherem e se envolverem na subjetividade de cada um. A capacidade dialógica convoca a empatia e generosidade, pressupondo, ainda, uma grande humildade e uma capacidade de vender o ego e os pré-conceitos. Só assim se pode estar disponível para conhecer o outro, quando se parte de posições equidistantes.

Após esta breve exposição, conclui-se, então, que a antropologia e a etnografia podem ser complementares tendo muito para oferecer uma à outra, no entanto, elas são bastante diferentes. A antropologia, tal como foi apresentada, é uma especulação fundamentada e esta perspectiva, para além de distinguir a antropologia da etnografia, abre a antropologia a novas formas de fazer a própria investigação. A antropologia pode ser então experimental, interrogativa, colaborativa e interventiva. Considere-se as palavras de Ingold:

But an anthropology that is experimental and interrogative can combine with art practice in highly productive ways. What is crucial about both anthropology and art practice, and what distinguishes both from ethnography and art history, is that they are not about understanding actions and works by embedding them in context—not about accounting for them, ticking them off, and laying them to rest—but about bringing them into presence so that we can address them, and answer to them, directly (Ingold, 2017: 24-25)

É precisamente esta dimensão de uma antropologia capaz de responder e, mais, de intervir diretamente que importa para este trabalho. Nesta investigação vale-se da antropologia para transformar o momento, sendo que no instante em que ela altera a

realidade fabrica novas questões e, por isso, acredita-se numa antropologia geradora de mais antropologia. É nesse mesmo meio que a dança (numa dimensão mais focada de pré trabalho empírico) e a performance (numa dimensão mais aberta durante o trabalho empírico) podem ser ferramentas talentosas na estimulação de conhecimento antropológico e é nesta mesma incubadora que se torna possível experimentar o método que se propõe.

Porém, antes de se passar mais concretamente a questões relativas ao método, torna-se pertinente dedicar um pouco de atenção ao trabalho “Design anthropology is not and cannot be ethnography”, ainda de Tim Ingold. Por a observação participante ser uma ferramenta tão comum na construção antropológica, quer-se refletir em torno desta prática. Assim sendo, pensando sobre a observação participante, o antropólogo defende que observar e participar não devem ser entendidos enquanto ações separadas.

Segundo Ingold (2014:4), a cisão entre observar e participar é, comumente, baseada numa certa compreensão do ser humano profundamente enraizada nos protocolos da ciência normal, segundo a qual a nossa existência é constitucionalmente dividida entre o viver no mundo e o saber sobre isso. A alegada contradição entre participação e observação não passa, por isso, de um corolário desta divisão. Como seres humanos, ao que parece, podemos aspirar à verdade sobre o mundo apenas por meio de uma emancipação que nos retira disso e nos deixa estranhos a nós mesmos.

A antropologia, com certeza, não pode concordar passivamente com essa excisão de saber ser. Mais do que qualquer outra disciplina nas ciências humanas, tem os meios e a determinação de mostrar como o conhecimento cresce a partir do cadinho das vidas vividas com os outros. Este conhecimento não consiste em proposições sobre o mundo, mas nas habilidades de percepção e capacidade de julgamento que se desenvolvem no decorrer de compromissos diretos, práticos e sensuais com os nossos ambientes. Tal serve para refutar, de uma vez por todas, a falácia comum de que a observação é uma prática exclusivamente dedicada à objetivação dos seres e das coisas que controlam a nossa atenção e a sua remoção da esfera do nosso envolvimento consciente com os consoantes.

Por outro lado, a antropologia rejeita a divisão ortodoxa entre "experiência" e "teoria". Na verdade, estas duas não se parecem em nada com os dois arcos de uma hipérbole que lançam as suas vigas em direções opostas, iluminando as superfícies, respetivamente, do mundo e da mente. Antes, deveríamos reverter a orientação de cada

arco, de modo a se abraçarem um ao outro numa elipse abrangente e, deste modo, não teríamos prática, nem teoria, nem mesmo um composto de ambos. O que teríamos seria um único e indiviso campo de antropologia.

3.1 Estudos Performativos

Por este ensaio ser principalmente uma experimentação metodológica, quando se tenta delinear uma metodologia, a tarefa não é fácil nem estanque (e também não se pretende que esta o seja); no entanto, encontraram-se vários princípios nos estudos performativos e nas metodologias não representacionais que se transportaram para a parte empírica deste trabalho. Começa-se, então, por focar a atenção nos estudos performativos.

Os estudos performativos, pela sua abertura e não finalidade teórica e operacional, dificultam na tradução metodológica; contudo, tem havido vários performers, antropólogos e pensadores que se têm dedicado à teorização destas práticas. Começa-se por atentar no professor e pioneiro neste tipo de estudos, Richard Schechner (2013:1) que defende que a abertura não significa que os estudos performativos, como uma disciplina académica, não têm princípios nem valor. Não pretendendo desenvolver a questão dos valores, rapidamente se percebe que eles são construções ideológicas, científicas, religiosas, etc - são, portanto, funções da cultura que, tal como tudo, se vão edificando. Relativamente aos princípios dos estudos performativos passa-se a refletir sobre eles. Sendo esta uma proposta sustentada por convicções dialógicas, explicitamente os conceitos e ideologias comunicam, contaminam-se e fundem-se uns nos outros, contudo, esforça-se por se proporcionar alguma clareza.

Começa-se por apresentar dois princípios de Schechner (2013:1-2), uma vez que em muito eles estão relacionados. O primeiro princípio dos estudos performativos é, então, o comportamento (qualquer resposta a um evento ocorrido) como objeto de estudo e o segundo passa pela “observação participativa”, que sendo um método muito apreciado na antropologia, aqui, ela é resgatada de uma forma mais ativa, uma vez que se preza por relações mais próximas entre investigador e investigado e a preocupação metodológica assenta mais na ação (transformação) do que no registo. Ou seja, este comportamento,

que é o objeto de estudo, é trabalhado de uma forma bem distinta, apelando por uma postura diferente em vários aspetos que se passa a evidenciar.

Ora, aqui para se trabalhar sobre o comportamento, abandona-se a maneira dominante de aprender na academia através da observação empírica e da análise crítica, a partir de uma perspectiva distante, onde as maiores preocupações são o “knowing that” e o “knowing about”, segundo Conquergood (2002:146). Os estudos performativos propõem trabalhar sobre o comportamento de uma forma mais próxima, através de uma envolvimento bem mais íntima com o que se estuda, sendo que as suas preocupações se centram em “knowing how” e “knowing who”. Este conhecimento proposicional é obtido através da participação ativa e das conexões pessoais criadas e existe, portanto, ao nível do solo.

De acordo com este autor, o estado de emergência sobre o qual várias pessoas vivem exige que prestemos atenção ao que é indireto, não verbal e aos modos de comunicação extralinguísticos, onde significados subversivos e anseios utópicos podem estar escondidos da vigilância – a este tipo de conhecimento o autor refere-se como “subjugated knowledge”. Contudo, Conquergood esclarece que o problema não são os textos, mas sim a desvalorização de outros tipos de saber e, por isso mesmo, os estudos performativos unem a escrita a outros modos de comunicação. Considere-se as palavras do autor:

Instead of an “ensemble of texts,” however, a repertoire of performance practices became the backbone of this counterculture where politics was “played, danced, and acted, as well as sung and sung about, because words [...] will never be enough to communicate its unsayable claims to truth” (Gilroy, 1994, citado por Conquergood, 2002:150).

Realça-se que este conhecimento ancorado no empírico tem uma essência volátil. Estes significados mascarados, camuflados, indiretos, incorporados, podem ser notórios: tanto na entonação das palavras como na duração de silêncios; nas sobrancelhas arqueadas e em olhares vazios; ou noutras artes protetoras de disfarce e segredo. Segundo Conquergood (2002:146), “Subordinate people do not have the privilege of explicitness, the luxury of transparency, the presumptive norm of clear and direct communication, free and open debate on a level playing field that the privileged classes take for granted”.

Para que se tente conhecer intimamente o outro, os estudos performativos são defensores então da proximidade e não da objetividade e, para que esta proximidade aconteça, para além de se trabalhar através do corpo sensorial, uma postura humilde, empática e passional, torna-se imperativa. Assim, os estudos performativos são apologistas do conhecimento incorporado, afirmando que “The intellectual’s error consists in believing that one can know without understanding and even more without feeling and being impassioned [...] that is, without feeling the elementary passions of the people” (Conquergood, 2002:49).

De uma forma bem paralela, tentando exaltar algo semelhante, lembra-se o trabalho de Edith e Victor Turner. Em *Performing ethnography* (1982), para que os seus alunos aprendessem de uma forma mais empática, profunda e incorporada, os antropólogos transportaram a teoria para a prática, performando o conhecimento que estavam a estudar. Recriaram, assim, várias cerimónias e rituais e logo entenderam o potencial de tais práticas. Com a realização das performances, o objetivo nunca passou por criar um grupo profissional de “actores”, mas sim que os estudantes conseguissem aprender mais profundamente. Considere-se as palavras dos autores:

Our aim was not to do develop a professional group of trained actors for the purposes of public entertainment. It was frankly, an attempt to put students more fully inside the cultures they were reading about in anthropological monographs. Reading written words kowtows to the cognitive dominance of written matter and relies upon arbitrariness of the connection between the penned or printed sign and its meaning. What we were trying to do was to put experiential flesh on these cognitive bones, (Turner & Turner, 1982:41)

Contudo, aqui torna-se pertinente questionar quais são as qualidades performativas que levam a esta forma próxima de se trabalhar com o conhecimento. Regressando-se ao professor Schechner (2013:2), este afirma que o coração da performance como método de estudo está na sua qualidade de “liveness”, sendo esta qualidade atingida pela forma como se acolhe a informação. Para além dos estudos performativos adentrarem uma infinidade de disciplinas (artes performativas, ciências sociais, história, estudos feministas, etc), os estudos performativos são, então, mais do que a soma do que incluem e a sua especialidade reside no facto deles não entenderem o conhecimento como objetos ou coisas, mas sim como matéria com a qual se relacionam. As perguntas que surgem são, portanto, mais próximas. Atente-se nas palavras do autor:

Performance studies does not “read” an action or ask what “text” is being enacted. Rather, one inquires about the “behavior” of, for example, a painting: how, when, and by whom was it made, how it interacts with those who view it, and how the painting changes over time, (Schechner, 2013:2)

Ora, como se pode imaginar, estas próprias perguntas vão alterar a forma como se observa e participa, transformando causalmente a observação participante numa operação mais ativa e, assim, passa-se a refletir mais pontualmente sobre o segundo princípio de Schechner e, para isso, recorre-se ao trabalho da prototipagem do antropólogo George Marcus (2014). Pensa-se que esta observação participante mais ativa pressupõe uma relação mais próxima entre o investigador e o investigado e, por isso, uma reflexão sobre a autoridade do investigador torna-se conveniente. Neste ensaio, George Marcus (2014:400-401) fala de um terceiro espaço que não é dominado nem pelo investigador, nem pelo participante. Este é um espaço de experimentação, ao qual o antropólogo se refere como “a third space of active collective thinking”. A prática acontece, assim, num presente vivo e num fazer coletivo, onde a autoridade do investigador se dilui com a dos participantes e em que estes mesmos participantes deixam de ser meros informantes, passando a ser agentes. Há, portanto, um nivelamento de autoridades e o pesquisador experimenta o papel do participante também. Nesta proposta, o pesquisador abandona o controlo e é forçado a ‘re-parar’.

Numa linha de pensamento familiar, o antropólogo Ricardo Seiya Salgado, com o seu trabalho no meio do teatro, refere-se à postura do antropólogo como uma “persona”. A persona do antropólogo é ela mesma um processo de improvisação que implica a sensibilidade e a capacidade de adaptação de quem observa, regista e participa. Tenha-se em consideração as palavras do autor:

É a ambiguidade da persona que nos interessa para perceber o papel do antropólogo no trabalho de campo (...) Há partes de si próprio que são o gatilho de projeções que em performance produzem algum artifício, que se constituem como e enquanto performance em que nem se é nem se deixa de ser, mas que permite ao performer-investigador desempenhar o seu papel, tomando posições no seio de múltiplos enquadramentos que não os do encontro formal, contribuindo para papéis mais participativos, como o fazem as metodologias artísticas no seio da comunidade (Salgado, 2016:205).

Passando-se ao terceiro princípio, Richard Schechner discursa sobre o quanto os estudos performativos estão envolvidos nas práticas sociais. Seria de esperar que tais posturas tão permeáveis ao outro e engajadas na realidade estivessem, portanto, ligadas ao social, contudo, importa salientar o facto dos estudos performativos defenderem que nenhuma abordagem é neutra. De acordo com Schechner (2013:2), quando se trata da percepção humana não é possível existir a imparcialidade, então, aceita-se esta determinação e “the challenge is to become as aware as possible of one’s own stances in relation to the positions of others – and then take steps to maintain or change positions”, segundo Schechner (2013:2). Isto requer um posicionamento e reposicionamento constante perante as várias camadas dialógicas da realidade e, neste sentido, julga-se ser uma mais-valia regressar ao trabalho da etnografia multi-situada de George Marcus (1995). O antropólogo apresenta a conceção de ativista circunstancial para se referir à postura do investigador neste tipo de investigação. Por todas as características que esta metodologia apresenta, o investigador, a par dos participantes, vai dançando sobre uma cadeia de negociações e confrontos políticos, sociais e culturais. Este terreno obriga-o, assim, a ‘(re)situar-se’ constantemente, levando-o a desenvolver novas posturas e opiniões perante as diversas situações que se vão apresentando. Com isto, ele passa a ser um ativista circunstancial que, com o decorrer do processo, vai mudando os propósitos que o fazem mover. Tenha-se em atenção as palavras de George Marcus:

In certain sites, one seems to be working with, and in others one seems to be working against, changing sets of subjects. This condition of shifting personal positions in relation to one’s subjects and other active discourses in a field that overlap with one’s own generates a definite sense of doing more than just ethnography, and is this quality that provides a sense of being an activist for and against positioning in even the most self-perceived apolitical fieldworker (Marcus, 1995:113-114).

Por fim, reflete-se sobre o último princípio dos estudos performativos de Schechner, sendo este a importância da prática artística, uma vez que a relação entre estudar a performance e fazer a performance é integral. Consequentemente, os estudos performativos põe em causa os limites entre teoria e prática e método e processo. Relativamente a isto, expõe-se novamente o trabalho de Conquergood, uma vez que ele realça o esforço dos estudos performativos em desvanecer estas barreiras. Segundo Conquergood (2002:153), eles recusam essa divisão de trabalho profundamente

enraizada, esse-apartheid dos conhecimentos que se edifica dentro da academia como a diferença entre pensar e fazer, interpretar e fazer, conceituar e criar. Deste modo, a metodologia, o processo e o produto coexistem, alimentam-se e diluem-se uns nos outros. No mesmo sentido, regressa-se ao trabalho de Turner & Turner por eles lançarem uma nova questão - qual o limite entre performance e realidade? De acordo com os antropólogos, e baseando-se no testemunho dos seus alunos, eles questionam qual é esta barreira uma vez que ela aparentemente parece diluir-se ou misturar-se. Refletindo sobre as suas experiências performativas, os alunos dos antropólogos, questionavam-se sobre a realidade, parecendo que a performance acontece num nível real dentro da própria realidade. Turner & Turner (1982:39) contam que alguns alunos continuaram a tratar-se pelos nomes adquiridos na performance e, outros, indo mais longe, referiam-se ao casamento performado como sendo mais real do que alguns casamentos nos quais tinham participado na vida real. Ora, os antropólogos esclarecem que não há separação alguma entre a performance e a vida, sendo que a performance, tal com outra experiência, está engajada com a própria vida. Em paralelo, recorre-se ao trabalho Sociedade do Espetáculo de Guy Debord, uma vez que este pensador salvaguarda que o “self real” e o “self do espetáculo” residem em diálogo dentro do mesmo indivíduo. Retornando a Debord, atente-se na seguinte explicação:

Não se pode opôr abstractamente o espectáculo e a actividade social efectiva; este desdobramento está ele próprio desdobrado. O espectáculo que inverte o real é efectivamente produzido. Ao mesmo tempo a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espectáculo, e retoma em si própria a ordem espectacular dando-lhe uma adesão positiva. (Debord, 1991: 11-12).

Desta forma, os estudos performativos garantiram uma boa fundamentação e serviram como base de trabalho prático a esta investigação. Contudo, já em trabalho de campo, várias questões sobre a necessidade de um produto final foram levantadas, mais concretamente sobre a necessidade de oficina Estado de Presença terminar ou não com uma apresentação final. Questionou-se receosa e arduamente se esta apresentação não iria transformar o processo. Certamente que sim, mas de que forma? Haveria esta necessidade? Mesmo tendo-se por base que os estudos performativos têm essa ideologia de não terem uma finalidade teórica nem operacional, quis-se ir mais a fundo nesta questão.

Para isso, regressa-se, mais uma vez, ao trabalho da prototipagem de Marcus (2014). Neste seu ensaio, George Marcus, baseando-se no antropólogo Paul Rabinow, questiona a necessidade de traduzir a prática antropológica num texto. De acordo com George Marcus (2014:402), o antropólogo Rabinow foi um dos maiores responsáveis por romper as assunções e expectativas da criação de um resultado final textual e, por isso mesmo, foi um dos grandes incentivadores à criação de novas práticas e formas de pesquisa análogas à prototipagem. Neste trabalho, parece ainda que há uma certa propensão para a antropologia se desvincular de um produto final e não apenas de um produto textual, por privilegiar o processo ao invés de destacar um fim. Ou seja, assim, liberta-se a antropologia da sua representação e sugere-se esta mais como uma oficina onde nos possamos trabalhar. Assim, enquanto se tenta criar uma performance juntos, ela intervém transformando relações e percepções; promovendo ações mais engajadas com momento, ao invés dos automatismos que por norma fazemos e gerando novos questionamento. Neste sentido, as metodologias não representacionais serviram, também de base a esta dissertação e, por isso, o seguinte subcapítulo é dedicado a elas.

3.2 Metodologias não representacionais

As metodologias não representacionais em muito partilham com os estudos performativos, sendo as práticas artísticas, a performance e a dança, mais especificamente, componentes bem presentes nas duas. Contudo encontram-se alguns pensamentos no trabalho de Phillip Vannini sobre este tipo de metodologias que contribuem para esta investigação e, por isso, pensa-se ser pertinente dedicar-lhes algumas considerações.

As metodologias não representacionais têm como principal fundamento a desistência da obsessão pela representação, tentando-se almejar uma híbrida ciência-arte que funciona como uma consagração ao quotidiano. Mais uma vez, consumir a teoria destas práticas não é tarefa simples, contudo Thrift's (2008) encontrou sete princípios que funcionam como incitadores de exercícios para produção criativa e que se relacionam com uma ciência imprecisa mais preocupada com uma renovação politico-epistémica do que com a sua validação, segundo Vannini (2015:3). Em muito estes princípios são

semelhantes ou derivantes das ideologias dos estudos performativos, contudo pensa-se ser importante destacá-los brevemente, uma vez que esta nova forma de estruturação, para além de algumas novidades, traz, também, mais clareza.

O primeiro princípio é o foco na captação do fluxo da vida quotidiana que em muito lembra o comportamento como objeto de estudo dos estudos performativos e, por isso, não se sente a necessidade de mais discurso relativo a ele.

Já o segundo princípio traz alguma novidade quando se apresenta como “anti-biographical”. De acordo com Vannini (2015:4), a biografia remete-nos para o passado e sugere implicitamente uma certa unidade. A biografia, silenciosamente, fecha o indivíduo às suas origens e experiências e, assim, mata a presença do indivíduo. Por oposição, as metodologias não representacionais premeiam o presente estando, por isso, o conhecimento ancorado ao momento.

Este valor transporta-nos para o terceiro princípio, focando-se ele na importância da ação, da performance, de um fazer com o corpo. Embora correndo o risco de repetir alguma abordagem em torno do foco corpo, experiência e ação, passa-se a citar as palavras do autor Phillip Vannini:

Non-representational work puts a premium on the corporeal rituals and entanglements embedded in embodied action rather than talk or cognitive attitudes: the focus falls on how life takes shape and gains expressions in shared experiences, everyday routines, fleeting encounters, embodied movements, precognitive triggers, practical skills, affective intensities, enduring urges, unexceptional interactions and sensuous dispositions, (Vannini, 2015:4)

Mais uma vez, se sublinha a não separação entre eu e o outro, eu e o contexto, eu e a sociedade, assentes numa perspetiva incorporada, tratada objetivamente no quarto princípio de Thrift (2008), e referenciada no trabalho de Vannini (3105:4-5): a materialidade relacional. Este princípio recusa, então, a cisão entre a corporalidade, a materialidade e a sociedade, defendendo o quanto estas matérias circulam, comunicam entre si, se diluem para se tornarem a sedimentar, num processo interminável e permanentemente dialógico.

Como quinto princípio, as metodologias não representacionais incidem sobre a importância da experimentação e o quanto esta é a finalidade deste tipo de práticas. Os teóricos defensores da não representação têm uma certa antipatia perante as tendências

conservadoras hiperempíricas das ciências sociais tradicionais com as suas convenções do realismo, opondo-se, portanto, à obsessão pelo controlo, pelas previsões, pela busca de verdades e por todo o tipo de vontades, mais que tudo, explicativas. Deste modo, as práticas não representacionais alimentam uma certa imaturidade, importando-se com a frescura e criatividade, com o propósito de romper, desestabilizar, animar e reverberar ao invés de relatar e representar, segundo Vannini (2013:5). Pensa-se que, ao invés do peso e da seriedade que as ciências tradicionais contrabandeiam para a vida, este tipo de práticas investe na leveza, encorajando que não se leve tão a peito a forma como nos relacionamos com o mundo e como o mundo nos responde, de forma a podermos libertar-nos de nós mesmos para mais facilmente nos lançarmos a “brincar” com o mesmo mundo, acreditando-se, por outro lado, no potencial e na densidade desse material adentrado na originalidade da experimentação.

O sexto princípio manifesta-se pela importância dos afetos, acreditando-se que este é o maior trunfo do corpo. Os afetos são “properties, competencies, modalities, energies, attunements, arrangements and intensities of different texture, temporality, velocity and spatiality, that act on bodies, are produced through bodies and transmitted by bodies”(Lorimer, 2008:552, citado por Vannini, 2015:5-6). Porém, relembra-se aqui o quarto princípio – a não separação entre corporalidade, materialidade e sociedade; e percebe-se que os afetos e as emoções transcendem portanto, a humanidade, levando o sujeito a relacionar-se afetivamente com objetos, lugares, eventos, memórias e tudo aquilo que lhe “toca”.

Por último, o sétimo princípio sublinha a ideologia do “aliveness” da qual já se fez uma reflexão. Para este autor, esta qualidade espelha-se ao animar os mundos da vida, ao, estando-se perante eles, conservando-se a especialidade inerente a qualquer momento fatalmente irrepetível e, assim, estimula-se, imagina-se e rende-se, em vez de relatar e representar.

Para concluir esta apresentação dos sete princípios das metodologias não representacionais, preste-se atenção às palavras do autor desta teoria:

Non-representational theory’s seven tenets are meant to sensitize social scientists to the fact that “they are there to hear the world and make sure that it can speak back, just as much as they are there to produce wild ideas,” “to render the world problematic by elaborating questions,” and to open research

and theorizing to “more action, more imagination, more light, more fun, even”. (Thrift, 2008:18-20, citado por Vannini, 2015:6)

Antes de finalizar a reflexão relativa às metodologias não representativas, destaca-se ainda a preocupação destes estudos em tornar a própria pesquisa mais performativa. De acordo com Vannini, baseando-se no trabalho de Desbury (2009), torna-se importante incorporar os referidos princípios na própria forma de investigar, necessitando-se romper com os hábitos de pesquisa de maneira a abrir espaço para procedimentos não conhecidos. Entranhar-se nas artes e nas dinâmicas da vida incorporada, correr-se riscos, lançar-se com precisão para novo, escutar, priorizar os afetos, reposicionar-se constantemente; julga-se serem axiomas duma investigação performativa.

São vários os investigadores que têm vontade de pôr a pesquisa a “dançar um pouco”, uma vez que se acredita que ela deveria comunicar de uma forma mais fiel com problema mundo. Por isso mesmo, as metodologias não representacionais acolhem o erro, o incompleto, o invisível, o inalcançável, entre outros, sem alguma relutância teórica, uma vez que isto é inerente às posturas incorporadas e aos processos performativos. Neste sentido, o autor Vannini faz referência aos trabalhos de Dewsbury e Doel. Considere-se, então as suas palavras:

Dewsbury (2009) and Doel (2010), for example, incite researchers to embrace experimentation, to view the impossibility of empirical research as a creative opportunity (rather than a damming condition), to unsettle the systematicity of procedure, to reconfigure (rather than mimic) the lifeworld, and in sum to learn to fail, to fail better. (Vannini, 2015:14-15)

Ora, simpatiza-se especialmente com esta ideia e parte-se para esta investigação com esse descanso na alma. Entende-se que o mundo ele próprio já tem vindo a falhar e esse facto apresenta-se quase como certo, por isso, qual é penalidade de experimentar? Já que o tentar acertar tem trazido mais do mesmo, parece fértil tentar-se falhar. E se é para falhar, então que não nos inibamos de experimentar, desenvolver, criar, crescer, viver, FALHAR. Que se falhe em grande.

3.3 A força da performance

A base empírica desta investigação era a dança, mas durante o processo, pelas contingências do trabalho experienciado e por se acreditar num processo incorporado, sentiu-se necessidade de abrir mais este conceito e, assim, chegou-se à performance. Este evento em muito serviu para se testar a capacidade de se saber reagir conforme o que se tem vindo a defender e, nesse seguimento ele foi bastante elucidativo. Para além disto, a performance depurou a metodologia e tornou esta investigação mais incisiva. Passa-se assim a refletir brevemente sobre os fundamentos e a força da performance, considerando-se os trabalhos da performer Eleonora Fabião.

Mais tecnicamente e a par dos estudos referidos de José Gil, a performer fala de um estado alterado quando se está em cena performativa, dando-lhe o nome de estado fluxo. Este é um estado alterado da consciência rotineira, um estado que demanda o agente de uma forma total, passando este a responder à urgência mundo de uma forma *des-automatizada*, rompendo com o habitual estado flutuante ou, até mesmo, ausente de presença. Tenha-se em consideração as palavras da artista:

O fluxo abre uma dimensão temporal: o presente do presente. A capacidade de conhecer e habitar este presente dobrado determina a presença do ator. Perder-se nos arredores do instante – na ansiedade do futuro do presente ou na dispersão do passado do presente – faz com que o agente se ausente de sua presença, (Fabião, 2010:322)

Este estado funciona como uma pré-condição da ação cénica, mas ao qual se acede organicamente e que se distende por toda a cena. Ele aparece como um *supra-estado*, só por não se estar habituado a ele e por ele ampliar e absorver tudo o que ocupa o lugar (nunca é demais referir, dentro e fora de si). Está-se, então, perante o “corpo da sensorialidade aberta e conectiva” que viabiliza a exploração “do macro e do mínimo, grandezas que geralmente escapam na linha quotidiana”, (Fabião, 2010:324). Encontra-se adentrado, por conseguinte, de um estado que desconstrói hábitos, onde a perceção é logo participação, onde a inapreensibilidade do instante é gritante e o presente é cheio de infinito. Atente-se nas palavras da performer:

No palco não há imunidade. O olhar é palpação, o movimento ação, e ser, relação. Ação ecoa, voz preenche; o corpo sempre interage com algo, mesmo que seja o vazio. Ou, ainda, no palco, vazio não há, pois que se tira tudo e resta latência. Vazio cênico é latência – no palco o nada aparece, silêncio escuta, (Fabião, 2010:325)

Esta é a maior força da performance, o poder dela aspirar o indivíduo para a tal realidade dentro da realidade, como um portal em que o circundante é maximizado e se aproxima de nós, envolvendo o agente com o tempo e espaço. Pensa-se que esta é, mais que tudo, uma posição de escuta e de agenciamento preciso. A potência da performance situa-se, por isso, em: “desabituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo”; pois o embate com a realidade é forte e absorve-se a iminência de “buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido”, segundo Fabião (2013:237). Neste sentido os performers surgem, então, como “complicadores culturais” e “educadores da percepção”.

Contudo, este estado não é estável, mas sim dialógico e o performer dança entre um pertencer e aderir. Antes de mais nada, ele resiste à inércia de um pertencer passivo e adere ativamente ao seu contexto; é o que a autora Eleonora Fabião chama de um “pertencer performativo”. Atente-se na sua explicação:

Este pertencer performativo é o ato tríplice: de mapeamento, de negociação, e de reinvenção não apenas do meio, nem apenas do performer, do espetador ou da arte, mas da noção mesma de pertencer como ato psicofísico, poético e político de aderência-resistência críticos. (2008:5)

Muitas vezes a ações performativas é associada a improvisação. Contudo, a artista Fabião (2013) gosta de vê-las como *programas*, uma vez que, tal como ela explica, as performances são um tipo de ações previamente pensadas, metodicamente construídas e conceptualmente sublimadas. Com isto, o performer cria um programa com a intenção de realizá-lo e, por isto mesmo, estes tais programas são como ativadores de experiência. Já por experiência entende-se que ela é por si só uma ação. Ela não é menos do que qualquer outra ação, como tão habitualmente é vista. Ela é transformadora e serve como ponto de rutura entre um antes e um depois, sublinhando o

corpo pré e pós-experiência e “o momento de trânsito da forma – uma trans-forma”, segundo Fabião (2013:237)

Outro aspeto fundamental nestas experiências performativas, quando partilhadas com outras pessoas, é o quanto elas promovem a proximidade das relações e isso é algo discutido, tanto no trabalho de Edith e Victor Turner, como no de Ricardo Seiza Salgado. Turner & Turner (1982:43) ressaltam, então, o facto de a união gerada entre os criadores ser um dos aspetos mais importantes nas suas apresentações dramáticas. Já Salgado (2013:32) adensa estas convicções, acreditando que esta união de pessoas promove a construção de uma “nova autenticidade identitária” - uma identidade coletiva partilhada.

Por tudo apresentado até este ponto, percebe-se o quanto o trabalho da performance é profundo, por existir “na experiência do espaço-tempo no aqui-agora”, e tão transformador, por levar até “o embate com a matéria-mundo”. Contudo, aproveita-se, ainda para enfatizar as palavras finais do trabalho de Eleonora Fabião (2013). Segundo a artista Fabião (2013:326), “o ator finge que finge. E este texto foi escrito para ser jogado no mar”.

Primeiramente, ilumina-se o fingimento do ator que em nada finge, por talvez ser na performance que ele se encontra mais acordado e embrenhado no sistema-mundo. Como já se referiu, a programação da performance exige bastante ponderação, é um lugar que serve para pensar no que se quer dizer e para onde se quer orientar o discurso, jorrando ele sementes no solo que brotarão novos pensamentos e ações. Para além de toda essa intenção, aquando da performance é quando o ator está mais vivo, mais alerta, mais naquele estado fluxo que lhe proporciona estar dialogicamente com o mundo e menos naquele estado ausente e passivo que tanto se habita.

Em segundo lugar, outro aspeto que se pretende destacar e que se pensa ser uma contestação à veracidade e seriedade do conhecimento científico, é a tonalidade de brincadeira aqui presente no “jogar o texto para o mar”. Este ponto põe a tónica no conhecimento localizado e pontual, sendo as reflexões e aprendizagens próprias e inerentes a tal experiência. Por outro lado, relembra, também, “o falhar” característico das metodologias não representacionais, enquanto glorifica a experiência. É como se não se levasse muito a sério aquilo que de mais sério se pode fazer - partilharmo-nos na nossa maior verdade e estar presente. É esta forma de trabalhar com a

performance/dança e antropologia que sustenta este trabalho e esta investigação é só mais um ensaio que privilegia:

A escuta;

O amor;

A vida;

A potência...

Comunicação é sempre amor, não tem outro meio. E amor é sempre acompanhado por confiança, confiança que o outro é capaz; porque o outro sou eu. Se o outro é capaz, eu também me torno capaz. Isto é o oposto de paternalismo, patriarcado, capitalismo. É a liberdade. Quando eu posso receber o outro, então estou comunicando; quando eu escuto o outro, sei que posso falar também. Estes momentos não acontecem todos os dias porque estamos inseridos em fortes estruturas de poder e opressão – estão ao nosso redor, por dentro, por toda a parte. Vivemos num mundo que não quer que sejamos tocados porque se formos, nos tornaremos poderosos e capazes de mudar as coisas. Teatro político é portanto qualquer teatro voltado para esta noção básica de respeito aos seres humanos como iguais. E estar sempre em movimento porque nada está de fato completo e finalizado, ((Stoklos, citada por Fabião, 2013: 325-326).

CAPÍTULO 4 – O PROCESSO DA CRIAÇÃO

Este trabalho é sobre experimentar formas alternativas de se perceber e estar no mundo, confiando-se na dança e na performance e sustentando-se na antropologia, testam-se metodologias que caminhem em direção a um mundo mais incorporado. Com isto, participa-se na oficina Estado de Presença que, enquanto aposta trabalhar ao nível do corpo e da percepção, investiga novas formas de nos relacionarmos com o outro, priorizando os afetos e estimulando-os a criar uma performance juntos, sobre uma plataforma onde se tenta destruir qualquer hierarquia social.

Apesar deste tipo de práticas se virem a executar e a pensar já há algum tempo, rondando os vinte anos, acredita-se que elas são recebidas ainda com bastante novidade e alguma desconfiança. Isto é algo que se aceita bem, uma vez que todas as especificidades voláteis e vibrantes destas práticas incitam a isso mesmo; contudo, sente-se premência em fundamentar bem todas as questões. No entanto, esta fundamentação não quer ser confundida como resposta às problemáticas que se levantam e isto é algo que se quer deixar bem claro.

Primeiramente, esta investigação assenta, por um lado, num mundo em que nada é novidade – porque fazemos, portanto, parte do tal mundo incorporado em que tudo se contagia e comunica, fazendo com que não haja pureza nas questões, elas emergem por inspiração de outras; por outro lado, e inversamente, tudo é sempre novo pela qualidade inerente ao presente, em que mesmo que se provoque e ensaie repetição, ela é inalcançável à partida.

Acredita-se, ainda, que este tipo de metodologia pode surgir como uma alternativa a ser trabalhada face ao problema-mundo levantado nos capítulos iniciais, uma vez, que é uma metodologia propulsora de mais metodologias. Porém torna-se urgente perceber, também, que este trabalho não existe num universo em que se antecipam, se preveem, ou se forneçam respostas, pelo menos aquelas estanques que possamos considerar como verdades absolutas e inquestionáveis.

A novidade e a resposta residem, então, na própria experiência e o que aqui se propõe é, portanto, um prática artística que colabora com uma antropologia interventiva. Na intervenção, através do poder da experimentação acredita-se que há inevitavelmente transformação, transformação pessoal e em grupo. Todavia, não se prevê (nem se ambiciona tal) como se dará essa transformação, muito menos quando aqui se trata de

crescimento pessoal. Portanto, este trabalho não vai à procura de respostas. Ele quer evidenciar e potencializar a experimentação, ao mesmo tempo que promove posturas de confiança e do não controle. É um trabalho de sementeira, onde se aplica uma metodologia bem programada, mas que posteriormente se deixa as sementes crescer e florescer pelas terras e ares que melhor lhes convier.

Assim, este capítulo dedica-se a dar a conhecer efetivamente como este programa foi trabalhado no terreno. Passar mais explicitamente para uma fase prática, neste trabalho, apresentou-se como algo bem difícil. Era muito importante abrir a proposta ao meio social, tentando escapar ao comum seio artístico, uma vez que o interesse principal era conseguir um grupo heterogéneo disposto a participar numa oficina relativamente longa e intensiva. Contudo, por anteriormente se ter vivido experiências onde se lidou com um grupo desconhecido (contexto de algumas oficinas de dança) sabia-se que, este tipo de desafios é acolhido com bastante relutância e resistência.

Por norma, sente-se algum receio de trabalhar o corpo com o foco em percebê-lo e escutá-lo, prestar-lhe atenção com o intuito de autoconhecimento, uma vez que a forma como lhe costumamos prestar atenção está bem associada à importância da aparência ou quando a saúde envia um alerta. Neste sentido, vale a pena lembrar o trabalho do antropólogo Paulo Raposo (1996: 125) quando recorre ao conceito de Bryan S. Turner (1992), “somatic society”, para se referir ao protagonismo do corpo nos modernos sistemas sociais, tanto na atividade política como cultural. Este corpo em foco “remete-nos para uma individualização caleidoscópica do corpo, tornado em cultura de consumo”, onde diariamente é bem visível a indústria gerada em torno do corpo (Raposo, 1996:125).

Quando viramos o foco do corpo com o propósito de o experimentar, na verdade, a rejeição é evidente, agravando-se quando feita através de práticas artísticas. Quando tal nos é apresentado, a reação mais óbvia é a repulsa, argumentando-se: “eu não sei dançar”, “já sou muito velha para isso”, “não tenho jeito nenhum para as artes”; entre muitas outras desculpas que surgem quase como de forma espontânea, posicionando as pessoas logo à partida como indisponíveis. Esta indisponibilidade funciona como um escudo de proteção que nos mantém na nossa zona de conforto, acabando, estas propostas, por terem o seu destino nos bailarinos e nas pessoas com interesses nas artes performativas. Porém, era precisamente isso que se queria evitar. Desejava-se trabalhar com um grupo de pessoas bem disforme que estivesse disposto a arriscar e que fugisse

aos habituais ciclos artísticos, aproximando-se assim a arte a um meio social mais aberto.

Esta realidade provocou alguma ansiedade que se traduziu mesmo em insegurança e relutância em sentir-se capaz para executar tal proposta e, por isso mesmo, houve um período turbulento em que se afastou da mesma, mas o desejo da sua execução permanecia acordado. Assim sendo, pensa-se que foi a oficina Estado de Presença que escolheu a colaboração com esta investigação e não o inverso. Foi um caso de vivência que se desenvolveu autonomamente e, por se estar presente, reconheceu-se o encontro. De facto, de um encontro casual com o Júnior Lima, numa festa do GEFAC, surgiu o embrião para uma colaboração que se revelou. Assim foi, de uma forma incorporada, de uma forma vivida, fez-se uma pesquisa e investigou-se: qual a natureza da oficina “Estado de Presença”? Mesmo entre poucas palavras lidas, na plataforma web da Agenda UC, a conexão entre a proposta do Júnior e esta investigação era surpreendente e, assim, passou-se para o terreno.

Neste momento, por todos os acontecimentos ocorridos e pela necessidade que se teve em aceder a conhecimento empírico oriundo de diferentes tempos e lugares, apercebeu-se que não se apresenta um estudo localizado, mas sim um estudo de vida, não se sabendo identificar quando exatamente ele começou. Não se sabe se foi quando em pequena se praticava ginástica rítmica e se explorava afincadamente o corpo, ou quando se percebeu que do que mais se gostava na ginástica era da qualidade artística dela, mais propriamente da dança. Não se sabe se foi quando se ingressou no curso PEPPC e se cresceu a um ritmo que não se consegue equiparar, por se ter desafiado a tantos níveis, tomando consciência de que a arte não é uma coisa estética, mas sim um caso de vida. Não se sabe se foi com a paixão pelo mundo do yoga, com a motivação pelo autoconhecimento e pela promoção do bem-estar, sabendo-se este sempre associado ao outro, à natureza e ao estado-mundo. Não se sabe se foi quando se ingressou no curso de antropologia e se visualizou mais pragmaticamente uma forma de incorporar tudo isto multifacetado, aparentemente, por vezes, até oposto, vibrante, e que na antropologia parecia ser possível de se integrar. Esta probabilidade trouxe alento. Todas as camadas deixam de se confrontarem e colaboram de uma forma em que a diversidade exponencia a capacidade de resposta.

Assim, pela fluidez com que este entendimento chegou até aqui, parece que foi a vida que me trouxe até esta investigação (a minha proposta associada à do Júnior) e agora

sou eu que faço com que ela me acompanhe. Não por causa da execução deste produto, não por causa da sociedade me entender com mais uma habilitação, mas sim por toda a aprendizagem, pela presença, por ter-se tocado e ter-se deixado ser tocado, pelas relações que se experienciaram e por aquelas que ficam.

Antes de se passar a contar os eventos ocorridos no terreno, faz-se aqui uma nota que se pensa importante. Toda a elaboração deste texto tangencia um quê de incongruência, por várias razões, sendo uma delas (talvez a que mais incomode) a possibilidade deste texto se tornar num produto fechado, caso ele não sirva de inspiração nem venha a ser material a ser retrabalhado - caso desta antropologia não se faça mais antropologia. Contudo, uma coisa bem simples e que até aqui se esforçou bastante para não romper, foi o facto de não se falar na primeira pessoa. Porém, chegado a este ponto, isso torna-se bem difícil e não se sabe se se quer continuar a fazer esse mesmo esforço. Este é sim um estudo bem pessoal e o terreno donde ele foi emergindo está sedimentado numa abordagem bem próxima também – o mundo dos afetos, que promove as relações. Para além disso, pensa-se, que após toda a teorização não se corre o risco de escorregar para uma arrogância que nada se deseja. Nada é neutro, e esta não é uma postura neutra. É uma postura aberta, disponível, engajada no presente, uma postura próxima, de apoio, de confiança em mim, no outro e no mundo, mas sim, é uma reflexão minha, baseada na minha vivência, e isso é algo da qual não sinto necessidade alguma de fugir. Pelo contrário, é algo pelo qual eu me responsabilizo e penso que, por toda a fundamentação anterior, consigo e quero correr esse risco.

4.1 Contextualização da oficina

A oficina Estado de Presença foi uma proposta feita pelo Júnior Lima ao TAGV – Teatro Académico Gil Vicente. O Júnior é licenciado em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasil) e move-se no seio das artes performativas, tendo especial interesse em investigar as possibilidades de cruzamento entre o teatro, a dança e a performance. Para além de investigador, é ator e bailarino desde 2000, tendo participado em mais de 30 espetáculos. Em 2010 trabalhou com o grupo catalão La Fura Dels Baus e atualmente é cofundador, performer e produtor no agrupamento Andar 7 (SP), com quem produz o festival de performances

PERFÍDIA, com a direção de Luciana Ramin e Otávio Oscar. Em 2019 assinou a direção de movimentos nos trabalhos “Branca Máquina” e “Todo Sacrifício Feito Em Teu Nome”, ambos do Andar 7. É produtor, também, no Circuito de Teatro em Português, com o grupo Dragão 7, na direção de Creuza F. Borges, com quem já se apresentou e orientou oficinas em festivais do Brasil, Portugal, Moçambique e Cabo Verde. Contudo, tudo isto diz muito pouco da pessoa que Júnior é. Para além de todas as capacidades físicas e artísticas, ele tem uma capacidade enorme de trabalho, de perseverança para se ir aproximando daquilo em que acredita. Domina as artes cénicas e mais, transporta-as para as diversas camadas da vida, sendo uma pessoa atenta, curiosa e aberta para dar e receber. Tem, por isso, uma delicada e profunda habilidade para se relacionar com as pessoas, lidando com tato o uso do discurso verbal e físico.

Assim, a proposta que Júnior faz ao teatro é a da criação de uma oficina com a duração de três meses, sendo esta aberta a toda a comunidade, onde se trabalha *o estado presente* através da fusão das artes performativas, com o intuito de uma criação coletiva, através de um processo criativo partilhado. Júnior Lima proclama que “Num mundo de presenças fragmentadas e contaminado pela ilusão das realidades virtuais, é preciso proclamar os afetos. É preciso despertar os sentidos em busca de autoconhecimento, voltar a olhar para o próximo sem a mediação das telas e sem a falsa percepção da presença, alterada pelas novas tecnologias. O trabalho é uma ode ao corpo presente”, segundo a divulgação da própria oficina.

A proposta é aceite pelo TAGV, no contexto da Mostra de Teatro Universitário (MTU) que começou em 2012, de forma a dar a conhecer e proporcionar pontes entre as novas criações dos grupos universitários de Coimbra e de grupos universitários internacionais. A MTU pretende, assim, proporcionar um lugar coletivo de reflexão ao promover a apresentação de projetos com diferentes origens. Na edição de 2019 a MTU contou com a participação do CITAC, do GEFAC, do TEUC, a participação do grupo convidado, TUP – Teatro Universitário do Porto, e, então, a apresentação pública da Oficina Estado de Presença.

Esta proposta foi então abraçada por um grupo de pessoas com idades diferentes (entre os vinte e quarenta anos), nacionalidades diferentes (portuguesa, brasileira e alemã), profissões diferentes, sendo que estas características, muito valorizadas nos estudos estatísticos, pouco dizem sobre as mesmas, contudo, talvez por tradicionalismos, pensa-se ser importante, ainda, referir o nome das mesmas: Ádria

Souza, Ana Fonseca, Ana Mendes, Beatriz Laschi, Camila Dias, Carlos João Santos, Charlotte Saenger, Claudia Bonina, Cristina Lopes, Euridice Muniz, Fátima Salvador, Inês Belo, Inês Sampaio, Jorge Teixeira, Julia Martini, Larissa Alves, Leticia Moro, Marco Tulio, Maria Beatriz, Naomi Machado, Pedro Campos, Rita Gonçalves, Rodrigo Santos e Victor Severo.

Para auxiliar e contribuir neste processo, Júnior convidou Júlia Anastácia para codirigir a oficina juntamente com ele e, ainda, os professores Carlos Costa e Mário Montenegro do curso de estudos artísticos da UC, para assistirem e discutir-discutirem sobre um ensaio. Julia Anastacia é formada em interpretação e licenciada em artes cênicas pela UFBA- Universidade Federal da Bahia (Brasil) e o seu percurso tem-se movido bastante pelo tema do feminismo.

Assim sendo, a oficina decorreu entre 14 de Março a 13 de Junho, todas as quintas-feiras, entre as 20 e as 23 horas, na sala B do TAGV. Já a apresentação final da oficina aconteceu no dia 6 de Junho, pelas 18 horas, no claustro da Colégio das Artes.

Esta proposta assenta em dois focos principais: trabalhar o estado de presença que demanda a desconstrução e experimentação de diferentes formas de perceber e estar e, por outro lado, estimula que se investigue formas de colaborar, uma vez que a premissa é a criação de uma performance juntos. Para isto é necessário formar um grupo, sendo este o primeiro grande desafio que este trabalho desencadeia, pois estar-se perante um conjunto de pessoas não é a mesma coisa que visualizar-se um grupo. Um grupo implica ter um interesse em comum, sendo que o único interesse comum que se pode imaginar entre estas pessoas que se disponibilizaram a participar na oficina, é o momento em que se lê o título da mesma e este desperta a curiosidade de saber-se do que se trata. Contudo, o que levou estas diferentes pessoas, que não se conheciam, a frequentarem a oficina, certamente, foram motivos diversos, tendo muitas delas realçado, desde o início, que não tinham experiência ou que a área delas nada estava relacionada com a performance. Por esta razão, o grande desafio dos três meses foi esse - formar um grupo.

4.2 Metodologia

A oficina Estado de Presença decorreu durante três meses, efetivando-se 12 encontros e estes foram divididos em três fases de forma igualitária.

A primeira fase centrou-se na produção de material, enquanto as pessoas se iam dando a conhecer e conhecendo os companheiros. Desta forma, começou-se por edificar um ambiente de segurança e conforto, um lugar onde as pessoas se pudessem despojar. Praticaram-se, para isso, exercícios como os que são apresentados no segundo capítulo deste texto, exercícios engajados nas técnicas de dança e teatro que se preocupam com a desconstrução da percepção corpo e que sugerem um outro olhar mais profundo e conhecedor do mesmo. Salientam-se, aqui, os exercícios em que simplesmente se confia o peso do corpo no outro.

Inicialmente, a pares, um corpo está deitado (sugere-se os olhos fechados para uma maior interiorização), derretido e entregue ao chão, enquanto o parceiro silenciosa e cautelosamente levanta um braço do chão e o sustem. De seguida, pouisa o braço e sustem a perna. Pouisa a perna e sustem a cabeça...e assim sucessivamente, até que começa a alterar a forma deste corpo, pousando as diversas partes do corpo que levanta em diferentes lugares dos iniciais, até que o move de sítio. Num nível mais avançado, pede-se até para levantar este corpo do chão, sendo que o último nível de confiança é quando uma pessoa se lança para o ar, vinda do cimo de uma mesa, e é acolhida pelos braços dos colegas que, em grupo, a sustentam no ar. Este é o tipo de exercícios, a par dos exercícios do CI, ou então dos exercícios baseados no trabalho de Lisa Nelson, em que, a pares, um participante está de olhos fechados e é o seu par que, de olhos abertos, o move e orienta pelo espaço, que estimulam um vínculo forte de confiança entre os executantes. Parecem exercícios simples, mas são bastante ameaçadores para alguns participantes mais habituados e agarrados à ideia de controlo e isso foi algo bem visível.

Porém, estes exercícios serviram para começar a criar o tal ambiente confidente em que se incentivou os participantes a trazerem material que lhes fosse bem íntimo, não fechando este material a um formato, ele poderia ser qualquer coisa. Muitas conversas foram feitas em torno deste material que se dava a conhecer e que posteriormente serviu de epígrafe a outra proposta prática de trabalho.

Assim sendo, passa-se para a segunda fase do trabalho, onde se passou a trabalhar de diferentes formas o material que tinha surgido da primeira fase. Para melhor

entendimento, dá-se o exemplo de um texto, mas não se fala concretamente de nenhum; esta foi uma metodologia aplicada a diferentes textos e materiais. Um texto foi trazido e lido por uma pessoa, enquanto todos escutavam o texto sentados numa roda. Posteriormente este texto é lido por todos enquanto se deslocam pela sala e daí já se pede aos participantes para dizerem uma parte do texto de que se lembram e para o dizerem a alguém. Assim, começam a aparecer diálogos e encontros e estes encontros já não são propriamente sobre o texto, mas sim sobre o ponto que nos toca. Nesta fase o material é, portanto, transformado, deixa de ter um originário e passa a pertencer ao grupo e, assim, em grupo, foi-se adensando o material, investigando e transportando-o até outras camadas; foi-se revisitando o material, até que os participantes se apropriassem dele.

Em seguida, fez-se, ainda, em conjunto, a seleção do material que se queria continuar a trabalhar na terceira fase. Neste levantamento de material, foi interessante constatar que, apesar do que se trouxe até à sala B ser algo bem pessoal, nós somos todos seres bem próximos que partilham o mesmo mundo e, por isso, houve muitos assuntos e temas que se repetiram. Ainda assim, este foi um momento de escolhas que, como tal, suscitaram bastante negociação, ao mesmo tempo que exigiram a capacidade de desapegar. Como se pode imaginar, mais uma vez, estamos perante tarefas nada fáceis.

A terceira fase foi dedicada à articulação do material selecionado, construindo-se um guião, com a direção de uma apresentação final. Falo em direção e não em objetivo, porque penso que esta apresentação final teve peso, também, como estratégia chamativa para que a oficina fosse possível e concretizada. A apresentação surge como um elemento aliciante à participação e como mais uma camada do trabalho. Ela não é, por isso, o “super-objetivo” da oficina e isso foi vivido durante todo o processo.

Torna-se necessário explicar que, apesar de haver um guião fixo, os ensaios desta fase não se limitaram a técnicas de representação sobre o material criado. O guião serve apenas como uma linha orientadora: deixando todo um espaço para preencher; respondendo-se em tempo real aos eventos e possibilitando-se, assim, estar em estado de presença. Não existem, portanto, posições, formas ou lugares fixos, nem se treinam acontecimentos ou estados anteriormente vividos. Apesar do guião todo o evento é pontual.

Por esta oficina estar assente em princípios de investigação que se querem dialógicos, as portas da mesma sempre estiveram abertas a quem quisesse assistir e debater; no

entanto, tal como já se enunciou, foram convidados dois professores a assistirem a um ensaio de forma a virem dar o seu contributo. Estes ensaios foram especiais, orientando-se uma hora do ensaio para um aquecimento e revisão do material que iria ser apresentado, uma hora para a apresentação e uma hora para o debate e apreciações. Isto enriqueceu bastante o trabalho, uma vez que a perspectiva de quem está dentro é sempre embriagada de toda a convivência e, por isso, um olhar novo é sempre precioso.

Outra mudança que em muito transformou o trabalho foi o fato de se passar a ensaiar no claustro, onde veio a ser a apresentação. A sala B é uma sala comum, não muito grande, com cerca de 30 metros quadrados, paredes brancas, chão de linóleo com uma tez cinzenta constituída por vários pigmentos coloridos, um quadro, cadeiras, mesas, colunas e dois microfones. É um espaço que não foge muito ao padrão de lugar “neutro” propício ao trabalho e, por isso, em termos físicos, não tem muito para comunicar. Já no claustro passa-se o oposto. É um lugar híper-denso constituído por várias camadas de beleza. A beleza reside na história, na imensidão, no verde do jardim, numa árvore de concretização de rituais que se torna até num dos temas do trabalho, nos imensos vitrais que, vibrando, declamam poesia, no ar e vento que correm, no sol que aquece, no som que dispersa... este é realmente um lugar bem especial que entrou em diálogo com a investigação, de uma forma bem intensa, mas natural; transformando por completo os participantes e o trabalho. Parece que os animais ganham força naquele lugar.

Cada encontro foi particular, contudo, houve uma estrutura-base comum a todos eles e que vale a pena apresentar. Sempre houve um momento de iniciação do ensaio, começando por se posicionar em círculo, sempre usando a respiração para conectar-se com o presente, sempre acalmando o espírito e limpando-o de dispersão, sempre reclamando pelo estado de presença. Após este momento delicado, passava-se para o momento de energização do corpo, dedicava-se a aquecer o corpo na sua totalidade, acordando a animalidade, despertando a consciência do espaço partilhado e da presença de um grupo. Um grupo que se ansiava por unificado nesse estado desperto. Só após este momento é que se passava a trabalhar as coisas mais próprias de cada ensaio. À semelhança do início, também foi importante finalizar os eventos. Novamente, recorrendo ao círculo, muitas vezes fez-se uma reflexão do que havia acontecido e, quando o tempo escasseava, pelo menos voltava-se a orientar o foco para o corpo alongando-o e preparando-o para finalizar a sessão.

4.3 Objetivos e fundamentos metodológicos

Os objetivos e os fundamentos metodológicos são todos aqueles que foram referidos durante este trabalho e que, por isso, faz-se uma breve alusão. Antes, aproveita-se para clarificar que tanto os meus fundamentos metodológicos, como os do Júnior, foram alinhavados quando ainda não nos conhecíamos. Curiosamente a grande parte deles era comum e outros fomos negociando já no terreno, sendo que a diferença mais alarmante era a do meu trabalho (a proposta da dissertação antes da parte empírica) não pressupor uma apresentação e o dele (oficina Estado de Presença) sim. Posto isto, passo, assim, a apresentar os principais princípios.

Teve-se o propósito de promover o encontro de pessoas e, com sorte, transformar este grupo numa "identidade".

Desejou-se trabalhar sobre a percepção e consciência do "eu", ressaltando o "eu-mundo": como me apreendo, como me dirijo ao outro e como me relaciono com ele; motivou-se o participante a embrenhar-se num processo de autoconhecimento; questionou-se a capacidade de escutar e ver, deixando-se ficar no estado de contemplação, deixando-se ficar no não saber, incentivando-se a arriscar, a lidar com o não saber, a improvisar com tato, passando-se a estar mais desperto para o problema mundo e mais preparado para lhe responder.

Agir mais conscientemente. Agir sempre no sentido de aproximação.

Fazer algo em conjunto e, por isso, insistir no treino de diversas habilidades dialógicas e qualidades humanas. O respeito, a humildade, o adormecimento do ego, o contribuir sem contribuir demasiado, respeitando-se e sabendo-se ver o que já existe. Colaborar. Escutar. Cooperar. Criar. Agir em conjunto. Desconstruir. Desfazer para edificar. Esquecer para crescer. Falhar. Ficar no não saber...tentar outra vez... mais uma vez. Resistir para re-existir.

Trabalhar, portanto, sobre o estado de presença cénico e questionar se esse mesmo estado não poderia ser transportado para fora da sala de investigação, passando-se a experimentar com a vida, na própria vida.

Testar os limites das artes performativas e da antropologia, investigando como elas podem colaborar.

Testar as possibilidades de nivelar e misturar os papéis de investigador e participante. Para isso, estar próximo. Aproximar e receber o outro. Saber receber o outro - essa é a

maior arte. Providenciar, portanto, um terreno seguro para a partilha. Sem exigir, sem orientar e orientando se for preciso. Confiando e dando confiança. Estar presente e mostrar-se presente. Moldar o presente e permitir-se ser moldado por ele. Reposicionar. E outra vez, mais uma vez...

4.4 Vivendo o processo

Não foi fácil ir para terreno e começar a participar na oficina Estado de Presença, uma vez que, apesar de estar habituada a lidar com um público desconhecido, nunca tinha experienciado o papel de investigadora. Contudo, tentava manter vivas as palavras de Eleonora Fabião quando se refere à importância da escrita e do pensamento partilhado: “gosto igualmente de conversar com os meus pares, de entrevistá-los, de perguntar-lhes o que me pergunto, de saber o que eles se perguntam”, segundo Fabião (210:321). Era só isso (discurso simplista motivador), manter-me desperta, recetiva, curiosa e registar tudo aquilo que conseguisse apreender. Desde há algum tempo que estava embrenhada neste processo, aguardei esperançosamente que tivesse incorporado aquilo que tanto refleti. Enchi-me de coragem e segui para a sala B.

Ao aproximar-me da porta ouvi “quem sou eu? o que fui eu? só sei que nada sei” e senti estar no sítio certo. Entrei...

Durante todo o processo fui-me reposicionando face à investigação e aos participantes, passando por diferentes perspetivas. Inicialmente, mantive-me mais numa posição de observadora e de alguém que regista, mas com o decorrer do processo fui ganhando espaço. Passei, então, de alguém que observa para alguém que questiona e comenta. Durante os círculos de reflexão, usualmente uma parte mais final do ensaio, foram várias as perguntas que me iam sendo colocadas, mais pela curiosidade do olhar “externo”. Contudo as relações foram-se intensificando, não somente no tempo da oficina, mas fora desse espaço, também, e o meu papel foi ficando mais ativo. Não sei especificar qual, mas encontrei o meu lugar na investigação. Um pouco a par do Júnior e da Júlia, orientei exercícios práticos, mais direcionados para a investigação da perceção, baseando-me fortemente no conhecimento que adquiri no PEPCC e passei a intervir livremente no ensaio. As minhas questões, ou sugestões deixaram, assim, de

estar confinadas aos círculos de reflexão e a minha participação passou a ser gerida livremente por todos os intervenientes.

Relativamente à seleção do material e a articulação dele não intervi muito, uma vez que o meu interesse assentava em perceber como aqueles participantes iam tomar decisões juntos, como solucionavam problemas juntos, como criavam algo juntos. Para além disto, pensei que a minha participação ativa, nesta fase de escolha de material, poderia contribuir para que mais coisas me escapassem, revelando talvez um certa insegurança da minha capacidade de viajar entre os diferentes papéis.

4.4.1 Principais temas que o próprio trabalho levantou

Chegando-se a este ponto, torna-se importante perceber-se que o que se quer evidenciar, nesta investigação, é um grupo e, por isso mesmo, não se quer destacar, nem evidenciar muito eventos que são pessoais, porque a individualidade que aqui importa é aquela que realça um grupo. Porque é disto que se trata este trabalho. Sozinhos, isolados, desincorporados, embrulhados nas nossas vidas, tornando-as pequenas, já estamos nós e, portanto, não se quer inculcar mais isso. Noutra direção oposta, neste estudo, premeia-se a individualidade que responde no sentido de grupo, que contribui para a criação de um grupo, que age enquanto colabora. Menos de nós, para se ter mais espaço para receber o outro e, com isto, em conjunto, ir-se construindo algo, neste caso específico, ir-se edificando uma performance. Quer-se, então testar e experimentar novas formas de nos percecionarmos e organizarmos socialmente, sendo a singularidade menos galardoada e o sentido de grupo mais enaltecido.

Assim, sendo, não se acredita nem se visibiliza que uma ideia, ou tema tenham vindo de alguém em específico. Não foi isso que presenciei. É certo que as ideias surgem de diferentes lugares, às vezes nem são as pessoas que as trazem, são os objetos, é a natureza, é o espaço como, por exemplo, neste caso foi a árvore. Então, esse surgimento, que tantas vezes é espontâneo e alheio de intenção, não nos parece o mais importante. Importante é o que se faz após o surgimento da ideia, como é que ela foi transformada em grupo, como é que ela foi recebida e como ela transformou também. Por conseguinte, não se trata de identificar a pureza da origem dos temas, uma vez que, nesta busca, nada se crê puro, mas sim tudo completamente contaminado. Alguém fez

uma proposta, outra pessoa comentou e, posteriormente, praticou-se essa ideia; então, a ideia pura já não existe, ela transformou-se por meio de uma colaboração.

Por esta investigação tentar-se aproximar de um processo incorporado, ou por algumas coincidências, muitos temas que surgem como fundamentos metodológicos replicaram-se no momento empírico, reforçando a não separação entre teoria e prática. É como quem realiza aquilo que se pensa, ou quando se pratica e aplica aquilo em que se acredita e, assim sendo, surgem diversos temas no terreno de trabalho que são subliminares a toda esta investigação. De uma forma breve aponto os seguintes temas: liberdade, violência, opressão, afetos, espiritualidade, re-conexão com a natureza, desconstrução de diferentes convenções, auto-questionamento, o outro, descobrir-se enquanto se descobre o outro. Tal como é próprio deste trabalho que, enquanto se esmiuça o mínimo presente, ilumina-se, também, a consciência de um agenciamento ao nível do macro, este processo ressaltou, conseqüentemente, um posicionamento político, ambiental, espiritual e social.

O primeiro momento em que os temas chegaram ao grupo, foi durante o primeiro mês da oficina. Por esta altura os participantes partilharam com os colegas objetos (imagens, músicas, textos e matérias) que lhes eram muito pessoais, direcionando-nos para vários temas e conceitos. Na segunda fase de trabalho, tal como já foi descrito, os participantes revisitaram este material, desta vez em grupo, transformando-o e dando-lhe outros significados. Posto isto, verificamos que várias ideias se repetiam, contudo, negociou-se colaborando e a turma escolheu os temas que foram trabalhados na última temporada da investigação. Sobre estes temas foi, então, definido um guião que passo a apresentar:

1. A canção de abertura
 - *diálogo com o público
2. A criação do mundo
 - *Texto Ianomâmi
 - *Parir o mundo
3. A criança
 - * Texto Peter Handke
4. O eu e o outro
 - *Autoria
 - *Eu não sou você

5. Liberdade

*Perdoa Sinhá

*Bicho Pau

*Aonde vamos tão rápido?

6. Corazonar

*Anestesia

*Corazonar

7. O fim do mundo

*Texto Ionomâmi

*Lavagem da árvore

Num primeiro momento, trabalhou-se em torno de um manifesto à criação do mundo e naquilo que este se tem vindo a tornar. Este manifesto é interrogativo e dialógico, uma vez que as perguntas são colocadas pessoalmente ao mesmo tempo que se questiona o outro. Os participantes vão colocando questões a eles próprios, “a culpa é minha?”; vão questionando os colegas, “tu vês o que eu vejo?” e, também as colocam ao público, “e se fosse contigo?” - eles lançam, portanto, as perguntas no ar, para o outro, sendo que o outro é quem as ouvir, estando-se permanentemente em relação. Neste trabalho nunca se trabalhou para um público, uma vez que, tendo por base toda a fundamentação metodológica, estas pessoas seriam matéria possível de se conectar, tal como todas as outras matérias. São matéria daquele tempo-lugar e, com isto, desconstrói-se a perspectiva do lugar de espaço cénico, do lugar de onde se vê e se é visto, sendo que os eventos acontecem, então, na comunicação destes dois postos. Neste sentido, vale a pena recorrer ao trabalho de Eleonora Fabião quando se refere ao mundo como tecido conetivo de Merleau-Ponty. Atente-se nas palavras da performer:

A cena conectiva não se restringe ao que acontece no palco, mas inclui o drama da sala. (...) se a cena for, de facto, o espaço conetivo entre aqueles que veem e se sabem vistos, um sistema de convergências, a ação cénica acontece fora do palco, entre palco e plateia, fora dos corpos, no atrito das presenças. A cena, portanto, não se dá “em”, mas “entre”, ela funda um entre-lugar, (Fabião:2010:323)

Noutro momento, o grupo escolheu trabalhar, em torno do mundo da criança, de forma a experimentar recuperar a ingenuidade, a curiosidade, a novidade e a transparência com que se relaciona com o mundo. Tenta-se, assim, permanecer no local do não saber, onde se está recetivo e se cresce, cresce-se enquanto descobre.

Nesta viagem, após a infância vêm todos os questionamentos – quem sou eu; no que me tornei; no que tornei o mundo? É um tempo de conflito, aflição e dúvida, um tempo em que tento descobrir-me investigando, relacionando e espelhando-me no outro.

O relacionar-me com o outro provoca o jogo de controlo, denominado pelo “bicho-pau”. Neste trabalho usa-se uma corda que une dois participantes e vive-se entre esses papéis de controlar e ser controlado, reflete-se sobre a não consciência do controlo e até a permissão dele. Joga-se até à exaustão e deixa-se ser dominado por ele.

Isto remeteu para outro tema bem presente no trabalho, sendo ele a violência, a opressão, a diferença de oportunidades, aqui mais associada a questões relativas aos negros. Em todo o trabalho este é o momento de maior confrontação e revolta. Os participantes são divididos em dois grupos, sendo que cada um tem um porta-voz. Os dois porta-vozes são negros, no então, todos os participantes se conectam intensamente neste momento. Cada um tem a sua história que não é contada naquele instante, ou é, porque através da história do povo negro, eles conseguem espelhar a sua energia. Este instante é entendido pela maioria como sendo um dos favoritos, um dos mais densos, onde se está mais conectado com o presente. Questiono-me, então, se não se vive num mundo extremamente violento e se não se tende em silenciar a violência? Aqui, ela deixou um rastro bem visível. As duas vozes gritam (mas todos os corpos gritam), interpelam-se, despejam a alma ferida, numa batalha de uns contra os outros, até que percebem que, de diferentes formas, reclamam pelo mesmo e, então, abraçam-se.

Este abraço lança-nos para o tema Corazonar, sendo esta uma alusão ao conceito do antropólogo Patrício Guerrero Arias (2011). Este é um termo utilizado entre indígenas, como os zapistas e o povo Kitu Kara, que entende o humano como um *sentipensante*, um ser que combina a razão e o amor, o corpo e o coração. O antropólogo defende ainda que só é possível conhecer o outro quando se assume a sua perspetiva e isso inclui os sentimentos e emoções. Ora, como sem conhecermos o outro não sei se chegamos a nós mesmos, corazonar privilegia os afetos e aponta-os como a direção do mundo.

Afetar e deixar-se ser afetado é outra camada muito importante deste trabalho. Aqui é uma fase de contaminação e onde a transformação é mais visível. Ao materializar-se a

transformação, este momento do trabalho consiste em, literalmente, pintar o outro. Os participantes estão divididos em quatro grupos, dispostos em cima de uma tela branca. Os grupos funcionam com a sua própria pulsação e um de cada vez posiciona-se ao centro, de forma a ser pintado pelos colegas. Este é um momento de tocar, de dar cor, de transformar a forma individual, ao mesmo ritmo que todos se vão camuflando uns nos outros, integrando as diferenças e conseqüentemente transformando o coletivo.

Por fim, centra-se o trabalho num tema que é fornecido pelo próprio espaço - a árvore. Este elemento, para além de ser uma árvore, é um local onde se praticam rituais. Visitando o claustro, vê-se uma árvore ornamentada com saias, veem-se oferendas que lhe foram destinadas, vê-se um círculo que a circunscrita e mais objetos que comunicam com ela. Esta é, assim, uma instalação do lugar que nos leva a conectar densamente com aquele espaço. Este é, por isso, um momento do trabalho dedicado à atenção pelo lugar, mais precisamente a uma re-conexão com a natureza, com o que é sagrado e ancestral; uma conexão até com o invisível.

Concluindo-se a apresentação dos temas, confidenciao algumas palavras do último texto dito na apresentação do trabalho:

“A transformação será feita à mão”

“Seguiremos pelos afetos”

“O futuro é a construção no presente”

“A perceção é ação”

“A terra está gritando”

4.4.2 Principais desafios que o próprio trabalho revelou

Como a performance indica, desafiar princípios classificatórios é um dos aspetos mais interessantes da arte contemporânea. A suspensão de categorias classificatórias permite o desenvolvimento de “zonas de desconforto” onde se

move, onde espécimes ontológicos híbridos, alternativos e sempre provisórios podem se proliferar. Porém, é preciso frisar: não se trata de um elogio à falta de clareza, de fetichisar os mistérios, muito pelo contrário: trata-se simplesmente de reconhecer e investigar a extrema vulnerabilidade dos ditos “sujeitos” e “objetos” e torná-la visível. A arte do performer, eu arrisco, trata de evidenciar e potencializar a mutabilidade e a vulnerabilidade do vivo e da vivência. (Fabião, 2013:239)

Pode-se facilmente suspeitar que permanecer em zonas de desconforto, por serem lugares em que se testa ficar no desconhecido (não saber) e lidar com ele, espaços-tempo em que estamos constantemente no confronto com a nossa capacidade de resposta ao embate com o aqui-agora, zonas que, portanto, visibilizam a vulnerabilidade; não é uma missão fácil. Contudo, isto foi algo experienciado por todas as pessoas que, de alguma forma, viveram esta experiência, sendo elas: orientadores, participantes, ex-participantes ou investigadores; e que, nesta fase, torna-se importante dar-se relevo a elas.

No meu caso concreto, não sabendo precisamente como definir e que nome dar ao meu papel, isto transpareceu para fora e trouxe repercussões. Comecei por passar por despercebida, uma vez que, a primeira vez que frequentei a oficina, não sabia com o contar e, por isso, sentei-me num canto a observar silenciosamente, sem intervir de qualquer forma a não ser com a minha presença. Fui à apalpação. Eu também me coloquei na posição do não saber. Como não me situei numa função, como não tinha experiência naquele posto, não sabia como intervir, nem que espaço tinha para intervir e, conseqüentemente, todo esse espaço foi negociado em tempo real. No fim da oficina, o meu espaço era igual ao de todos os outros, acabando nos mesmos abraços. Neste sentido, agradeço, ainda, profundamente as palavras de Eleonora Fabião, uma vez que me dispensa do esforço necessário para encontrar um termo que defina a minha posição nesta proposta, pois entre investigadora, participante, amiga, antropóloga e bailarina, ... iria ser um caso de difícil decifração.

Já no caso do Júnior e da Júlia, a questão da autoridade do orientador foi difícil de gerir, uma vez que, neste trabalho, a autoridade não era desejada. Pelo contrário, ansiava-se por nivelar os diferentes papéis, por se formar um grupo autónomo que não necessitasse de ser dirigido. Não obstante, foi necessário recorrer a esta autoridade para que o trabalho seguisse o seu rumo. Vim a saber o quanto difícil foi para o Júnior ter,

por vezes, este papel sem o querer ter e penso que esta autoridade foi mais imposta pela dinâmica do grupo do que pela vontade do orientador. Foi necessário recorrer a ela para se prosseguir com o trabalho, para se poder continuar a brincar com seriedade. O foco na experimentação e a leveza com que se apresenta a proposta, pode facilmente resvalar o trabalho para uma dispersão total de conteúdo, portanto, para uma perda de tempo. É preciso compreender a distinção entre experimentação e entretenimento. Foram várias as vezes que o Júnior se viu obrigado a reclamar pelo estado de presença dos participantes por senti-los num estado alheio ao que estava a acontecer. Essa autoridade não vinha de uma vontade interna, muito pelo contrário, ela era solicitada externamente.

Mais dúvidas se levantaram também, quando o orientador quis ter o papel de participante. Quando este quis introduzir material, duvidou se era merecido ou se estaria a usar como vantagem o seu papel. Por não se querer impor, talvez se acabasse por fazer o trabalho oposto, menorizando este papel relativamente aos outros. Teve-se tanto cuidado e diligenciou-se no sentido de não cair nesse posto do investigador, produtor, diretor habitual que, às tantas, tudo se pôs em questão e não se soube como lidar. Este é portanto um papel novo, sem receita, que é necessário pôr à prova para mais se saber sobre ele.

Todavia, muitas vezes as soluções pareceram surgir do processo e da relação deste com a própria vida, sendo que algumas acabaram por se mostrar fora da sala B, de uma forma bem fluida. Neste caso, parece que a resposta chega de fora – algo ou alguém solucionou o problema e, ao orientador, só cabe a função de executar a ação, parecendo a orientação, neste caso, bem mais fácil. Recordo o caso da música para o momento em que os participantes se pintam de cor. Desejava-se uma música para este momento, mas não se chegou a nenhum consenso. Então, numa palestra da Adriana Calcanhoto que o Júnior presenciou, ela fez referência à música “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” de José Mário Branco e Júnior partilhou o acaso com o grupo que imediatamente deu o contratempo como resolvido.

Outro problema que o terreno revelou, associa-se à figura do “idiota” de Stengers. Muitos assuntos foram mal recebidos pelos participantes, sendo, talvez, o mais controverso, a proposta em se relacionar com a árvore do ritual. Foram vários os participantes que se recusaram a tocar na árvore e que não queriam relacionar-se com ela, por diversos motivos: por respeitarem demasiado aquele tipo de práticas e pensarem que estavam a invadir um espaço que não era deles; por medo daquela instalação; por

não ser um tema que nasceu da colaboração, mas sim algo que já estava no espaço, preferindo dar prioridade a outros temas; entre outros. A par desta, lembro o tema do racismo que trouxe bastante controvérsia por pessoas brancas estarem a apropriar-se e a viver este discurso também. Discutiu-se sobre a legitimidade de falar sobre certos assuntos e, ainda, se tangenciou uma certa acusação pelo facto de o orientador Júnior estar a ser um demagogo, quase exigindo que ele tomasse um partido perante a discussão. Alguns participantes defendiam que se devia dar prioridade às pessoas que têm mais conhecimento-causa para falarem, enquanto outros defendiam que quando as pessoas se unem com o propósito certo os discursos ganham mais força. Num mesmo sentido, saliento a desistência da oficina, a meio do processo, por parte de alguns participantes. Pior que a desistência em si, foi a forma como se desistiu, tendo algumas dessas desistências acontecido sem aviso e justificação; outras insinuavam algo subliminar e, por isso mesmo, sugeriam não haver qualquer razão para o abandono do trabalho. Consegui falar com alguns ex-participantes, no dia da apresentação, e percebi que tinham desistido por estarem em época de exames e não conseguirem lidar com o tempo. Outros participantes, o Júnior contou-me que já não estariam por Portugal no dia da apresentação e dos restantes, apesar de se ter tentado falar com eles, não se soube do motivo em questão, mesmo assim, eles contribuem para levantar questões sobre a investigação.

Ora, este comportamento inesperado e desestabilizador dos participantes, proporciona um momento de rutura na investigação, lembrando-me a figura do “idiota” de Stengers, de que Mike Michael (2012) no seu trabalho ““What are we busy doing?: engaging the idiot”, fala. De acordo com Michael (2012:535), o idiota é um elemento disruptivo que irrompe e desequilibra o evento, funcionando como um espelho, um confronto, em que os pesquisadores têm obrigatoriamente de repensar a sua postura. Estes idiotas forçam os próprios pesquisadores a entenderem-se como parte integrante do processo e reposicionarem-se constantemente. Tenha-se também em atenção o discurso de Michael:

The idiot reminds us that we must never get too comfortable with “what we are busy doing”—we should be open to creative or inventive problem making. In other words, the idiot is as much a process as a figure (Michael, 2012:536-537).

Posto isto, mesmo sabendo-se que este tipo de trabalho é intenso e promove o nosso embate conosco próprios, traduzindo-se nalgó difícil pelos mais diversos e complexos motivos, é inevitável que seja difícil viver as “acusações” e os “insucessos” do processo, levando o investigador a duvidar de si próprio, a reposicionar-se e a questionar a proposta. Porém, apesar da dificuldade, estas perguntas são bem-vindas, uma vez que promovem reflexão e incorporam a antropologia geradora de mais antropologia que se ansiava na investigação.

Todavia, apesar de ter sido duro lidar com as desistências, foi necessário pôr as coisas em perspectiva e proporcionar alguma distância, de forma a restabelecerno-nos e percebermos que no meio de 26 participantes 6 desistiram. Assim sendo, a energia que se aplica a cada um dos desistentes deve ser equiparada à energia que se dá aos que ficaram, considerando tanto os motivos que levam a uma desistência, como os que levam a uma permanência.

Associada a esta dificuldade evidencia-se outra que esta desponta – a complexidade que é trabalhar com um grupo de pessoas instável. Ainda que se tenha presente o quanto este trabalho assenta no terreno do não saber, é bem difícil orientar e programar um evento, quando não se sabe quantas pessoas irão participar, com quantas pessoas se pode contar para o trabalho. Durante os doze ensaios, não houve nenhum em que todo o grupo estivesse presente, a não ser no dia da apresentação. Considerando-se que o tempo total da oficina é considerável e que o número de participantes era grande, percebe-se que as faltas podem ser entendidas com naturalidade. Porém, isto levou-nos a questionar sobre as noções de compromisso e de responsabilidade presentes na sociedade e, tendo isto em conta, a ponderar se a proposta é demasiadamente exigente. Pergunta-se se ao mudar a proposta para um oficina mais curta, ou talvez com menos participantes, não seria mais fácil encontrar a edificação de um grupo, proporcionando a todos os participantes uma experiência ainda mais intensa.

A apresentação foi uma dimensão da proposta que levantou várias indagações, tendo o professor Carlos Costa contribuído fortemente para a sua reflexão. A apresentação acrescentou uma outra pressão ao processo que, por um lado, se pôde entender como um elemento distrativo e destrutivo do trabalho. Por outro lado, esta realidade trouxe outras dimensões à investigação que se tornaram muito reveladoras e, por isso, dedico-lhe o próximo capítulo.

Como já se imaginou, os motivos pelos quais se quis participar na oficina foram diversos e a apresentação tornou alguns visíveis. Para alguns participantes o mostrar-se era importante e a apresentação foi o momento ideal para isso. Assim, estes participantes procuraram os lugares mais visíveis e a sua qualidade performativa transformou-se, estava exacerbada, deixando o estado de presença deslizar para o estado de apresentação, escorregando-se para os níveis da representação em vez da desejada ação.

Para além de todo este jogo cambaleante, em termos metodológicos apresentaram-se as mesmas questões aos orientadores. Qual a vossa maior preocupação? O processo? A apresentação? A apresentação invalida o processo? Transforma-o? Como?

A resposta sempre foi que o processo é o foco da investigação. Contudo, tornou-se evidente que a apresentação, tal como todas as outras dimensões do trabalho, altera o processo na medida em que faz parte dele também. Eu estava especialmente relutante com a apresentação, mas percebi que, num processo incorporado, a apresentação não é um produto final - aquela coisa fechada, estanque e objetivo principal, que tanto se temia e se ia contra. A apresentação é ela outra camada do trabalho e do processo, como mais um ensaio que, por ser uma apresentação, levanta outras qualidades e, portanto, traz, ainda, mais densidade à experimentação, ao conhecimento, à transformação. ...

Por último, destaco todo o questionamento que o processo colaborativo proporcionou. Foram vários os participantes que se perguntavam pela veracidade da colaboração e, neste sentido, aproveito para realçar a questão da participante Beatriz: “questiono-me se este foi um processo 100 por cento colaborativo?”. Primeiramente a pergunta não me pareceu bem colada e, mesmo que tenha percebido a intenção, aproveito para fazer um parêntese - 100 por cento de alguma coisa, não me parece que possa pertencer a esta investigação, uma vez que concebo esta percentagem como algo fechado, alguma coisa concreta que não tem a capacidade de se diluir, que não se transforma, que não vive e, que, por isso, anula o estado vibratório, camuflado, em permanente diálogo que se defende nesta investigação.

Contudo, as questões relativas à colaboração são bastante pertinentes, mais ainda quando partem dos participantes, sendo esse um dos objetivos principais desta proposta – questionar e refletir sobre as formas de como colaborar. A Bia, participante em questão, tendo por base o mundo do ballet clássico desenhado no corpo, conta que sentiu que não tenha contribuído muito para o trabalho, uma vez que não trouxe

material, (textos, propostas, imagens, música) para ser trabalhado. Ela sabe que isso parte muito da personalidade dela e também pelo seu percurso, parecendo que está muito mais disposta e preparada para receber instruções e executá-las, do que ser a proponente. Com isto, revela, ainda, que havia temas e partes do trabalho que não entendeu, acabando por ser ela própria a dar-lhes um significado. Acrescenta, ainda, que neste trabalho se sentiu mais intérprete do que performer e, por estes motivos, pensa que este trabalho não foi colaborativo.

Foram vários os participantes que por escolha não trouxeram material do qual se partisse, tendo esta escolha diversas razões de o ser. Por insegurança, falta de tempo, falta de motivação, ou por se quererem desafiar a apropriarem-se de material do outro, etc. Contudo, perante este fato, os diversos participantes posicionaram-se de formas bem diferentes.

Pensa-se que a origem da proposta não é determinante para a forma como o participante se relaciona com ela. Se fosse esse o caso, o investigador/orientador, estava destinado fatalmente a não poder nivelar-se com os participantes. Pensa-se que é possível colaborar, mesmo quando não somos os protagonistas da ação e que esta, nos dias de hoje, é até uma postura mais urgente. Vivemos em sociedades tão densas, tão competitivas, tão cheias de egos que, sem dúvida saber ceder é um trabalho extremamente válido. Acredito que o colaborar pode ser inexpressivo e silencioso e que, talvez, seja mesmo o que mais se aproxima de um irreal 100 por cento colaborativo. Quando a ação de um sujeito se torna invisível, quando já não é possível distinguir individualidades e o que aparece é uma identidade coletiva, então acredita-se que houve colaboração.

Contudo, torna-se necessário perceber que esta é uma das questões sobre a qual se deseja continuar a investigar. A este ponto não se sabe definir se este foi um processo colaborativo ou não, porque continua-se sem saber o que isso pressupõe. Sabe-se sim que este trabalho assentou no diálogo e sabe-se, também, que o que foi criado foi em conjunto, contudo não se sabe em que medida ele foi uma colaboração, ou não foi. Será a colaboração uma questão de medida, em que ambas as partes de uma equação contribuem com o mesmo valor? Ou será que a colaboração se dá quando se chega a um acordo? Neste sentido, o que significa acordar? Ou ceder? Não se tem resposta para isto, mas têm-se uma ideia que colaborar deve assentar num meio harmonioso, onde alguém pode contribuir só um pouco, mas está bem com o seu contributo. Já no cenário

contrário, contribuir muito e não se sentir saciado com ele, não acredito. Penso, então, na possibilidade de se criar uma metodologia que evidencie mais estas dinâmicas.

Posto isto, apesar de não se ter uma resposta, passa-se a refletir sobre o que o grupo, colaborando ou não, criou.

CAPÍTULO 5 – APRESENTAÇÃO E ENCONTRO FINAL

Este último capítulo é dedicado ao momento da apresentação e ao encontro final, onde cada participante fez uma apreciação global da experiência. Evitando-se aproximar de resultados, nesta altura, homenageiam-se sensações, dúvidas, relações e questões que a oficina Estado de Presença originou.

5.1 Dia da apresentação

O dia seis de junho de 2019 começou nervoso. Na verdade, o nervosismo surgiu no dia anterior, quando uma tempestade de alerta amarelo foi anunciada por todo o país. Em plena primavera, renunciando já o verão, vivendo-se horas de calor tórrido, com céu limpo, dias e noites bem quentes, nada poderia apontar para tal surpresa. Pensou-se que, mais uma vez, as previsões poderiam estar erradas e acreditou-se que os cientistas estavam malucos. Todavia, desde a véspera, todos os participantes se alinharam pedindo ajuda divina, ou a alguma crença pessoal, para que não chovesse, para que as condições climáticas estivessem de mãos dadas com a apresentação. Contudo, ao mesmo tempo que se recusavam a acreditar numa tempestade que pusesse em causa o momento da apresentação, iam-se mentalizando e preparando para executar o trabalho debaixo da tormenta, caso fosse isso que o destino lhes tivesse preparado. Mais uma vez, este acaso denunciou uma qualidade de confiança presente neste trabalho.

Ainda sobre a noite anterior, encontrei-me com o Júnior para usufruir da sua boa companhia e, também, para perceber como poderia ser mais pró-ativa no dia seguinte. Mais concretamente, seria preciso auxiliar na montagem do som e costurar as saias, utilizadas na instalação da árvore, ligadas umas às outras, para que elas não se desintegrassem no momento final em que os participantes as passam, em cordão, uns para os outros. Ainda assim, estávamos relaxados, envolvidos pela beleza do jardim da sereia, contudo algum nervosismo inquietante fazia-se sentir. Em tom de galhofa, para amenizar a preocupação, começamos a brincar aos pedidos atmosféricos, desejando chuva e vento em momentos específicos da apresentação. Um momento perfeito para que o céu despejasse pingas grossas sobre a apresentação, seria no momento da lavagem da árvore, um momento dedicado à re-conexão com a natureza e à limpeza e

purificação. Rimos e sonhamos com a congeminação perfeita do trabalho com a própria vida, entre nós e o universo.

Novamente sobre essa noite da véspera, conto também a respeito da surpresa com que se batizou a tempestade – tinham-na denominado de Miguel. O Júnior, com timidez (não por estar envergonhado, mas por estar a duvidar das conexões que estava a criar entre diferentes acasos) revelou-me a relação próxima que tem com o arcanjo Miguel. No momento estava até a criar um figurino para participar no XXIII Encontro Internacional de Estátuas Vivas, em Espinho, com esta personagem. Bem, tudo parecia estar a comunicar demasiado, sendo que o que se pretendia eram aragens calmas. Fomos dormir.

O dia lá chegou, ventoso, furioso, chamativo... nada de silêncio, só força.

Encontrámo-nos para almoçar na cantina, de modo a haver tempo - tempo para se estar junto e para os últimos preparativos. Muitas conversas boas foram surgindo, pois naquela tarde tinha-se encontrado um propósito comum ao grupo, pois todos os participantes estavam totalmente disponíveis para o momento. Eles estavam presentes, parecendo que o resto do mundo tinha ficado para mais tarde e estavam realmente embrenhados naquela realidade.

Lembro-me de estar sentada no chão juntamente com várias meninas em torno da saia. De agulha e linha na mão, cosíamos as saias ao passo que nos misturávamos umas nas outras. Recordo uma conversa especialmente bonita que tive com a Júlia em que refletíamos sobre a importância de sabermos os nomes das pessoas. Ponderávamos se o afinamento por estes dados que normalmente nos apresentam, não nos fazem perder tanta informação sobre determinada pessoa. Por vezes, não seria mais importante estarmos atentos ao estado emocional, aos gostos e interesses, aos sonhos, aos medos, aos amigos... O nome parece que dá descanso à vontade de se conhecer, insinuando que só por se saber o nome, a idade, a nacionalidade, o estado civil, já se conhece o indivíduo.

Esta foi uma questão bastante vivida durante este processo. Muitas vezes queria registar alguma ocorrência ou observação relativa a um participante e ainda não sabia o nome dele. O sentimento de culpabilização era instantâneo, assim como o impulso de resolver este “problema”. No entanto, treinei-me a sossegar esta ansiedade, pois podia criar diversas mnemónicas que me levariam a identificar a pessoa em questão. Saber o nome não era o mais importante, mas sim testar a minha capacidade de me relacionar de

diferentes formas com os participantes, formas mais próximas, formas mais engajadas. O nome, esse, fixar-se-ia a seu tempo.

Apesar de tudo, foi importante evitar escorregar para esta recorrente forma de se “conhecer” alguém. Dou o exemplo da Naomi, recordando que a primeira coisa que absorvi desta participante foi o quanto ela se sentia desconfortável ao projetar a voz em cena, porém, quando a voz dela passava a ser a da sua guitarra, via-se que ela estava em casa. Posteriormente, falámos sobre isso e ela confidenciou-me que, realmente, a música era a sua zona de conforto e que um dos motivos que mais a aliciaram a participar na oficina foi essa possibilidade de poder testar-se em práticas mais teatrais e de dança, de forma a proporcionar-lhe mais confiança na sua presença.

Outra conversa bem intensa que surgiu na corrente das saias, foi em torno de muitas participantes desejarem continuar os seus estudos em Portugal, uma vez que muitas delas residem no Brasil. Em grupo, comunicando-se os diferentes saberes, tentava-se encontrar soluções para que a permanência fosse viável.

Assim sendo, ao longo de toda a tarde, foram vários os momentos que refletiram a união e a presença de um grupo e penso que a tempestade contribuiu neste sentido. Não me apercebi de um único participante que estivesse desmotivado pela depressão Miguel. Pelo contrário, o mote eram as conversas encorajadoras e excitantes, enquanto a chuva era cada vez mais forte e contínua.

A borrasca tinha-se instalado. O frio era imenso, as rajadas de vento violentas e as portas dos céus estavam escancaradas. As dúvidas começaram a pairar já passava das 17h30 e a apresentação estava marcada para as 18h. O Júnior, especialmente, começou a ficar com receio pelos participantes, pois facilmente podiam ficar doentes ou magoarem-se. Desta forma, contactou com o TAGV para perceber se haveria hipótese de adiar a mostra, mas a resposta foi negativa. A única alternativa apresentada pelo teatro, foi a de se regressar à sala B, mas, para todo o grupo, isso não era alternativa.

Porém, a chuva e vento começaram a dar algumas tréguas, ao ritmo que um público curioso e resistente começou a entrar pelo claustro. Não havia mais dúvidas para o Júnior e a Júlia. Os participantes, esses sempre estiveram prontos para executar a demanda e isso, confesso, foi o mais bonito de se presenciar. Havia um grupo, sim.

5.1.1 Como quem é participante

Como já referi nesta dissertação, os papéis nos estudos performativos não são fechados, o que permite que as pessoas flutuem entre diferentes posturas. No mesmo sentido, já se compreendeu também que estes estudos sugerem que a ação aconteça na “entre-cena” - lugar onde o público e os participantes comunicam. Contudo, para facilitar a organização do texto e das ideias, proporciono duas perspectivas diferentes, vinculadas a modos de participação diferentes também, não significando que não se possa viver as diferentes perspectivas simultaneamente. Acrescento que penso ter vivido precisamente isso. Apesar de uma densa reflexão, não sei em qual destas posições me enquadro mais, nem sei que nome lhe dar. No entanto, sei que esse lugar me proporcionou uma experiência próxima de ambos os pontos de partida.

Assim sendo, começo por salientar uma vivência como alguém que participa efetivamente da experiência.

Como já referi, os momentos que antecederam a apresentação foram vividos em grupo, não sobressaindo o espaço para a dúvida – continuo com vontade de apresentar mesmo com este temporal? Assim, fomos conectando uns nos outros, partilhando inquietudes enquanto se partilhava uma boa energia também. Penso, portanto, nesta etapa, como uma fase de contaminação.

Por iniciativa própria, o grupo juntava-se e começava a cantar, principalmente, a relembrar alguns textos e músicas. Foi o momento em que senti mais autonomia. Enquanto o Júnior e a Júlia resolviam algumas questões técnicas que iam surgindo, o grupo estava unido. Comunicavam e procuravam, ainda, limpar ou melhorar certas questões do trabalho, ouviam-se sugestões, lembravam-se momentos chave e revisitava-se o guião. Encontrou-se, assim, a própria forma de se preparar para a ação.

Num último momento, a Júlia juntou-se ao grupo, orientando-nos para a habitual roda. Fez-se, assim, um último “aquecimento” semelhante aos que se praticaram nos ensaios, reclamando a atenção pelo corpo, pelo grupo, pelo presente – sublimando o estado de presença. Posto isto, recolheu-se os objetos necessários à apresentação (os instrumentos musicais, as cordas, as tintas, os pinceis e os panos), colocaram-se nos seus devidos lugares e estava tudo preparado para começar a apresentação.

A adrenalina sentia-se no coração, no brilho do olhar, no calor da pele.

Ouviu-se a música e, passo a passo, foi-se comunicando a entrada em cena – porque a própria cena, essa já estava a ser vivida.

A apresentação passou a correr, como se o espaço tivesse sido distendido e o tempo comprimido. O frio e a chuva são coisas das quais ninguém se lembra de sentir, a não ser no sétimo momento – O fim do mundo – durante o texto *Ianomâmi*, uma vez que é um instante reflexivo, um instante que depois da tormenta se para e, portanto, o corpo cansado tem tempo para se dar conta dele. Ao som do texto, ao ritmo do vento, deixa-se o corpo escutar-se, enquanto a energia acumulada o faz balancear. Sem forçar, o corpo pode ceder, procurando o chão e, neste momento, a chuva chegou sim à percepção. Chegou por ela pertencer a este momento, por ela se incorporar no evento e, por isso, a chuva que não se sentiu foi aquela que poderia incomodar a percepção e a atenção ao presente.

Aconteceu também, que o estado presente proporcionou uma sensação de se ser capaz. As dúvidas, os medos, as inseguranças, estavam assim mais adormecidas, e nos momentos necessários, não se paralisou, não se teve medo, confiou-se e resolveu-se a questão. Mais precisamente, foi perceptível (para mim e imperceptível para quem não conhecia o guião) os “timings” em que um participante já devia ter abandonado a relva, mas permaneceu nela. Este reconheceu o “erro” e resolveu-o, sem o tornar visível, porque na verdade não se tratou de um erro, mas sim de um evento ao qual se teve de responder. Noutros tempos, nos primeiros ensaios, estes “erros” eram ainda hiper-evidenciados, porque os participantes saíam do estado de cena, reportando-se ao erro como algo que não devia ter acontecido, ou como algo que se desejava repetir. Ora, o estado de presença, não julga, e só responde e o que se “treina” é a capacidade de resposta e não a resposta em si, porque essa só pertence ao instante. Na apresentação, esta capacidade de resposta esteve mais aguçada, talvez por se estar mais próximo de um estado de presença, ou por já se ter “treinado” mais, uma vez que o dia da apresentação já foi o 11º encontro.

Após a apresentação, a adrenalina prolongou-se. Mal terminou, correu-se em direção aos colegas e deram-se abraços. Vários abraços enquanto se perguntava como se tinham sentido, entre risos e festejos. Os animais estavam vivos, aos saltos pelos corredores do claustro. Os olhos brilhavam. Estávamos vivos. As relações intensificavam-se a cada segundo, a cada partilha de momento.

5.1.2 Como quem é público

Então, Espinosa não define corpo por sua forma ou função (...) corpos são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras como o corpo é capaz de afetar e de ser afetado. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar. (...) Se do entendimento forma, função, substância e sujeito passamos às noções de infinitude, movimento, afeto e entre-meios, nos tornamos potência-corpo antes mesmo de corpos sermos, pois que “corpo” não “é”. O mundo se torna potência-corpo antes mesmo de corpo ser, pois que “corpo” não “é”. (Fabião, 2008:238)

Chegado a esta altura, torna-se importante refletir sobre o que se viveu numa perspectiva mais próxima de um espectador, meditando-se sobre o que realmente me tocou neste trabalho. Pois bem, é difícil distanciar-me do envolvimento pessoal com todo o processo e imaginar como seria caso tivesse presenciado a performance pela primeira vez. Pausa, acredito que mais uma vez sou atraída por uma questão-ratoeira. A verdade é que o meu olhar estava bem contaminado por tudo aquilo que tinha vivido no contexto da oficina. Contudo, pergunto-me se alguém que vai ver a mostra e conhece os participantes, não parte também com esse olhar contaminado; ou ainda alguém que não conhece os participantes, mas conhece o lugar... Então, mais uma vez, trago à memória – não há ponto de partida neutro.

Outra armadilha mascarada, ainda na mesma questão, é relativa ao caso de acreditar-se que qualquer evento é fatalmente novo e, por isso, recordo-me que, tal como todos, assisti sim à apresentação pela primeira vez. Posto isto, sossego o hábito de um olhar não incorporado e esqueço estas preocupações que distraem, tentando centrar-me nas sensações e emoções que a mostra da oficina do estado de presença gerou.

Por conseguinte, resumo que este trabalho desencadeou um conjunto de emoções, algumas delas até bem contrastantes, que foram sentidas vigorosamente – fui afetada.

Por este ângulo, penso que os temas pelos quais a apresentação discorre são maioritariamente universais e, por isso, torna-se fácil criar empatia e reportarmo-nos a ele. O estado de presença, esse estado vibrante, em vez do estado representativo,

também põe em destaque a realidade e cria uma conexão entre quem vê e é visto – melhor, não se trata de ver, mas sim de relacionar. Para além destas propriedades, os textos e as imagens que surgem são bem fortes e, neste sentido, evoco a reflexão do professor Mário Montenegro, por este entender que este trabalho ocupa-se de um manifesto. Por último, importa referir, ainda, o espaço, uma vez que o próprio claustro convoca uma certa especialidade para todas as ocorrências naquele lugar e, deste modo, todas estas distinções contribuem para uma índole afetiva intrínseca ao trabalho.

Assim, adianto que alguns momentos deixaram cicatriz e outros fizeram-me chegar a esperança e, desta forma, aproveito para apresentar outros pontos de vista do público que em muito contribuem para esta ponderação.

Após a apresentação, convidou-se o público a juntar-se aos participantes, na sala B, de modo a proporcionar-se um momento de reflexão coletiva, uma conversa despreziosa, motivada pela ideologia de um lugar de questionamento. Nesta ocasião foi visível um público curioso sobre o processo, enquanto os participantes estavam desejosos de terem algumas ideias sobre como era ver este trabalho “de fora”. Assim sendo, passo a expor algumas questões desta conversa.

Quando foi perguntado aos participantes como tinha sido o processo criativo que originou o espetáculo, o João Victor respondeu que o processo tinha sido colaborativo e nada fixo, uma vez que as coisas eram constantemente discutidas e transformadas pela qualidade que o estado de presença demanda. Desta forma, não se pode entender a apresentação como um espetáculo, mas sim como um exercício cénico, onde os materiais continuam a ser vividos e explorados.

Isabel, uma participante que desistiu a meio do processo, felicitou os companheiros, afirmando-se bastante emocionada. Para ela o trabalho é urgente, por ser simples e essencial, uma vez que é claro o poder transformativo do mesmo, reforçando o quanto a “vibe” do ambiente tinha sido remodelada.

Posteriormente, a participante Júlia conta como todos os materiais trabalhados na oficina foram urgências dos participantes e questiona sobre o que passou delas. São várias as pessoas que falam em manifestos, contudo, um rapaz do público refere o quanto o trabalho para ele é sobre a assimetria. Para ele estava-se perante um todo, um grupo bem coeso, mas onde a individualidade ganhava terreno, espaço e voz. Nisto, fez uma analogia com uma garrafa de água, explicando que a garrafa era o grupo estável e

(mexendo a água) a água, todas aquelas partículas visíveis em movimento, eram os indivíduos. Ele falou, portanto, de um grupo que reforça a heterogeneidade.

Questionou-se, também, o fato de nem todos os textos serem bem audíveis e perceptivos, uma vez que havia apenas dois microfones fixos, portanto, dois lugares da palavra, mas vários textos não eram ditos nestes lugares e, naturalmente, havia palavras que se perdiam. O público indaga, então, sobre o que é e não é para ser audível e se isto era intencional. Respondeu-se que sim, que isso era algo consciente, argumentando-se com a força do corpo. É tão habitual pôr o foco na palavra que se questiona se o desaparecimento dela não evidencia o corpo. Testa-se se a intenção da ação não prevalece mesmo quando a palavra desaparece. Esta questão, suporta ainda a intenção desta investigação de alimentar posturas que partem da confiança e de proporcionar espaço para o levantamento de questões. O trabalho não se quer fechado, então, pelo contrário, ele está cheio de nuances nas entrelinhas que semeiam... e, assim, confia-se nas mensagens silenciosas que a ação transporta.

Para além destas questões que muito enriqueceram esta dissertação e em relação às quais me sinto grata, saliento alguns momentos bastante referidos ao longo da discussão: a lavagem da árvore; o monólogo ansioso e esquizofrênico da Inês relativamente à sua relação com o acelerado ritmo cardíaco; o bicho-pau, quando depois de todo o jogo de controlo, surge a imagem forte de um participante em peso morto a ser arrastado, através de uma corda amarrada à cinta, por outro colega; e o diálogo-confronto do Perdoa Sinhá, onde se tenta despojar toda a violência vivida nas palavras, esvaziando-se dela.

Por tudo isto, pode-se perceber que a apresentação despoletou sensações partilhadas bem cruas e densas. Ela pôs em destaque a revolta face mundo, ao mesmo tempo que celebrou a compaixão pelo outro. Contudo, o trabalho só por existir, por ter sido criado coletivamente por pessoas tão próximas de nós e por evidenciar a força transformadora de um grupo, deixa uma sensação leve de esperança no ar.

5.2 Encontro final – a partilha das reflexões

These days, many artists and intellectuals know that knowledge cannot be easily, if at all, reduced to a singular coherence. In fact, a hallmark of

performance studies is the exposition of the tensions and contradictions driving today's world. No one in performance studies is able to profess the whole field. This is because performance studies has a huge appetite for encountering, even inventing, new kinds of performing and ways of analyzing performances while insisting that cultural knowledge can never be complete. (Schechner, 2013:3-4)

Chegando-se a este momento final, apresento algumas reflexões individuais dos diferentes participantes. Neste ponto, penso ser interessante referir questões que adicionem camadas à investigação, ou que a ponham em causa - conteúdos que destabilizem, que nutram ou que abram a investigação.

Assim sendo, antes de apresentar as reflexões dos intervenientes em questão, aproveito para soltar alguns testemunhos de performers relativos à pergunta: “o que é para ti o estado cénico?” Apesar de existir uma grande distância entre a dimensão das experiências performativas e o tempo-espaço em que elas ocorreram, ainda assim, parece que elas promovem noções e sensações bem semelhantes. Por isso, sem grande fundamentação, esquadrinhando o trabalho de Fabião (2010:325), passo a disponibilizá-las:

“saio de mim, como se eu fosse perder a consciência (...)me traz a sensação de uma prática espiritual (...) gostaria de trazer pra minha vida diária a mesma qualidade de energia que atinjo no palco”, (Marina Salomon)

“no palco você está em um nível diferente de consciência. Aliás consciência nem é uma boa palavra (...) energia é o que realmente comunica”, (Denise Stoklos)

“você fica muito exposto e vulnerável (...) se você perder a vulnerabilidade não será um bom performer”, (Honora Fergusson)

“você tem de sair da sua caixa, dos seus preconceitos, sair fora da sua ideia imediata de civilização e cultura.(...) nós temos antenas; elas têm de estar expostas. Você tem que fazer com que essas antenas estejam vivas e vibrantes, estendidas no espaço (...) Há risco de vida espiritual, vida mental ou vida física”, (Fred Newman)

“para mim acontece nesse nível de sexualidade(...) no palco você está absorvendo uma química louca que o seu corpo produz.(...) eu fico rápida e atenta (...) se eu tenho uma gripe, se estou menstruada, seja lá o que for, entro no palco e tudo isso desaparece”,
(Alina Troiana)

De uma forma, curiosamente bem paralela, passo a discorrer texto realçando algumas considerações finais por parte dos intervenientes da oficina Estado de Presença. Assim sendo, a participante Júlia contou como para ela esta foi uma experiência de espelhamento, confidenciando o quanto tinha aprendido sobre ela mesma através de investigar o outro. Mais ainda, tornou-se, também, numa experiência de revisitação, por o material ser trabalhado de diferentes formas. Muitas vezes, foi repescando a memória do quanto x tema mexeu com x pessoa e, era curioso, tudo isso permanecia vivo e incorporado na nova experiência. Era como estar-se perante um passado borbulhando no presente que se prepara para o futuro. Esta participante termina realçando ainda o sentido de grupo presente no trabalho: ” Eu via um grupo se juntando e crescendo ao longo desses sentimentos que a gente veio sentindo juntos. E eu percebi que as pessoas eram tocadas.”

Num sentido bem oposto, revelando desconforto, a Letícia começou a sua reflexão dizendo que para ela esta não foi uma experiência prazerosa, para além do fato de não ter conhecido nem se ter relacionado verdadeiramente com ninguém. Por não ter trazido nenhum material pessoal para o terreno e por não ter percebido alguns temas, acrescentou, também, que para ela o processo não foi colaborativo. Salientou, ainda, que não desistiu a meio do processo porque quis-se testar até ao fim.

Penso, então no que significa conhecer alguém, no que significará para a Letícia conhecer uma pessoa e, mais além, nas diversas formas como as pessoas se relacionam com esta noção. Não deveríamos substituir a noção de conhecer alguém pela ideia de ir-se conhecendo alguém? Não deveria ser esta a maneira de olharmos para nós mesmos? Como alguém que se vai construindo e que, por isso, torna-se impossível conhecê-la na sua totalidade? Eu também não sei dizer o que para mim é conhecer alguém, mas tenho algumas ideias. Primeiro não acredito que conhecer alguém esteja diretamente ligado ao tempo que se conhece essa pessoa, como tão comumente é associado, uma vez que tempo não significa partilha de tempo e, tal como esta dissertação me revelou, para se

conhecer alguém é preciso partilhar tempo com esse alguém. Antes ainda, é preciso estar-se aberto e disponível para ele.

No seguimento do testemunho da Letícia, alguma tensão respirava-se no ar. Alguns participantes absorveram este depoimento com alguma frieza e um quê de injustiça, até porque, na maioria dos participantes que permaneceram até ao fim da oficina, a experiência foi vivida de uma forma completamente oposta. Neste sentido, reforço o discernimento da Rita, que a meu ver soprou a tensão para longe. Segundo esta participante, a experiência da oficina foi bem pessoal. Ela nunca veio com o propósito de criar um espetáculo, mas sim com a intenção de permitir-se e desafiar-se a lidar com o desconhecido. Ela deixou-se ser tocada, deixou-se ser abraçada - permitiu-se, sendo que é esta a maior aprendizagem que leva da oficina. Ela deseja, então, saber transportar este estado recetivo para fora da sala B e incorporá-lo na vida, de forma a permanecer num permanente lugar de experimentação e aprendizagem. A Rita afirmou o seguinte: “Eu quero ser permissiva assim. Eu quero deixar de ser desconfiada, quero olhar e receber o que têm para me dar, ao mesmo tempo que dou de volta... E com isso moldar-me constantemente.”

Num sentido semelhante, ressalto o quanto a Camila comparou esta experiência a uma vivência de reenergização. Ela contou, mais especificamente direcionando o seu discurso para o momento após a apresentação, sobre o quanto saiu de lá revitalizada. A sensação de estar viva estava exponenciada, sendo que parecia ser possível ver-se melhor, escutar-se melhor, mover-se melhor, agir-se melhor, etc; sendo que as sensações mais reconhecíveis eram essas de se estar super-vivo e a de se sentir super-capaz. Portanto, revelou que todo este processo lhe fez bem, aliás, fez-lhe muito bem e concluiu, ainda, declarando que aquilo que se vive intrinsecamente está muito dependente daquilo que se está disposto a dar e receber.

Já para a Ana, a oficina foi uma experiência de regressar a ela própria, pois os ensaios eram o único momento em que se conectava com o seu estado e com o presente. No ritmo desenfreado do trabalho, entre a sua casa e a sua filha, sente que, na maior parte do tempo, se ausenta de si mesma e, então, os ensaios proporcionaram-lhe bocadinhos onde realmente estava presente no aqui-agora. Confidenciou, ainda, que no momento em que saía da porta da prática começava tudo outra vez e que, por isso, a oficina lhe deixa bastantes saudades.

Para a participante Cláudia, esta experiência foi um caso de vulnerabilidade. Ela contou que tem passado por uma fase difícil em que se tem sentido doente - foi como ela descreveu; contudo, através da nossa próxima relação, soube que esta doença era posicionada mais ao nível de depressão, onde as fragilidades, a falta de segurança e até a vontade de se viver, estão bem presentes. Desta forma, revelou que quando se lançou corajosamente para este trabalho, não estava muito a contar com ela própria, não se sentia ela e, por isso, havia todo um espaço a ser preenchido pelo outro. A confiança que depositou fora dela, nesse outro, foi enorme. A posição vulnerável em que já se encontrava, associada a este trabalho, por ser uma pesquisa muito centrada na confrontação conosco próprios em relação constante com o mundo, evidenciou e expôs a vulnerabilidade humana. Esta situação fez com que deixassem de existir esconderijos para a Cláudia, incentivando-a render-se e a estar completamente receptiva e engajada no presente. Neste sentido, apropriando-se do conceito de espelhamento da Júlia, refletiu também sobre a possibilidade de uma qualidade regenerativa e curativa estar associada a esta investigação. Por se ocupar do outro, por confiar no outro, ao mesmo tempo que este outro a espelhava, a Cláudia sentiu que esteve ocupada em construir-se também.

Num sentido paralelo, de acordo com a participante Naomi, esta investigação foi um programa revelador de bloqueios. Partindo-se, então, da posição vulnerável em que o que se pratica é a nossa capacidade de receber e responder ao outro e ao que existe no espaço-tempo; os medos, as ansiedades, os histerismos, os hábitos, as zonas de conforto e as zonas de não conforto, tornam-se bem visíveis e presentes, parecendo que quanto mais lhes queremos escapar, mais encontramos tudo isso novamente. Posto isto, percebo bem a percepção da Naomi, contudo questiono-me se não seria mais vantajoso entender esta investigação como um programa revelador apenas. Não fechá-la aos bloqueios, pois na minha perspetiva, para além de bloqueios e questões mais difíceis, fui capaz também de apreender sonhos, desejos, coisas que se dominam, entre tantas outras, que têm um carácter leve e feliz. Penso que, aqui, estamos, mais uma vez, perante a capacidade de se saber “olhar” e considero ser importante ter consciência de que o nosso olhar tem sim uma tendência, pela nossa individualidade e pelas conceções culturais, sociais, políticas, etc; aproveito esta reflexão para evidenciar um dos objetivos principais desta investigação – trabalhar-se sobre maneiras alternativas de se perceber ao mesmo tempo que é tão urgente desconstruir o hábito. Contudo, fui confrontada constantemente, ao longo de todo o processo, o quanto uma percepção

incorporada da realidade ainda (aqui o meu desejo) não é algo que nos é natural, deslizando-se constantemente para hábitos tendenciosos.

Chegado a este momento, tento transpor na íntegra a reflexão do Pedro. Ele começa assim:

“A minha área não é o teatro, não é a performance, mas é uma coisa que desde há um ano e meio para cá me tem chamado interesse. Não sei se sabem mas eu sou de Coimbra e estou cá há 27 anos – é a minha idade né? Tanto tempo num sitio começa a... Não sei, não sei como explicar isto, mas parece que se fica preso. Seja a nível de mentalidade e tudo mais. Parece que não há coisas novas. E então juntei-me a esta oficina por isso. Para conhecer novas pessoas, novas culturas, novas mentalidades e sinto que é uma coisa extremamente necessária. No contexto da universidade é muita pressão, é muita competitividade. E eu, eu não quero ser melhor que os outros, não me interessa ser melhor que os outros e sinto que neste mundo é isso que temos de ser. Eu venho para aqui e estou livre basicamente e adorei-vos conhecer a todos. Relativamente aos textos, não trouxe nada. Eu estava mais numa de vir para aqui e receber e criar empatia. Eu sinto-me livre na natureza. Olho para as pessoas e estamos ali, em pé de igualdade. Basicamente a sociedade não é nada disso. E estar aqui é ótimo por isso.”

Este foi um discurso desconchavado, não muito bem articulado, cheio de pausas, cheio de entres e cheio de ideias meias ditas. Caso fossemos a avaliar o português ou a capacidade de construção de um texto, este teria sido talvez o pior discurso e isso é o que mais me apaixona nesta comunicação. As pausas, as coisas interrompidas, o que não foi dito; são transparência, refletem inúmeras camadas presentes e revelam estados de não saber, novos e de transformação. Ao mesmo tempo que o Pedro queria partilhar e dizer e comunicar, tentava encadear as suas ansiosas ideias para conseguir transmitir aquilo que queria. Foi completamente uma reflexão falhanço-sucesso. É certo que ele teve uma experiência bem forte com a oficina e o próprio discurso revelou puramente isso. Estávamos assim perante um discurso totalmente incorporado na experiência, em que a competitividade deu lugar à unidade e onde o que mais se sentiu foi a vulnerabilidade. Todos naquela sala reconheceram e se conectaram profundamente com o Pedro, com a vivência, celebrando e apoiando-se de uma forma, para mim, incrivelmente bonita. Isto leva-me a questionar se a vulnerabilidade e a fragilidade não

podem ser vistas como uma força, ao invés da típica conotação débil. Estas qualidades parecem invocar um poder unificador. Porque estamos tão ocupados em mascararmos de fortes, em representarmos papéis que não são nossos? Fica, então, uma grande vontade de explorar terrenos frágeis.

Para rematar esta ponderação, evidencio as palavras do Júnior. No seguimento da mensagem do Pedro, o orientador/participante/amigo conta como é do seu interesse investigar formas de transladar este tipo de vivência e conhecimento para a vida, sendo que a ideia é que “isto não se encerre aqui”. Como é possível levar esta atmosfera da não competitividade? Posso representar o discurso que é do outro? Consigo sentir-me parte integrante de um trabalho quando não sou o protagonista? Consumando, reflète-se, então, na possibilidade de levar tudo isto para fora, para que todas estas ideias não fiquem cerradas a ser uma característica da oficina de Estado de Presença, mas sim uma possibilidade de mundo.

No fim desta reflexão, os participantes e alguns amigos que quiseram participar nesta última roda, entre palmas e clamores deram como terminada a oficina Estado de Presença. Seguiu-se uma festa, naquela mesma sala do trabalho, onde entre petiscos e muita música e dança, se continuou a viver junto...um junto que creio não desaparecer com a distância do próprio evento. Fomos todos tocados e tocamos.

REFLEXÃO FINAL

Pois bem, desejando-se ter aproximado de um processo incorporado, onde produto e o processo comunicam num diálogo sem fim, penso que várias reflexões foram feitas no momento em que as questões assim o demandaram. Desta forma, não se querendo fechar ideias, nem cair-se em mecanismos de repetição, aproveita-se para salientar duas ideias que ainda não foram partilhadas.

Tentar-se viver um processo incorporado é um percurso altamente armadilhado e aproximar-se de um mundo que se entende incorporado, parece-nos ainda um oásis no deserto. A vida dual, a vida fechada, a vida que se quer estável, parecem ser ideias bem encrostadas nos nossos modos de viver e, por isso, é necessário um grande esforço contínuo para se romper com todos esses hábitos. Ainda que se acredite que este trabalho deixa essas sementes, uma vez que foi bem visível o impacto da oficina nos participantes, muito trabalho há a fazer.

Numa segunda instância, penso que mesmo não sabendo qual a qualidade da colaboração que ocorreu entre os participantes da oficina durante este processo da criação de uma performance juntos, parece que as artes performativas incentivam um sentido de grupo e promovem relações próximas. Pensando-se que este é um terreno bem fértil fica-se com a vontade de mais investigar neste sentido.

A rematar tudo isto, desejando-se instigar e promover mais reflexão sobre qual o nosso papel no mundo, principalmente promovendo a experimentação, escolho terminar esta dissertação com as seguintes palavras de Fernanda Eugénio, uma vez que as entendo como fonte de inspiração... E, como inspiração promove ação, aqui as lanço:

Esta coisa que chamamos de “Eu” seria muito mais justamente descrita através de um inventário (que só pode ser constante) daquilo que se propaga entre o que fica e o que parte; dos modos e modulações destes atravessamentos; dos sedimentos, restos, rastros, traços e resíduos (com doses, ritmos e durações os mais diversos) que estes deixam ou levam. Não há nada a defender, não há de quem ganhar ou perder; não é de todo possível viver “imune” quando existir é contaminar e ser contaminado. Não vale a pena

desistir, mas tampouco resistir, quando existir é “re-existir” (Eugénio, 2017:209)

Esta antropologia existe, assim, para expandir lugares de afeto...

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, M. V. (1996). *Corpo presente - treze reflexões antropológicas sobre o corpo*. Oeiras: Celta.
- Areia, M. L. (2010). Patrimónios culturais africanos: as velhas colecções e a nova África. *Africanologia - Resvista Lusófona de Estudos Africanos*, 23-32.
- Arias, P. G. (2011). Corazonar la dimensión política de la espiritualidad y la dimensión espiritual de la política. *Alteridad. Revista de Ciencias Humanas, Sociales y Educación*, nº10, 21-39.
- Azevedo, E. T., & Martins, R. (2014). Madalena Victorino - La danse est un acte d'amour. *Sinais de cena nº22*, 61-78.
- Comaroff, J., & Comaroff, J. (1992). *Ethnography and the historical imagination*. Oxford: Westview Press.
- Conquergood, D. (Summer 2002). Performance studies: interventions and radical research. *The Drama Review* 46, 2, 145-156.
- Deleuze, G. (2000). *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Eugénio, F. (2017). Por uma política do co-passionamento: comunidade e corporiedade no Modo Operativo AND. *Fractal*, 203-210.
- Eugénio, F., & Fiadeiro, J. (2013). Jogo das perguntas: o modo operativo "AND" e o viver juntos sem ideia. *Fractal*, 221-246.
- Fabião, E. (2008). Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, 8, 235-246.
- Fabião, E. (2010). Corpo cênico, estado cênico. *Revista Contrapontos - Eletrônica*, vol.10, 321-326.
- Fabião, E. (2013). Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Revista do LUME: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP*, 4, 1-11.

- Gaspar, F. d. (2017). Atenciografia do corpo: interseções entre Lisa Nelson e Gilbert Simondon a partir de um fragmento de relato. *Revista Brasileira de Estudos de Presença*, vol.7, nº1, 1-14.
- Gil, J. (2001). *Movimento total - o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Goog, M.-J. D., Hyde, S. T., Pinto, S., & Good, B. J. (2008). *Postcolonial Disorders*. University of California Press.
- Han, B.-C. (2015). *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes.
- Ingold, T. (2014). Design anthropology is not and cannot be ethnography. *Research network for design anthropology, seminar 2, Interventionist Speculations*, 1-6.
- Ingold, T. (2017). Anthropology contra ethnography. *Hau:journal of ethnographic theory*, 21-26.
- Leite, F. (2005). Contato improvisação (contact improvisation) um diálogo em dança. *Movimento*, 89-110.
- Marcus, G. (2014). Prototyping and contemporary anthropological experiments with ethnographic method. *Journal of culture economy*, 95-117.
- Marcus, G. E. (1995). Ethnography in/of the world system:the emergence os multi-sited ethnography. *Annual review of anthropology*, 95-117.
- Michaels, M. (2012). "What are we busy doing?":engaging the idiot. *Science, Technology, & Human Values*, 528-554.
- Nelson, L. (2004). Before your eyes: seeds of a dance practice. *Contact Quarterly* vol.29, 20-26.
- Nordstrom, C. (2004). *Shadows of war*. London: University of California Press.
- Peeters, J. (2015). *Through the back: situating vision between moving bodies*. Brussels: Kinesis 5.
- Raposo, P. (1996). Performances teatrais. In M. V. Almeida, *Corpo presente:treze reflexões antropológicas sobre o corpo* (pp. 125-140). Oeiras: Celta.

- Rist, G. (2008). *The history of development: from western origins to global faith*. London: Zed Books.
- Rose, S. (2012). The need for a critical neuroscience: from neuroideology to neurotechnology. In S. C. Slaby, *Critical neuroscience: a handbook of the social and cultural contexts of neuroscience* (pp. 53-66). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Salgado, R. S. (2013). Etnografia como performance da etnografia: estudo de caso num grupo de teatro universitário português. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 31-52.
- Salgado, R. S. (2015). A performance da etnografia como método da antropologia. *ANTROPOLógicas*, 27-37.
- Santos, B. d. (2018). *Construindo as epistemologias do sul: antologia essencial. Volume I*. Buenos Aires: CLACSO.
- Schechner, R. (2013). *Performance studies: an introduction*. New York: Routledge.
- Sennett, R. (2012). *Juntos - os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. Rio de Janeiro: Record.
- Turner, V., & Turner, E. (1982). Performing ethnography. *The Drama Review*, 26, 32-50.
- Vannini, P. (2015). *Non-representational methodologies: re-envisioning research*. New York: Routledge.